



Fernand Hörner (Hrsg.)

Kulturkritik und das Populäre in der Musik

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

18

WAXMANN

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer
im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik
der Universität Freiburg und
Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 18

Fernand Hörner (Hrsg.)

Kulturkritik und das Populäre in der Musik



Waxmann 2016
Münster • New York

Bibliografische Informationen 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.

Populäre Kultur und Musik, Bd. 18

ISSN 1869-8417

Print-ISBN 978-3-8309-3361-8

E-Book-ISBN 978-3-8309-8361-3

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2016

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagbild: © Alexandra Siegle (© Murat BAYSAN – Fotolia/© robynmac – Fotolia)

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Satz: Sven Solterbeck, Münster

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Einleitung	7
------------------	---

1. Das Objekt: Populäre und andere Musik

Thomas Hecken

Kulturkritik und Pop-Auffassungen

Definitionen und historische Ausprägungen der Kulturkritik	17
--	----

Kaspar Maase

Die Grenzen der Empörung gegen populäre Musik

Fakten und Vermutungen	33
------------------------------	----

Derek B. Scott

Policing the Boundaries of Art and Entertainment	53
--	----

Wolfgang Jansen

Zur kulturideologischen Herkunft der Abgrenzung von U und E:

Kampfbegriff »Tingeltangel«	65
-----------------------------------	----

2. Die Akteure: Produzenten und Rezipienten

Fernand Hörner

Seine Unterschiede. Kulturkritische Ansätze bei Bourdieu	85
--	----

Nadja Geer

Eine Herausforderung für das, was ist

Die bundesrepublikanische Popkritik und die Sophistication	117
--	-----

Michael Parzer

Musikalische Offenheit und soziale Distinktion

Zum kulturkritischen Potential der Allesfresser-These	135
---	-----

Jonathan Kropf

Zur Konsekration populärer Musik im publizistischen Diskurs

und im Bildungswesen	151
----------------------------	-----

3. Die Begriffe: Kulturkritische Theorie

Hans-Ernst Schiller

Kultur als Täuschung und Versprechen

Adorno zur Kulturkritik 179

Ulrich Plass

Die Theorie des Zufrühkommens

Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in Theodor Adornos Jazz-Kritiken 193

Agnès Gayraud

Are there any skills required to listen to pop music?

Debating with Adorno about the »structural listening« 227

Christofer Jost

Kulturkritik als pädagogische Norm

Zu den Anfängen der didaktischen Konzeptualisierung

populärer Musik in Deutschland 241

4. Die Strategien: Ästhetik und Ethik

Michael Fischer

Pop and Pope

Affirmation und Negation des Populären im Katholizismus 261

Michael Fuhr

Das Gute, das Schöne und das Andere

Von populärer Musik, dem Unbehagen (an) der Musikästhetik

und der Musikethnologie als Kulturkritik 283

Barbara Hornberger

»Mit Schock zum Scheck«

Der Mussolini oder Standardsituationen der Pop(musik)-Kritik 303

Susanne Binas-Preisendörfer

Vom Popmusikmanager zum Kulturstaatssekretär!?

Euphorie und Kritik angesichts einer ungewöhnlichen Personalie 321

Autorinnen und Autoren 333

Einleitung

Populäre Musik ist ein allgegenwärtiges Phänomen, sie wird seit jeher in der Öffentlichkeit wie im Privaten konsumiert und genossen, gefeiert und verachtet. Als ihr treuer Begleiter fungiert die Kulturkritik. Aber was genau ist das »Populäre« an der populären Musik und was gibt es daran zu kritisieren? Der vorliegende Band wird diese Frage nicht in einem essentialisierenden Sinne beantworten, sondern aufzeigen, welche Konstanten, unter wechselnden Vorzeichen, sich bei der Beantwortung dieser Frage beschreiben lassen. Ausgehend von der etymologischen Herkunft des Begriffes »Kritik« vom Griechischen »krinein«, untersuchen die Autorinnen und Autoren, mit welchen Mitteln, Positionierungen, Begriffen und Strategien Kulturkritik, als eine solche wörtlich zu verstehende »Kunst des Scheidens«, diskursive Grenzen zwischen populärer Musik und nichtpopulärer Musik eingezeichnet hat und immer noch einzieht. Die Kulturkritik an der populären Musik wird nicht nur im allgemeinen Sinne als ein distanzierter und »normativ aufgeladener Reflexionsmodus«¹ verstanden, sondern auch als eine Form der Kritik, die, wie es Adorno formuliert, auch als ein »unabdingbares Element der in sich widerspruchsvollen Kultur«² fungiert. Kulturkritik geschieht »im Namen der Kultur«³, sie ist also nicht als das »Andere« der Musik zu verstehen, sondern vielmehr als der »unvermeidliche und unabschließbare Begleitdiskurs«⁴. Ebenso wie sich die Kulturkritik nicht von der Kultur ablösen lässt, wird umgekehrt Kultur ein »kritischer« Modus der Selbstbeobachtung⁵ zugeschrieben. Doch inwieweit wird diese inhärente Fähigkeit der Kultur zur Selbstreflexion überhaupt auch der *populären* Kultur im Allgemeinen und vor allem der populären Musik im Speziellen eingeräumt? Auch wenn seit einiger Zeit eine Wiedergeburt der Kulturkritik zu konstatieren ist⁶, wurde dies zumeist auf den Gesamtkomplex »Kultur« bezogen. Der vorliegende Band möchte insofern eine Forschungslücke schließen, als er sich speziell des Zusammenhangs zwischen Kulturkritik und Musik annimmt, unter besonderer Berücksichtigung der Funktionen und der Konzepte des Populären.

Die hier versammelten Studien verfolgen *grosso modo* eine diskurstheoretische Herangehensweise, welche die Annahme beinhaltet, dass Musiker, Rezipienten und Musikindustrie als Diskursträger den Gegenstand »populäre Musik«, von dem sie »kritisch« reden, zuallererst erzeugen. In der Forschung besteht ein Konsens darü-

1 Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik: von J. J. Rousseau bis G. Anders*. München 2007, S. 10.

2 Adorno, Theodor W.: *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 1975, S. 49 f.

3 Konersmann, Ralf: *Kulturphilosophie zur Einführung*. Hamburg 2003, S. 103.

4 Schnädelbach, Herbert: Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie. In: *Kulturphilosophie*. Hg. von Ralf Konersmann. Leipzig 1996, S. 307–326, hier: S. 313.

5 Vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung*. Wiesbaden 2010, S. 55.

6 Konersmann, Ralf: *Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 2008.

ber, dass eine normative Definition des Populären und insbesondere der populären Musik unmöglich ist und der Begriff der populären Musik folglich als »diskursives Instrument kultureller Auseinandersetzungsprozesse«⁷ aufzufassen ist. Diese Diskursanalyse wird sich an den von Foucault entwickelten Formationsregeln⁸ orientieren und fragen, (1) wie kulturkritische Diskurse, durch Abgrenzung und Eingrenzung, »populäre Musik« als Objekt der Kritik festlegen, (2) wie sich die Diskursträger zum Objekt populäre Musik positionieren, (3) auf welche Begriffe und Konzepte sie zurückgreifen und (4) wie sie diese strategisch verwenden, kombinieren und gegeneinander ausspielen.

Die Orientierung an den vier Formationsregeln dient auch der Gliederung des Bandes, wobei die Einteilung in eine der Formationsregeln eher als heuristische Trennung zu verstehen ist, geht es doch sowohl der Diskursanalyse Foucault'scher Prägung, wie auch den einzelnen Beiträgen insgesamt, um die Herausarbeitung des Zusammenspiels dieser Aspekte. Durchaus hat der Band den Anspruch, durch seine Gliederung in vier Teile mit jeweils vier Artikeln die kulturkritische Auseinandersetzung mit der populären Musik systematisch vorzustellen. Die Strukturierung des Bandes ist demnach nicht chronologisch, ein Fokus auf das 20. Jahrhundert lässt sich gleichwohl erkennen, wobei die ersten Beiträge zeitlich ins 19. Jahrhundert zurückblicken und der Band abgeschlossen wird mit einem aktuellen Beispiel kulturkritischer Abarbeitung am Populären.

Das Objekt: Populäre und andere Musik

Die ersten vier Beiträge führen grundlegend in kulturkritische Diskurse des Populären im Allgemeinen und der populären Musik im Speziellen ein. Den Beiträgen gemein ist, dass sie auf ein als komplementär zu verstehendes Paar von ästhetischem und ethischem Urteil rekurren, das sich wie ein roter Faden durch den gesamten Band zieht. Die vier ersten Beiträge sind insofern der Versuch, die für die kulturkritische Auseinandersetzung typische Kopplung ästhetischer an ethischen Urteilen theoretisch und anhand von konkreten Beispielen zu durchleuchten. Insbesondere negative ästhetische Urteile werden so mit ethischen Stellungnahmen vermenget, ebenso wie moralische Urteile mit der Gestalt und Wirkung des Populären begründet werden. Hier wird bereits eine Diskurskonstante skizziert, die von der vermeintlichen Unanständigkeit des dreivierteltaktigen Walzers bis zur Vorstellung von »Gewaltmusik«⁹, die etwa »böse« Klänge zu identifizieren glaubt, reicht.

7 Wicke, Peter: Populäre Musik. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 10. Hg. u. a. von Friedrich Blume. Kassel 1965, Sp. 1694–1704, hier: Sp. 1696.

8 Formation der Objekte, Äußerungsmodalitäten, Begriffe und Strategien, vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* [1969]. Frankfurt a. M. 2011.

9 Miehling, Klaus: *Gewaltmusik – Musikgewalt: Populäre Musik und die Folgen*. Würzburg 2006.

Die ersten beiden Artikel nehmen dabei insbesondere das Verhältnis von Musik und anderen Künsten als Objekt der Kulturkritik in Augenschein. Geht es Thomas Hecken in seinem Beitrag »Kulturkritik und Pop-Auffassungen. Definitionen und historische Ausprägungen der Kulturkritik« dabei eher um die Gegenüberstellung von rechter und linker Kulturkritik und die Beschreibung eines Bogens bis in die Gegenwart, beschreibt Kaspar Maase die »Grenzen der Empörung gegen populäre Musik« und entwickelt empirisch und spekulativ, warum Versuche, den »musikalischen Schund« nicht nur verbal, sondern durch faktische Unterdrückung zu treffen, keine Resonanz fanden im Vergleich zur ungleich härter »kritisierten« und verfolgten »Schundliteratur« und »Schundfilmen«, um so das für Musik spezifische Erregungs- und Empörungspotential im Vergleich zu anderen Formen der populären Kultur (»Schundliteratur« etc.) herauszuarbeiten.

Die folgenden beiden Artikel behandeln die kulturkritische Abgrenzung von E- und U-Musik, insbesondere am Anfang des 20. Jahrhunderts. Derek B. Scott widmet seinen Artikel »Policing the Boundaries of Art and Entertainment« der Geschmackspolizei und untersucht am Beispiel Oper/Operette und Rock/Art Rock, wie Unterschiede zwischen populärer und Hochkultur konstruiert werden, indem Grenzen eingezogen werden zwischen anspruchsvoller und oberflächlicher Kunst, wobei Letzterer zwar eine gesellschaftliche Funktion, aber kein ästhetischer Wert eingeräumt wird. Wolfgang Jansen zeichnet die kulturideologische Herkunft der Abgrenzung von U und E am Beispiel des Begriffs »Tingeltangel« nach. Dieser wurde zumeist von kulturkonservativer Seite zu einem schlagkräftigen Kampfbegriff, der als Reaktion auf die seit den 1870er-Jahren in Deutschland boomenden musikalischen Unterhaltungsspielstätten zu verstehen ist und der den Grundstein für die späteren Unterscheidungen zwischen E- und U-Musik gelegt hat.

Die Akteure: Produzenten und Rezipienten

Bei der Untersuchung der Positionen und Positionierung der Diskursträger nimmt der zweite Teil das Zusammenspiel von Musikern und Rezipienten, Konsumenten und Kritikern in Augenschein. Gemeinsam ist den vier Beiträgen der Rückgriff auf die Bourdieusche Distinktionstheorie¹⁰, deren kulturkritisches Potential vor dem Hintergrund der zugrundeliegenden Dichotomien von populärer Kultur und Hochkultur beleuchtet werden soll. Die Kontrastierung zwischen autonomer (legitimer) und funktionaler (populärer) Musik¹¹, die auch im nächsten Teil eine zentrale Rolle spielt, wird in der Bourdieuschen Distinktionstheorie gleichermaßen diskurskritisch hinterfragt und, sozusagen durch die Hintertür, wieder eingeführt,

10 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979]. Frankfurt a. M. 1982.

11 Vgl. Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik: die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld 2007, S. 125.

etwa in Gegenüberstellungen an der Orientierung, an Form oder Funktion. Dabei wird auch Bourdieus These des sozialraumtypischen Konsums und der Homologie von Produzenten und Rezipienten sowie die Korrektur dieser Thesen im Sinne des *cultural omnivore*¹² weiter ausdifferenziert, etwa in Bezug auf soziale Ungleichheit, der Frage nach gegenläufigen subkulturellen Differenzierungen oder unterschiedlichen, kapitalbasierten Formen der Rezeption. In seinem Artikel »Seine Unterschiede. Kulturkritische Ansätze bei und mit Pierre Bourdieu« arbeitet Fernand Hörner auf Basis von Bourdieus Kapitalbegriff heraus, welche Homologien Bourdieu zwischen der kulturellen Legitimität von Musik (und Kultur im Allgemeinen) und dem Grad der Ausdifferenzierung von Geschmack entwickelt. Demnach legt Bourdieu im dafür wegweisenden Werk der *Feinen Unterschiede* einen diskussions- und entwicklungswürdigen Unterschied zwischen populärem und legitimem Geschmack an. Greift dieser Artikel hauptsächlich auf die inhärente Entwicklung von Feld- und Kapitalbegriff zurück, so untersucht der Artikel von Nadja Geer über die »bundesrepublikanische Popkritik und die Sophistication« eine (möglicherweise bald wieder) historische Form des legitimen Geschmacks. Dabei rückt sie einen weiteren zentralen Begriff der Bourdieuschen Distinktionstheorie in den Fokus, um den »Habitus der bundesrepublikanischen Popintelligenz« ins Auge zu nehmen und die sophistizierte deutsche Popkritik als eine postmoderne Form der Kulturkritik zu analysieren.

Die beiden folgenden Artikel widmen sich der Frage nach der Konsekration von Populärer Musik. Michael Parzer untersucht das kulturkritische Potential der Allesfresser-These. Anhand der Analyse unterschiedlicher Bewertungspraktiken zeigt er, in welcher Art und Weise sich grenzüberschreitender Geschmack auch unter RezipientInnen populärer Musik findet. Dabei stellt sich heraus, dass kulturelle Allesfresserei als Distinktionsmittel zu kurz gegriffen ist. Vielmehr erweist sich weniger die Frage, *was* gehört wird, als vielmehr die Frage *wie* mit der Vielfalt unterschiedlicher populärer Musikstile umgegangen wird, als das zentrale Kriterium sozialer Distinktion.

Jonathan Kropf untersucht abschließend die »Konsekration populärer Musik im publizistischen Diskurs und im Bildungswesen« und betrachtet Kanonbildung und andere Formen der Legitimierung von Popmusik aus der doppelten Perspektive von Distinktions- und Feldtheorie.

Die Begriffe: Kulturkritische Theorie

Die Zusammenführung von Adornos bereits zitierten theoretischen Überlegungen zum dialektischen Verhältnis von Kultur und Kritik mit seiner eigenen »prakti-

12 Vgl. Peterson, Richard A.: Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. In: *American Sociological Review* 61/5 (1996), S. 900–907.

schen« Kulturkritik, etwa über den Jazz oder die Kulturindustrie, ist die Leitfrage des dritten Teils. Dabei wird auch die im ersten Teil bereits angerissene Frage, wie und wo das ästhetische Urteil über populäre Musik in der Vermengung mit ethischen Überlegungen in die Kulturkritik gelangt, in Bezug auf Adorno spezifiziert. Mit welchen Strategien wird die Abgrenzung der »höheren« Musik als autonome und im Hegel'schen Sinne »schöne Kunst« von der populären Musik vollzogen, die als funktional, nichtautonom und interessengeleitet (»Kulturindustrie«) konzipiert und deswegen nicht (nur) ästhetisch, sondern vor allem auch ethisch bewertet und soziologisch beschrieben und damit oft abgewertet werden soll?¹³ Diese für die ästhetische Theorie zentrale Dichotomie zwischen »schöner« und funktionaler Kunst (»Gebrauchsmusik«) soll dabei auch neu ausgerollt werden, indem Adornos Argumente, einiger nicht mehr haltbarer Vorannahmen entledigt, auf die heutige Zeit wieder angewendet werden.

Die ersten beiden Artikel nehmen sich zur Aufgabe, Adornos theoretische Ausführungen über Kulturkritik mit seiner selber, insbesondere in Bezug auf den Jazz, praktizierten Kulturkritik zusammenzuführen. Hans-Ernst Schiller problematisiert in »Kultur als Täuschung und Versprechen« Adornos Begriff und Position zur Kulturkritik, indem er aufzeigt, dass dieser auf einem vergeistigten und bildungs-spezifischen Begriff von Kultur basiert. Auch der Beitrag »Die Theorie des Zufrühkommens: Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in Theodor Adornos Jazz-Kritiken« von Ulrich Plass, geht von dem der Kulturkritik zugrunde gelegten Konzeption von Kultur, aber auch der Verschlingung von Theorie und Kritik bei Adorno aus. Im Vordergrund steht dabei die Frage nach der Zeit in ihrer ganzen Komplexität, vom Mikrotiming der Synkope, mitsamt ihrer mitunter tiefschürfenden psychologischen Deutung, bis hin zu zeitgeschichtlichen Kontexten.

Der Artikel »Are there any skills required to listen to pop music?« von Agnès Gayraud widmet sich einer für Adorno grundlegenden kulturkritischen Unterscheidung in der Musikrezeption und überträgt die Adorno'sche Unterscheidung von aktivem und passivem Hören auf die heutige Musiklandschaft. Dabei wird deutlich, inwiefern sich dabei die Zuordnung zu populärer und klassischer Musik auflöst und die Adorno'schen Distinktionskriterien, wie Ernsthaftigkeit vs. Zerstreung, Expertentum vs. Emotion, Formganzes vs. Atomistisches Hören, als »re-entry« in Unterscheidungen innerhalb der populären Musik wieder einfließen (können).

Christofer Jost arbeitet in »Kulturkritik als pädagogische Norm. Zu den Anfängen der didaktischen Konzeptualisierung populärer Musik in Deutschland« schließlich die weitreichende Wirksamkeit der Adorno'schen Kulturkritik bis ins Bildungssystem heraus. So kann seine Analyse der musikpädagogischen Dokumente zeigen, wie sich im Bereich der schulischen Bildung Ende der 1960er-Jahre eine Kunstwerkdidaktik entwickelte, die in ihren Grundzügen den musikästhetischen Über-

13 Vgl. Fuhr: *Populäre Musik und Ästhetik*, S. 16.

legungen Adornos folgte und das einzelne ästhetisch anspruchsvolle Werk in den Mittelpunkt des Musikunterrichts stellte, um sich so von der Massenkultur abzugrenzen.

Interdiskursive Strategien. Theologie, Ethnologie, Elementardiskurse

Der letzte Teil untersucht das strategische Einflechten von ästhetischen und ethischen Diskursen in die Kulturkritik an ausgewählten Einzelfällen. Diese Verflechtungen von ethischen und moralischen Aspekten werden, insbesondere in Bezug auf die interdiskursive Verknüpfung¹⁴ mit anderen Diskursen, ins Auge gefasst. So gehen hier kulturkritische Diskurse über populäre Musik Verbindungen mit theologischen Diskursen (Fischer), ethnologischen Diskursen (Fuhr) oder auch Elementardiskursen im Sinne Jürgen Links, wie Musikjournalismus-Diskursen (Hornberger) oder auch den Massenmedien (Binas-Preisendörfer) ein. In »Pop and Pope. Affirmation und Negation des Populären im Katholizismus« untersucht Michael Fischer die Doppelstrategie der katholischen Kirche, kulturkritische Impulse gegen die Popkultur mit der Aneignung popkultureller Strategien und Ausdrucksformen zu verbinden.

Michael Fuhr geht in seinem Beitrag »Das Gute, das Schöne und das Andere – Von populärer Musik, dem Unbehagen (an) der Musikästhetik und der Musikethnologie als Kulturkritik« von einer dichotomischen Struktur der Kulturkritik aus, die einerseits zur Nobilitierung (Hochkultur), andererseits zur Soziologisierung populärer Musik (Subkultur) geführt hat und hält insofern ein Plädoyer für eine relativistisch orientierte Kulturkritik, wie sie sich ansatzweise bereits in der Musikethnologie abzeichnet.

Barbara Hornberger widmet sich dem Körperlichen, Tanzbaren, instinktiven Element und zeigt in ihrem Beitrag »Mit Schock zum Scheck«. *Der Mussolini* oder Standardsituationen der Pop(musik)-Kritik« anhand des NDW-Songs von DAF die kulturkritische Auseinandersetzung mit dem kruden Eklektizismus aus religiösen und politischen Diskursen mit der Aufforderung zum »Tanz des Mussolinis«. Ähnlich wie bei der Sophistication (Geer) geht es auch hier um Idiosynkrasien, Gesten und Pos(itionierung)en, wenn auch unter anderen Vorzeichen.

Der Band wird abgerundet mit einem kurzen Ausblick darauf, inwieweit diese »klassischen« kulturkritischen Positionen bis in die heutige Zeit immer wieder reaktiviert werden. »Vom Popmusikmanager zum Kulturstaatssekretär!? Euphorie und Kritik angesichts einer ungewöhnlichen Personalie« von Susanne Binas-Preisendörfer liefert eine Diskursanalyse der Presseartikel über den Einzug des

14 Vgl. Link, Jürgen und Link-Heer, Ursula: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77 (1990), S. 88–99.

ehemaligen Motor-Music-Managers Tim Renner in die Kulturpolitik. Spätestens hier zeigt sich: Wer geglaubt hat, dass kulturkritische Positionen und Argumentation dem 20. Jahrhundert angehören, wird sehen, dass die Diskursstruktur der Kulturkritik, mit kaum veränderten Vorzeichen, immer noch virulent ist.

Bibliografie

- Adorno, Theodor W.: *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 1975.
- Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik: von J. J. Rousseau bis G. Anders*. München 2007.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979]. Frankfurt a. M. 1982.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* [1969]. Frankfurt a. M. 2011.
- Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik: die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld 2007.
- Konersmann, Ralf: *Kulturphilosophie zur Einführung*. Hamburg 2003.
- Konersmann, Ralf: *Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 2008.
- Link, Jürgen und Link-Heer, Ursula: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77 (1990), S. 88–99.
- Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung*. Wiesbaden 2010.
- Miehling, Klaus: *Gewaltmusik – Musikgewalt: Populäre Musik und die Folgen*. Würzburg 2006.
- Peterson, Richard A.: Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. In: *American Sociological Review* 61/5 (1996), S. 900–907.
- Schnädelbach, Herbert: Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie. In: *Kulturphilosophie*. Hg. von Ralf Konersmann. Leipzig 1996, S. 307–326.
- Wicke, Peter: Populäre Musik. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 10. Hg. u. a. von Friedrich Blume. Kassel 1965, Sp. 1694–1704.

1. Das Objekt: Populäre und andere Musik

Kulturkritik und Pop-Auffassungen

Definitionen und historische Ausprägungen der Kulturkritik

In seiner *Geschichte der Kulturkritik* hält Georg Bollenbeck ganz zu Beginn fest: Unter Kulturkritik verstehe man gewöhnlich »Klagen über den allgemeinen Verfall der Sitten und der Gesellschaft, über Entfremdung und Rationalisierung, über die unheilvolle Herrschaft des Geldes, der Technik oder der Medien.«¹ Unter den Varianten dieser Kulturkritik stellt Bollenbeck besonders die deutsche heraus: Sie sei »Teil der Erfolgsgeschichte des neuhumanistischen Bildungsideals« gewesen, das »die Welt der Ökonomie, Politik und Technik« abgewertet und als »Medium der Bildung« nur das habe gelten lassen, »was die Steigerung der Individualität zur Idealität, zur harmonischen Selbstentfaltung befördert: geistige Objektivationen, vornehmlich die Künste und die Wissenschaften.«²

Bollenbecks eigene Nominaldefinition fällt abstrakter aus, sie ist wohl auch von einer gewissen Sympathie getragen: Er versteht unter Kulturkritik einen »normativ aufgeladene[n] Reflexionsmodus«, der sich »mit der ›evolutiven Moderne‹ ausbildet und dessen Wertungs- und Ordnungsschemata gegenüber den Zumutungen der Moderne sensibilisieren.« Solche Kulturkritik hinterfrage die »Fortschrittstheorie der Aufklärung, den Glauben an die vernunftgeleitete lineare Perfektionierung der Welt«, sie ermögliche erst ein Nachdenken über die »Gewinne und Verluste der Moderne«.³

Bei Ralf Konersmann, dem zweiten Geisteswissenschaftler, der im letzten Jahrzehnt in Deutschland eine Monographie zur Kulturkritik vorgelegt hat, ist der Begriffsgebrauch etwas anders beschaffen. Er trennt zwischen einer »Kulturkritik der Vormoderne« und einer der Moderne. Letztere macht er gegen Erstere stark. Im Gegensatz zur vormodernen Variante wende sich die moderne Kulturkritik nicht gegen die »westliche Kultur« mit ihrer »Komplexität« der »Zeichenwelten«, sondern sei Teil von ihr, treibe sie geradezu voran: »Die moderne Kulturkritik normalisiert Kontingenz, und sie stimuliert Kontingenz.« Im Gegensatz zur vormodernen verfüge die »moderne Kulturkritik« über »keine privilegierten Einsichten«, sie müsse sich »als Teil der Welt erkennen, mit der sie es zu tun hat«, »sie zerstreut sich, verfährt punktuell und verliert den Zugriff auf langfristige Zwecke und Ziele«.⁴

1 Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J. J. Rousseau bis G. Anders*. München 2007, S. 7.

2 Ebd., S. 14.

3 Ebd., S. 10 f.

4 Konersmann, Ralf: *Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 2008, S. 15–17.

Konersmanns Vorschlag hat sich allerdings im Sprachgebrauch bislang nicht einmal ansatzweise durchgesetzt. Auch Bollenbecks Nachdenken über die Dialektik der Aufklärung verbindet man gemeinhin nicht zentral mit Kulturkritik. Wenn man heute noch von »Kulturkritik« spricht – was ausschließlich in geisteswissenschaftlichen, feuilletonistischen Kreisen geschieht –, redet man gewöhnlich von Bestrebungen, die moderne Gesellschaft insgesamt zu kritisieren, um ihrer Tendenz zu »materialistischen« Einstellungen, zur »Vermassung«, »Spezialisierung« usf. ein besonderes Idealbild entgegenzusetzen, das sich stark aus angenommenen Vorzügen der Bereiche von »gemeinsinniger«, »echter« Bildung und volksmäßiger Kultur ergibt.

Die stark fixierte Bedeutung des Begriffs lässt sich auch unschwer daran erkennen, dass er im angloamerikanischen Sprachraum mitunter unübersetzt verwendet wird. Das neutrale »cultural criticism« kann vieles bedeuten, »Kulturkritik« nicht. Terry Eagleton z. B. benutzt in *The Idea of Culture* den deutschen Ausdruck, um nicht nur bei Spengler, sondern auch bei Matthew Arnold und F. R. Leavis den Widerstand gegen die Moderne (»abstract, alienated, fragmented, mechanistic, utilitarian, in thrall to a crass faith in material progress«) herauszustellen.⁵

In zwei (leider heutzutage nicht mehr viel gelesenen) Büchern sind die kulturkritischen deutschen Anläufe materialreich und scharfsichtig untersucht worden: in Fritz Sterns *The Politics of Cultural Despair* aus dem Jahr 1961 (dt. Übersetzung 1963 unter dem Titel *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*) und vor allem in Fritz K. Ringers im gleichen Jahrzehnt, 1969, veröffentlichter Abhandlung *The Decline of the German Mandarins. The German Academic Community, 1890–1933* (die Übersetzung ins Deutsche erfolgte 1983 unter dem Titel *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890–1933*). An ihnen richte ich auch meinen eigenen Begriffsgebrauch aus, nicht zuletzt deshalb, weil sonst keine eingrenzbarere Analyse kulturkritischer Betrachtungen zur Musik möglich wäre (unter Maßgabe von Konersmanns »moderner Kulturkritik« und Bollenbecks kulturkritischer Bestandsaufnahme der »Gewinne und Verluste der Moderne« wären schlicht zu viele Texte und Reden einzubeziehen).

Ringer und Stern zählen zu den Grundzügen der Kulturkritik: die Kritik an der »Kommerzialisierung«, »Verstädterung«, »Verweltlichung«, an der »Vorherrschaft von Vernunft und Routine«, an »Liberalismus« und »Parlamentarismus«, »Parteiwesen« und »Mangel an politischer Führung«, am Verlust »frühere[r] völkische[r] Einheit«, an den »nivellierenden Tendenzen der Massengesellschaft«,⁶ an materialistischer Einstellung, »egoistischem Utilitarismus«, »Pragmatismus«, unheldi-

5 Eagleton, Terry: *The idea of culture*. Oxford 2000, S. 11.

6 Stern, Fritz: *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Bern 1963, S. 1–3, 8.

schem Komfort, am Niedergang ganzheitlicher und interesseloser Bildung und an der Mechanisierung der Künste.⁷

Mit den eigenen Worten der sogenannten »Kulturkritiker« vom Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts (die selber den Begriff nicht gebrauchen): Die »deutsche Geselligkeit« habe sich »veräußerlicht«, bedauert Julius Langbehn 1890 in *Rembrandt als Erzieher*; »man verlangt materiell weit mehr und leistet ideell weit weniger als noch vor vierzig Jahren«, »Vergnügungssucht« überwiege. Trotz dieser betrüblichen Diagnose setzt Langbehn unentwegt darauf, dass »dem kosmopolitischen Materialismus, Skeptizismus, Demokratismus« der »deutsche Idealismus, der deutsche Glaube, der deutsche Aristokratismus« mit seinem völkischen Kontinuum vom Bauer zum Adel erfolgreich entgegenwirken werde. Langbehn ruht im Wissen, dass bei den Deutschen »Wahrhaftigkeit« und »Wehrhaftigkeit« eng beieinander liegen.⁸

Kulturkämpferisch gesinnt ist auch Werner Sombart. Er stellt den Gegensatz von »Händlern und Helden« nicht zufällig zu Beginn des Ersten Weltkriegs auf. Sombart verurteilt das »hundsgemeine« Ideal der englischen Händler-Utilitaristen »vom Glück der größten Anzahl«, um die deutschen »Helden« zu feiern und ins Recht zu setzen. Die unmilitärische Orientierung an der »Kommerzialisierung« verachtet Sombart an den Engländern: »Glück« ist Behagen in Ehrbarkeit; *Comfort mit Respectability: Apple-pie* und Sonntagsheligung, Friedfertigkeit und *Foot-ball*, Geldverdienen und Muße für irgendein *hobby*. Da solch ein bequemes »kleines, bißchen Leben« im Grunde »das Tote« sei, ist der Krieg der deutschen Helden also recht besehen eine lebensspendende Mission, in jedem Fall als Feldzug gegen »Materialismus« und »Komfortismus« ein Einsatz für jene »wahre« Kunst und »geistige« Kultur, die den Engländern fehlt. Eine Gefahr stellt dieser Kampf nicht dar, denn gegen das unorganische, individuell differenzierte England kann das nicht nur im Krieg, aber besonders durch den Krieg vereinte deutsche »Volk« nur gewinnen.⁹

Am Ende des Ersten Weltkriegs, die Niederlage vor Augen, verwendet Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* weiterhin solche gut eingeführten kulturkritischen Gegensatzpaare, um die Schlacht gegen den »Westen« grundsätzlich zu legitimieren,¹⁰ etwa wenn er die Masse gegen das Volk stellt. Solche Gegensatzpaare werden nie rein deskriptiv verwendet, sondern besitzen stets einen starken Wertungsakzent. Auch Thomas Mann liefert die übliche völkische Pointe,

7 Ringer, Fritz K.: *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890–1933*. Stuttgart 1983, S. 172 f., 231, 236.

8 Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher* [1890]. Hg. »Von einem Deutschen«. Leipzig 1922, S. 376, 365.

9 Sombart, Werner: *Händler und Helden. Patriotische Besinnungen*. München, Leipzig 1915, S. 15, 19 f., 108, 100, 50, 67.

10 Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918]. In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. 12. Frankfurt a. M. 1990, S. 7–589.

demokratische Abstimmungen können für ihn keine wertvollen Ergebnisse hervorbringen: »Ist ein Volk ›mehr als die Summe seiner Teile«, so hat das Volk nicht gesprochen, wenn man die Teile einzeln abgefragt hat.« Der »Wille eines Volkes« sei keineswegs identisch mit dem der »Summe«, der Masse«. ¹¹ Nach diesem Muster werden ebenfalls geschieden: »Individuum und Persönlichkeit«, »soziales und metaphysisches Leben«, »Zivilisation und Kultur«. Kulturkritik bedeutet also, folgt man Thomas Mann und anderen Deutschen, nicht: Kritik an der Kultur, sondern Kritik im Namen der Kultur an der Zivilisation. Der zivilisatorischen »Nützlichkeitskultur«, die sich an individuellen Interessen, rationalen Erwägungen und sozialen Reformen orientiert, wird harsch die Kultur einer höheren Gemeinschaft, die Kultur des »höhern geistigen Lebens der Nation« entgegengehalten. ¹²

Weitere Gegensatzpaare lauten »Seele und Gesellschaft«, »Freiheit und Stimmrecht«, deutscher »Bürger« und internationaler »Bourgeois«, »Geist« und »Politik«. ¹³ Den jeweils ersten Begriff schlägt Mann positiv der Seite der Kultur, den zweiten negativ der Seite der westlichen Zivilisation zu. Unter »Politik«, negativ von der Sphäre der Kultur geschieden, versteht Mann kategorisch den demokratischen Impetus, den Menschen und die Verhältnisse bessern zu wollen, sie zu reformieren. Politisch handeln und denken heißt, der Überzeugung zu folgen, die angestrebte »Weltbefreiung« bzw. »Weltbeglückung« sei sowohl notwendig als auch möglich. Solche »soziale ›Wünschbarkeit« (wie Mann das spöttisch nennt) geht seinem kritischen Urteil nach Hand in Hand mit naivem Fortschrittsglauben, Machbarkeitsillusionen und aggressiven, intoleranten Änderungsprojekten. ¹⁴

Ebenso wie »Deutschtum und Zivilisation« sieht Mann (die als konstitutiv antiaufklärerisch gedachte) »Musik und Politik« als »unsterblich wahre[n] Gegensatz« an, ¹⁵ denn da Politik ganz und gar mit dem angegebenen demokratischen Projekt identifiziert wird, ist die Kulturkritik (im Sinne Thomas Manns) per definitionem unpolitisch. Kulturkritik bedeutet grundsätzlich, von der Warte der Kultur (und nicht zuletzt der romantischen Musik) die zivilisatorische Politik zu kritisieren. Falls den Erzeugnissen und Verhaltensformen der modernen Welt überhaupt ein kultureller Status zugestanden wird, dann ein niedriger. Diagnostiziert wird allenthalben ein Kulturverfall; um den Niedergang aufzuhalten, wird eine Rückbesinnung auf ältere oder allein wahrhafte Formen der Kultur anempfohlen. Hebt Thomas Mann recht originell in seinen »Betrachtungen« während des Ersten Weltkriegs besonders jene Kunst hervor, die ohne soziales Engagement, ohne Botschaften auskommt, gehört es zum Charakteristikum der übrigen Kulturkritiker über die Jahrzehnte hinweg, unter Kultur ein »organisches« Gebilde zu verstehen, das von völkischer Substanz

11 Ebd., S. 267.

12 Ebd., S. 248 f.

13 Ebd., S. 13.

14 Ebd., S. 29.

15 Ebd., S. 32.

oder (abseits spezialisierter Wissenschaft und technisch-bürokratischem Fachmenschen-tum) von übergreifender, werthaltiger, idealistischer Bildung erfüllt ist.

Stehen sich diese beiden Ausprägungen manchmal teilweise feindlich gegenüber, treffen sie sich doch regelmäßig u. a. bei der tiefen Abneigung gegen die mecha-nisierte, standardisierte, sinnlich aufreizende oder amüsan-oberflächliche Kultur bzw. – aus ihrer Sicht – Unkultur. In politischer Hinsicht stimmen sie bei der Ab-lehnung von Partei- und Interessenpolitik, Internationalismus, Liberalismus eben-falls zuverlässig überein.

Unpolitisch im allgemeinen Sinne sind sie natürlich beide nicht. Ihre gemeinsa-me Bevorzugung ständischer Ordnung, völkischen Geistes, von Obrigkeits- und Führerstaat, nationaler Sitte und konservativer Beharrung ist sogar hochgradig politisch. Kulturkritik zeichnet allerdings aus, dass sie ihre Vorstellungen, wie Nati-on und Staat geprägt sein sollten, kaum auf dem Wege institutionalisierter Ver-fahren erreichen will. Auch geht es ihr nicht um politische Änderungsvorschläge im engeren Sinne. Sie appelliert stattdessen an Ordnungssinn und Gemeinschafts-gefühl, versucht Werte zu stiften, ruft kanonische Werkschöpfer auf, erinnert an vormoderne Traditionen, ergeht sich in vorgeblich reiner Anschauung, beschwört den Volksgeist, feiert wissenschaftlichen Idealismus und Ganzheitssinn, warnt vor Barbaren, sucht mit organischer Kunst und Bildung Tapferkeit und Volkstum zu heben.

An der Aufzählung wird unmittelbar deutlich, dass es bei den politischen Zielen (über die ungeachtet der »unpolitischen« Grundhaltung nicht wenige Kulturkriti-ker mindestens implizit verfügen) keine Generallinie der Kulturkritik geben kann. Verfechter des Kulturstaats (die sich mit der Garantie humanistischer, zweckfreier Bildung unter der Führung von Philosophie und Altphilologie zufrieden geben), Konservative (die den Ständestaat restaurieren möchten), Nationalisten (die ihr Volk reinigen und in neue Schlachten führen wollen) finden zwar angesichts ihrer modernen Gegner und des jenen zugeschriebenen Kulturverfalls manchmal zu-sammen, entdecken aber spätestens im Augenblick des Erfolgs wieder ihre Unter-schiede.

So sehr auch radikale Nationalisten in die Kritik von Dekadenz und Zersetzung, von atomisierter Gesellschaft und grenzübersteigender Nivellierung, von Bequemlich-keit, Nützlichkeitsdenken, Ehrlosigkeit einstimmen, für den Vorrang interesseloser Bildung, asketisch-elitärer Strenge oder selbstgenügsamer, traditionsverpflichteter Gemeinschaft treten sie, falls sie Macht erlangen, im Regelfall ebenso wenig ein, wie sie zuvor bei ihren Anstrengungen, an die Macht zu kommen, auf die Mobilisierung und populistische Ansprache der Massen verzichten. Nur diejenigen konservativen Bildungsbürger, die ihre Vorstellungen vom Kulturstaat und der Bildungselite in hohem Maße an völkische, rassistische und imperialistische Ideen binden, können

sich dem Siegeszug chauvinistischer Bewegungen auf längere Zeit ohne wachsende Distanz anschließen.

Eine Deckungsgleichheit von »Kulturpessimismus« und nationalsozialistischer Anschauung behaupten darum selbst die schärfsten Widersacher der Kulturkritik nicht. Dennoch mag es angesichts der Nähe kulturkritisch-völkischer zu nationalsozialistischen Positionen verwundern, dass ausgerechnet nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bis in die 1960er-Jahre hinein besonders die Kritik an der Massengesellschaft und Massenkultur zu den hervorragendsten Anliegen der deutschen Feuilletonisten, Professoren und Schriftsteller gehört.¹⁶

Es gibt aber verständliche Gründe für die Fortführung dieses kulturkritischen Topos. Zu den wichtigsten zählen: Die kulturkritische Rede ermöglicht es den Intellektuellen der Nachkriegsjahre erstens, mit der deutschen nationalsozialistischen Vergangenheit auf eine Weise zu brechen, die elementare Selbstkritik ausspart, weil viele von ihnen so zu konservativen Ansichten zurückkehren können, die sie bereits in den 1920er-Jahren geäußert haben (sie verweisen seltener oder gar nicht auf den Anteil der Kulturkritik am nationalsozialistischen Aufstieg, sondern darauf, mit ihrer Kritik am Massenmenschen, die etwa in den 1920er-Jahren ein wichtiger Topos bei Carl Schmitt und Martin Heidegger gewesen ist, einen wichtigen Grundzug des Nationalsozialismus vorab kritisiert zu haben). Zweitens trägt die kulturkritische Ablehnung von Standardisierung und Nivellierung zur Streuung der Aufmerksamkeit bei; von vornherein steht nicht nur die Analyse und Aufarbeitung nationalsozialistischer Herrschaft im Mittelpunkt; im Namen der Massenkritik rückt sogleich die sowjetische Alternative zum Nationalsozialismus in den kritischen Blick. Drittens kann im Namen einer Kritik an der Massenkultur Distanz gegenüber der amerikanischen Besatzungsmacht signalisiert werden, ohne sie politisch direkt anzugreifen.

In diesen letzten Punkt können auch die Nachkriegskommunisten mit ihrer Dekadenzkritik einstimmen, wie ohnehin die Verbindung von Dekadenzkritik, Anti-amerikanismus und Volksrhetorik durch die kommunistischen Parteien des Ostens und Westens unmissverständlich deutlich macht, dass Kulturkritik im beschriebenen deutschen Sinne weder ein deutsches noch ein rechtes Privileg darstellt. Vor einer Verwechslung mit konservativen Kräften trennt sie in den 1950er-Jahren und darüber hinaus aber natürlich die positive Einschätzung der Masse und der Massenhaftigkeit.

Immer wieder wird Ende der 1940er-Jahre und in den 1950er-Jahren im Westen in äußerst kritischer Manier darauf hingewiesen, dass der moderne, nivellierte Mensch seine moralische und kulturelle Identität, seinen festen Platz in einer geordneten Gemeinschaft verloren habe. Nun erlügen alle innerhalb der amerikani-

16 Schildt, Axel: *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und »Zeitgeist« in der Bundesrepublik der 50er Jahre*. Hamburg 1995.

sierten, kapitalistischen Welt dem Imperativ des Konsums. In großer Zahl produzierte Waren und Medienangebote uniformieren, aus Sicht der Bildungsbürger, den Rest der Bevölkerung zu einer bloßen Masse. Auf dem Felde der Kultur kann man so auch mehr oder minder unterschwellig seine Abneigung gegen die bestehende Demokratie zum Ausdruck bringen. Konservative Kräfte fordern eine stärkere Beschneidung der Wahl- und Mitspracherechte, sie bestehen auf dem Vorrecht einer (Bildungs-)Elite.

Dies muss aber nicht die alleinige Konsequenz entsprechender Kulturdiagnosen bleiben. Der vierte wichtige Grund für die Fortführung kulturkritischer Reden nach dem Zweiten Weltkrieg liegt darin, dass sie unterschiedlichen politischen Positionen zugänglich sind. Auch bildungsbürgerliche Liberale und Kommunitaristen sehen die moderne Bindungslosigkeit mit großer Sorge. Im Rahmen der Totalitarismustheorie befürchten Liberale, dass die aus ständischen und sittlichen Bezügen herausgelösten menschlichen »Atome« leicht von Führern manipuliert und in der Akklamation für sie auf missliche Art und Weise neu versammelt werden könnten. Zu solchen »Führern« zählt man nicht nur »populistische Demagogen« und Sozialideologien, sondern ebenfalls »reißerische« und schlichte Entertainmentangebote. Ihnen wird dann von den bildungsbürgerlichen Liberalen nicht unbedingt im Namen elitärer Kunst, aber erweiterter Erziehung, öffentlich-rechtlicher Programme, gehobener Unterhaltung und aufklärerischer Kunst abgesagt.

Auch neulinke Intellektuelle bezweifeln, dass es sich bei Meinungen und Vorlieben der Mehrheit um das Ergebnis freier einzelner, sinnvoller Entscheidungen handelt, weil sie, ebenso wie die Konservativen, von der verderblichen Macht der modernen Medien- und Konsumkultur ausgehen, von der manipulativen Macht der »Kulturindustrie«, wie Theodor W. Adorno und Max Horkheimer sagen. Wenn es auch bei der Einschätzung von Nationalismus und Autorität, Urbanität und Gemeinschaftsinn keinerlei Übereinstimmungen gibt, treffen sich rechte Kultur- und neulinke Kulturindustriekritik doch zumeist bei der Hochwertung unpopulärer Bildung und Kunst. Die tiefe Abneigung gegen die moderne Populär- und Popkultur ist ihr stärkstes einigendes Band.

Wie nah sich neulinke Gesellschafts- und rechte Kulturkritiker bei ihren Einschätzungen der Massen- und Konsumkultur stehen, ist am deutlichsten Adornos Essay »Kulturkritik und Gesellschaft« aus dem Jahr 1951 abzulesen. Darin übt Adorno scharfe Kritik an den Kulturkritikern. Grundsätzlich hält er ihnen vor, sie fetischisierten »Kategorien wie Geist, Leben, Individuum« und besonders »Kultur«. Die Trennung der Kultur von den »materiellen Lebensverhältnissen« trage zum Fortbestand des schlechten Ganzen bei, indem bloß dem Geist aufgegeben werde, für Abhilfe zu sorgen, und man sich kulturkritisch »bei der Scheidung von hoher und populärer Kultur, von Kunst und Unterhaltung« beruhige. Gerade das, was die Kul-

turkritik beklagt, bringt sie nach Adornos Einsicht mit hervor.¹⁷ Allgemein, nicht nur im Hinblick auf Kunstwerke, hält Adorno sogar fest: »Wann immer Kulturkritik über Materialismus klagt, befördert sie den Glauben, die Sünde sei der Wunsch der Menschen nach Konsumgütern und nicht die Einrichtung des Ganzen, die sie ihnen vorenthält.«¹⁸

Was folgt aber aus dieser scharfen Zurückweisung der Kulturkritik im Namen zukünftig befriedigter materieller Bedürfnisse, ja rasch erfüllter Konsumwünsche? Eigentümlicherweise nichts anderes als eine scharfe Anklage der gegenwärtigen Konsumgüter und Unterhaltungsangebote, wie sie keiner der von Adorno hart angegangenen Kulturkritiker unnachgiebiger formulieren könnte: Die »europäische Kultur« sei »in ihrer Breite, dem, was zum Konsum gelangte und heute von Managern und Psychotechnikern den Bevölkerungen verordnet wird, zur bloßen Ideologie entartet«; wegen der »Kommerzialisierung der Kultur« sterbe diese als »ganz gebändigte, verwaltete« ab.¹⁹ Damit gibt Adorno frühzeitig die Richtung vor, die viele Feuilletonisten und geisteswissenschaftliche Akademiker vor allem in den Jahren von 1960 bis 1990 beschreiten werden: bei rückhaltloser Ablehnung der volkstümelnden, martialischen oder geisteselitären konservativen Kulturkritik eine weitgehende Übernahme ihrer antikommerziellen Positionen.

Nicht zuletzt wegen solcher Einschätzungen aus Reihen der Kritischen Theorie konnte die Kulturkritik über die unmittelbare Nachkriegszeit hinaus partiell beachtliche Verbreitung finden. Sie profitierte davon, dass die links-alternative Systemkritik allgemein, die von der zweiten Hälfte der 1960er- bis hinein in die 1980er-Jahre im geisteswissenschaftlichen und im künstlerischen Bereich hegemoniale Kraft besaß, stärker die Entfremdung der Menschen als die Ausbeutung der Lohnabhängigen ins Visier fasste. Wenn auch von ihr kein Weg zu Nationalismus und Volksgeist oder Elitarismus und abgehobener Bildung führte, konnten doch einige andere wichtige ältere kulturkritische Topoi – die Anklage des Verlusts der Ganzheit, nichtinstrumenteller Handlungen, authentischen Ausdrucks, unangetasteter Lebenswelt, Gemeinschaft, Natürlichkeit, unkommerzieller Kunst – in neulinken Zusammenhängen mehr oder weniger modifiziert überdauern.

Kulturkritik zur Musik

Nach der Inspektion der historisch feststellbaren grundsätzlichen kulturkritischen Positionen bleibt noch die Antwort offen, welche Anschauungen jene Kulturkritik, wie sie Stern und Ringer aufgezeigt haben, bei der Einschätzung und Bestimmung

17 Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft [1951]. In: *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 1975, S. 46–65, hier: S. 50 f., 46, 55.

18 Ebd., S. 53.

19 Ebd.

musikalischer Werke und Handlungen auszeichnet. Einiges kann man leicht prognostizieren und dann auch an vielen geschichtlichen Beispielen kulturkritischer Musikbetrachtung aufzeigen, wenn man sich nur an die bislang benannten und zitierten Attribute hält: Selbstverständlich muss für Kulturkritiker auch die Musik authentisch, gemeinschaftsinnig, unkommerziell usw. sein. Aber im Einzelnen lassen sich noch andere Lösungen und manche Abwandlungen und spezifische Varianten finden. An drei Beispielen sollen Standards und kleine Varianten bzw. zeitspezifische Stoßrichtungen kurz gezeigt werden:

Erstes Beispiel: Das »lebendige Poetische« erkennt Herder in positivem Sinne 1773 in einem »gemeinen, populären Jägerliede«. ²⁰ Herders »natürliches« Volk besitzt Lieder, die – ungeachtet anderer wichtiger nationaler Unterschiede – aus einer »sinnlichen, wenn auch einfältigen, aber sichern, kurzen, starken, Rührung – und Inhaltvollen Denkart« entspringen. ²¹ »Es ist wohl nicht zu zweifeln«, meint Herder, dass Poesie ursprünglich ganz »Volksartig« gewesen sei, »d. i. leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge, so wie der reichen und für alle fühlbaren Natur«. ²²

Wie das Volk, so auch seine Lieder; wie die Beurteilung des Volks, so auch die Bewertung seiner Gesänge. Weil Herder das sinnliche, natürliche Volk hoch schätzt, preist er dessen einfache, kräftige Dichtung. Die Natur habe den »unpolicirten Nationen« einen »Trost« gegeben, den »schwerlich Menschliche Künsteleien dürfen ersetzen können, Freiheitliebe, Liebe des Müßigganges oder des Taumels: und wohin alles gewissermaße zusammenfließt, Gesang.« In der Hitze der Begeisterung fällt die zivilisierte Gegenwart gegenüber der eingebildeten Vergangenheit stark ab: »Natur hat den Menschen frei, lustig, singend gemacht: Kunst und Zunft machen ihn eingeschlossen, mißtrauisch, stumm.« ²³

Herder bleibt jedoch nicht immer bei der mythologischen Entgegensetzung von Künstlichkeit und Zunft auf der einen, Natur und Freiheit auf der anderen Seite stehen. Einmal führt er in seinen Volkslieder-Schriften ein historisch-soziologisches Argument an: In der Zeit des Minnesangs sei »die Poesie von großem Umfang gewesen«, sie »erstreckte sich vom Kaiser zum Bürger, vom Handwerker bis zum Fürsten.« ²⁴

20 Herder, Johann Gottfried: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker [1773]. In: *Werke*. Bd. 2. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 447–497, hier: S. 478.

21 Herder, Johann Gottfried: Alte Volkslieder [1773–1774]. In: *Werke*. Bd. 3. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a. M. 1990, S. 9–68, hier: S. 24.

22 Herder, Johann Gottfried: Volkslieder. Nebst untermischten andern Stücken. Zweiter Teil [1779]. In: *Werke*. Bd. 3. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a. M. 1990, S. 229–430, hier: S. 230.

23 Herder: *Alte Volkslieder*, S. 60.

24 Herder: *Volkslieder*, S. 239.

Herder nimmt allerdings nicht an, in der Gegenwart sei die soziale Teilung unüberwindbar. Man erkennt es unschwer an seinen zahlreichen Aufrufen, auf dem Feld der Literatur die Spaltung zu heilen. Ein bekannter Appell richtet sich an seine Kollegen. Solange »wir denn nun ewig für Stubengelehrte« schreiben, ruft Herder anklagend, solange »wir« Gedichte verfassen, »wie sie niemand versteht, niemand will, niemand fühlet«, solange haben »wir« nicht einmal ein »Volk« (das singen könnte), haben »wir« »kein Publikum«, »keine Nation«.²⁵ Wenn man genauer hinschaut, kommt aber selbst Herder nicht ohne einen Abgrenzungsbegriff zu »Volk« aus. Bei ihm ist es der »Pöbel auf den Gassen«. Dieser Pöbel »singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt«.²⁶

Zweites Beispiel: Keine Hoffnungen in das singende und dichtende Volk setzt Werner Sombart 1911 mehr. Unter den Bedingungen der modernen Technik sieht er 1911 die »Wurzeln der alten aus dem Boden gewachsenen Musik verdorrt: das Volkslied ist durch den Gassenhauer verdrängt, der gleichsam mechanisch gemacht wird, wie das Volkslied organisch wuchs.« In den »untern Sphären« siedelt Sombart auch die »heutige Operettenerzeugung« an, eine »klichierte Melodienfabrikation«, die mit »eigentlicher musikalischer Schöpfung wenig mehr zu tun« habe. Es handle sich generell um eine »flache, internationalisierte und egalisierte Gassenhausermusik«. Besonders bezeichnend dafür sei der Erfolg des amerikanischen »two-step«, der den Walzer auf dem alten Kontinent verdrängt hat, auf »daß Amerika schlechthin auch den Sieg in der Musik davonträgt!« Die »musikalische Eigenart« des »two-step«: Er habe durch seinen »strengen Rhythmus und nur noch Rhythmus den Tanz gleichsam maschinell gemacht« und verhalte sich »zu jedem Nationaltanz wie die Leistung einer Präzisionsmaschine zu der Leistung eines lebendigen Menschen.« Entsprechend schildert Sombart jene »Menschen« in den »Großstädten« (sind es überhaupt noch Menschen?), die diese Musik hören. Da sie »nervös und überhastet« seien, verlangten sie »entweder Kitschmusik oder Lärmmusik, die ihre Nerven erschüttert.«²⁷

Aber auch in der höheren Sphäre macht sich für Sombart die Wirkung der technisierten Stadt und ihrer unorganischen Kultur stark bemerkbar. In der »Hast und dem Lärm unseres modernen Lebens«, ausgerüstet »mit dem ganzen Apparat« der modernen Technik, sei ein Mozart oder Beethoven, ein Schubert oder Chopin undenkbar. Sie konnten und könnten nur in einer »klingenden und singenden Welt«, nicht aber in der Großstadt-»Wüste« gedeihen.²⁸

25 Herder, Johann Gottfried: Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget [1777]. In: *Werke*. Bd. 2. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 550–562, hier: S. 557.

26 Herder: *Volkslieder*, S. 230.

27 Sombart, Werner: Technik und Kultur. In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 23 (1911), S. 305–347, hier: S. 343 f.

28 Ebd., S. 343.

Immerhin stellt Sombart als »segensreiche[n] Einfluss« der »technischen Fortschritte« und der »Demokratisierung« heraus, dass durch »Orchestrion, Phonola, Grammophon« in der »kleinsten Schnapskneipe« (nicht länger nur im Konzertsaal) für »billiges Geld die allerbeste Musik« dargeboten und dadurch zur »Hebung und Veredelung der Massen« beigetragen werden könne. Das kann aber, muss man als Leser wohl ergänzen, bloß alte Musik sein, wenn sie denn überhaupt darauf abgespielt wird. Denn wie Sombart im gleichen Absatz selbstwidersprüchlich ausführt, entspreche der »Form« der »Musikmaschine« der »Two-step« als »Inhalt«.²⁹

Drittes Beispiel: Der Chefredakteur des nationalsozialistischen *Völkischen Beobachters*, Alfred Rosenberg, löst solchen Widerspruch konsequent zur apokalyptischen Seite auf. Er schreibt 1928 in der Zeitschrift *Weltkampf* unter dem Titel »Der Schicksalskampf der deutschen Kultur« über die drohende Gefahr der »Vernichtung der rassischen Substanz der deutschen Nation überhaupt« und zugleich der »Vernichtung aller künstlerischen Ideale«. »Heute« droht die Gefahr, das hält Rosenberg im nächsten Satz fest, »aus den Tiefen der uns alle verseuchenden Weltstädte«. Aus ihnen steige der »Untermensch« herauf. »Millionen von Bastarderscheinungen« seien auf den »Asphalt geworfen, arm an Raum, entnationalisiert, richtungslos, preisgegeben jeglicher schillernden Demagogie«. Diese vielen atomisierten Gestalten werden unter dem Eindruck der urbanen Propaganda zu einer neuen Masse manipulativ zusammengeballt, die ständischer, blutsmäßiger, nationaler, organischer Einheit enträt. Als demagogisches Subjekt benennt Rosenberg den »wunderlichen Sohn des Chaos«, der folgerichtigerweise dem gesamten Europäertum heute in seiner Weltpresse Mulatten- und Negerkultur als die höchsten Errungenschaften der Jetztzeit aufzutischen wagt.³⁰ Im Artikel *Kultur-Bolschewismus* führt ein anderer *Weltkampf*-Autor 1931 präziser zu dieser massenhaften Bedrohung durch die sogenannte »Negerkultur« aus, dass in der Heimat Bachs, Mozarts und Wagners »Hunderttausende sich an Niggersongs begeistern und sich nach kreischenden Jazz-Rhythmen mit freudigster Hingebung zu zappelnden Marionetten machen«.³¹

Kulturkritische Partien in Pop- und Rock-Auffassungen

Vom breiten Strom der Kulturkritik als von Akademikern häufig anerkannte Kritik an der modernen Massengesellschaft und als dominantes Bildungskonzept ist in der Gegenwart bloß wenig übrig geblieben – nicht zuletzt wegen der in akademischen Führungsschichten mittlerweile politisch beinahe vollständig durchgesetz-

29 Ebd., S. 347.

30 Rosenberg, Alfred: Der Schicksalskampf der deutschen Kultur. In: *Der Weltkampf* 5 (1928), S. 193–212, zit. n. John, Eckhard: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*. Stuttgart, Weimar 1994, S. 203.

31 Hauptmann, Hans: Kultur-Bolschewismus. In: *Der Weltkampf* 8 (1931), S. 433–443, zit. n. John: *Musikbolschewismus*, S. 284.

ten Westbindung Deutschlands und wegen der Ausrichtung beträchtlicher Teile künstlerischer und studentischer Kreise an der angloamerikanischen Popkultur seit Mitte der 1960er-Jahre. Besonders im Laufe der 1980er-Jahre geraten die kulturkritischen Positionen in Teilen jugendkultureller Szenen und in avantgardistischen, universitären wie künstlerischen Strömungen zunehmend unter Druck, in den 1990er-Jahren verlieren sie schließlich auf breiter Front an Verfechtern. Mit der Durchsetzung postmoderner Haltungen und Vorlieben im Zeichen des Stilisierten, Sekundären, Hybriden fällt nicht nur keineswegs zufällig das Ende der linksalternativen Hegemonie im kulturellen Sektor zusammen, sondern verliert ebenfalls das kulturkritische Argument enorm an Verbreitung.

Man kann Grundzüge der Popaffirmation, seien sie nun lebensweltlich sichtbar oder intellektuell zu Papier gebracht, einfach erfassen, indem man die traditionellen kulturkritischen Positionen mit einem anderen Vorzeichen versieht. Was jene ablehnen, favorisieren diese, was diese mit Freude erfüllt, erschreckt jene. Was Mitte der 1950er-Jahre in Reihen der englischen Independent Group und in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre im Zuge von amerikanischer Pop-Art an ästhetischen Urteilen und zeitdiagnostischen Einschätzungen formuliert und im Laufe der Jahre und Jahrzehnte auch in Deutschland aufgegriffen wurde, stellt als »Pop-Theorie« oder »Pop-Diskurs« eine weitgehende Verabschiedung kulturkritischer Topoi und Wertungsgründe dar. Das Künstliche, Internationale, Kreischende, Mechanische, Oberflächliche, Funktionale, Urbane, Überhastete, Reizvolle wird in mancher Ausprägung und Kombination hochgehalten.³²

Um ein journalistisches, amüsan pointiertes Kurzbeispiel zu geben, das ein Kondensat dieser teils theoretisch anspruchsvollen, überwiegend aber selbstverständlich im Modus des entschiedenen ästhetischen Urteils ausgetragenen Einlassungen wider die Kulturkritik darstellt: Im speziellen Fall aus dem Jahr 1982 geht es um eine Frontstellung wider kulturkritische Anschauungen aus dem Lager der linksalternativen Szene. Die Redaktion der Musikzeitschrift *Sounds*, unter deren Mitarbeitern zu diesem Zeitpunkt Pop-Anhänger und -Theoretiker gut vertreten waren, skizziert in einer Antwort auf einen Leserbrief ihr materialistisches, unverantwortliches, hedonistisches, konsumistisches, dennoch vorgeblich nicht unpolitisches Programm:

Der Kapitalismus herrscht und hat sich all die alternativen Werte zu eigen gemacht. Hippies sitzen in der Regierung und geiler Konsum (du weißt schon: Genuß ohne Reue, z.B.: McDonalds, Haircut 100, Walkmen etc.) ist z. Z. längst von den Herrschenden verpönt worden. Der Bundespräsident trägt längst eine ›Jute statt Plastik‹-Tüte. Wir setzen dagegen mehr auf das Kämpfen im Kleinen, auf Erschütterungen der immer gleichen Leitideen, die dir von allen Vertretern der Herrschaft vorgeleiert werden. Dazu gehört auch, daß wir all die kleinen Teenie-Obsessionen fördern und ausleben, die wir damals wie heute haben und die wir uns nicht von rigider alternativer Moral zerstören lassen wollen, aber auch unsere ernsthafteren

32 Vgl. Hecken, Thomas: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*. Bielefeld 2009.

Erwachsenen-Obsessionen kommen nicht zu kurz. Trotzdem bleiben wir aufrechte Bolschewiken, bzw. Salonmenschewiken, je nachdem, nur in modernisierter Version.³³

Folgerichtig werden in den Artikeln und LP-Rezensionen dieser Ausgabe (September 1982) alle Einträge genutzt, die dem Kulturkritiker Schmerzen bereiten. Gelobt wird »überdrehte Tanzmusik«, »Legoland-Elektronik«, »cleverster Pop«, die »glitzernde, ungebremste Realisierung von Kino-Träumen auf Schallplatten, ohne an Streichern und Styling zu sparen«,³⁴ »relaxter, hübscher Soft-Disco-Stoff«³⁵, »kühne, moderne Tanzmusik«,³⁶ »Trash-Beat«,³⁷ »dumpfer, narkotischer, mit Psychedelia angereicherter New-York-Heavy-Metal«,³⁸ »zynisch-alberne[] Kinderliedleinlage«,³⁹ »unterhaltsame Funk/City-Musik«,⁴⁰ »garagig, mit leichtem Blues-Touch«. ⁴¹

Das bedeutet aber nicht, die Kulturkritik besitze bei der affirmativen Rede über Popmusik insgesamt – also in den diskursiven Einfassungen von Rock, Soul, Hip-Hop, Alternative Music, Heavy Metal etc. – keine Verfechter mehr. In abgeschwächter, fragmentarischer Form ist sie dort sogar noch häufig anzutreffen. Auch die salonbolschewistischen Pop-Affirmatoren werden ihre Form der Kapitalismuskritik wieder einmal stärker als Kommerzialisierungskritik auskleiden, wenn der reaktionäre oder grün-alternative Gegner weniger wichtig als der neoliberale erscheint. Systematisch und mit viel größerer Durchschlagskraft aber steht dafür traditionell (seit Ende der 1960er-Jahre) der Gegensatz von Pop und Rock ein (wenn also Pop nicht als Oberbegriff für alle möglichen Sparten gebraucht wird).

Rock-Freunde, seien es nun Musiker, Kritiker, Fans, zollen ihr Lob vorzugsweise unkommerzielleren Gegenständen, den besonders intensiven Augenblicken, den großen Gemeinschaftserlebnissen, den ihrer Ansicht nach kreativen, künstlerisch wertvollen Werken. Dem Glatten, Harmlosen, Funktionalen, Tanzbaren, leicht Konsumierbaren, Narzisstischen, Künstlichen, Konventionellen – dem, was sie negativ als »Pop« einstufen – sagen sie im Umkehrschluss ab. Derart munitioniert, fällt es ihnen leicht, von den Kunstwerken und ihrem Publikum eine Brücke zu Politik und Kultur zu schlagen: Auch die soll empathisch, gemeinschaftsinnig, aufrichtig, unegoistisch, übergreifend, engagiert, visionär, kreativ, unbequem sein.

33 Redaktion von Sounds: [Antwort auf einen Leserbrief.] In: *Sounds* (1982), S. 4.

34 [Anonym]: Compact Organisation. In: *Sounds* (1982), S. 9.

35 Diederichsen, Diedrich: Singles. In: *Sounds* (1982), S. 10.

36 Kid P.: Das kleine ABC des Lebens, Teil I. In: *Sounds* (1982), S. 36–39, hier: S. 37.

37 H. in Hülsen: [Rez. zu:] 39 Clocks: »Subnarcotic«. In: *Sounds* (1982), S. 56.

38 Diederichsen, Diedrich: [Rez. zu:] The Lords Of The New Church: Dto. In: *Sounds* (1982), S. 57.

39 Keller, Hans: [LP-Sammelbesprechung.] In: *Sounds* (1982), S. 60.

40 D.D. (= Diedrich Diederichsen): [Rez. zu:] Unknown Gender: »Live in Oldenburg«. In: *Sounds* (1982), S. 66.

41 Weiss, Betty: [LP-Sammelbesprechung.] In: *Sounds* (1982), S. 62.

Neben »Rock« stehen Begriffe wie »Underground«, »Alternative«, »Independent«, »Singer-Songwriter« dafür ein. Pop wird darüber mitunter zum Schimpfwort.⁴²

Die kompliziertere Lösung – die Lösung der Pop-Linken – liegt darin, auch aus dem vom Rock abgespaltenen Pop-Teil einiges für ihre Richtung, die sich dem normalisierten, »repressiv-toleranten« Leben widersetzen möchte, zu retten. Das besonders Hedonistische und Serielle drängt sich da geradezu auf, alles, das dem Angenehmen, dem Hobby und Komfort entläuft und zuwiderläuft. Es kommt für sie darauf an, die intensiven, entgrenzten, queeren Seiten der Pop-Oberflächen und -Konventionen zu suchen und zu finden.

Historisch gesehen hat die kompliziertere Lösung der Pop-Linken in den letzten dreißig Jahren unter Intellektuellen und Künstlern eine beachtliche Zahl an Verfechtern gewonnen. Die klarere Lösung – die Rock-Lösung – besitzt jedoch seit ihrem Aufkommen in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre bedeutend mehr Anhänger. Ihr Vorteil zeigt sich nicht zuletzt daran, dass auch die subversiv gestimmte Pop-Linke ihre Favoriten nicht selten gerne mit Vokabeln und Eigenschaften wie »gegen den Mainstream gerichtet«, »alternativ«, »unkommerziell« etc. bedenkt.

Ohne jeden Zweifel steht darum nach 60 Jahren Rock- und Popgeschichte fest: Engagement gegen das Bequeme und Materialistische muss nicht nur unter rechtem Vorzeichen stattfinden. Auf Nation und Führer, Krieg und Volksgemeinschaft haben die linken und alternativen Rockfreunde nun wirklich nicht gesetzt. Das verlieh ihrer Position große Überzeugungskraft, ließ es doch weitgehend vergessen, in welchem starkem Maße ihre kulturellen Ideen mit reaktionären Überzeugungen verträglich waren.

Es gibt diese teilweisen Überschneidungen aber. Erstens bestehen sie in der Kritik an Versuchen, das Privatleben als Ausgleich, Ruhezone, Schutz- und Freizeitbereich zu etablieren. Wenn Pop als angenehme, reizvolle, bunte, ablenkende, funktionale, harmlose, amüsante, modische, raffinierte oder verspielte Unterhaltung daherkommt oder aufgefasst wird, sind Rockanhänger und Pop-Linke oftmals ähnlich alarmiert wie ein Werner Sombart angesichts englischer Hobbys. Aber auch die intensiven Ereignisse der Popgeschichte können nicht auf ihre Sympathie stoßen, falls sie auf die Freizeit beschränkt bleiben und keine Auswirkungen über das Privatleben hinaus besitzen – falls sich der T-Shirt-Träger mit den satanistischen Symbolen oder dem Guevara-Emblem als gemütlicher Bierchentrinker entpuppt oder der Dauertänzer am Morgen doch zur Arbeits- oder Ausbildungsstätte zurückkehrt und sich dort funktional einpasst.

Ein einprägsamer Beweis für den Zusammenhang von althergebrachter und »rockiger« Kulturkritik: Kulturrevolutionär gesinnte rechte Ästhetiker, so selten sie noch vorkommen, können heute mitunter selbst Musikstilen, die sie sicher nicht

42 Vgl. Hecken: *Pop*.

gerne hören (und die ein Sombart natürlich ganz unerträglich gefunden hätte), etwas abgewinnen, wenn sie nur über die Wohnzimmer, Clubs, Diskotheken hinausdringen. Ein gutes Beispiel dafür sind Karl Heinz Bohrer's Kommentare zur Punk-Bewegung: Bohrer adelt 1978 den »Haß« der Punks als eine »Emotion«, die »mehr Lebendigkeit und Kreativität besitzt als jener emotionslose, friedfertige Stumpfsinn, den man einer Freizeitgesellschaft ohne Utopie predigt«. ⁴³

Die zweite, noch wichtigere, weil häufiger anzutreffende Überschneidung besteht in der vehementen Kritik an der Kommerzialisierung. Ist die Kritik am Freizeitspaß im Namen von Ekstase, allseitig revolutionierten Verhältnissen, entgrenztem Spiel das Vorrecht von avantgardistischen Künstlern, situationistischen, poststrukturalistischen oder marcusianischen Theoretikern, findet sich die Kommerzskritik auch in der Amazon-Kundenrezension breit vertreten. Nicht jede dieser Varianten kann mit der traditionellen rechten Kulturkritik kurzgeschlossen werden, wohl aber jene, die mit der Auflösung angeblich organisch gewachsener Gemeinschaften kritisch ins Gericht geht. Ohne die kapitalistische Vermarktung, ohne die Kommerzialisierung, wäre die lokale oder regionale Szene intakt geblieben, ihre Musik authentischer und damit reiner, besser, weniger schematisch, glatt, beliebig, so geht der vielfach erhobene Vorwurf.

Abschließend soll aber, damit keine Missverständnisse entstehen, wiederholt werden: Es gibt einen bedeutsamen Unterschied zwischen dieser Variante der Kulturkritik und ihrer rechten Tradition: Auf die Höhe von Nation, Rasse, Kulturkrieg schwingt sie sich im Pop- und Rockbereich nur selten. Dies ist kein Unterschied ums Ganze, aber ein lebenswichtiger.

Bibliografie

Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft [1951]. In: *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 1975, S. 46–65.

[Anonym:] Compact Organisation. In: *Sounds* (1982), S. 9.

Bohrer, Karl Heinz: Haß als Zeitbombe in einer Gesellschaft ohne Liebe. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13.04.1978), S. 25.

Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J. J. Rousseau bis G. Anders*. München 2007.

D. D. [= Diederich Diederichsen]: [Rez. zu:] Unknown Gender: »Live in Oldenburg«. In: *Sounds* (1982), S. 66.

Diederichsen, Diederich: Singles. In: *Sounds* (1982), S. 10.

Diederichsen, Diederich: [Rez. zu:] The Lords Of The New Church: Dto. In: *Sounds* (1982), S. 57.

Eagleton, Terry: *The idea of culture*. Oxford 2000.

H. in Hülsen: [Rez. zu:] 39 Clocks: »Subnarcotic«. In: *Sounds* (1982), S. 56.

Hecken, Thomas: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*. Bielefeld 2009.

43 Bohrer, Karl Heinz: Haß als Zeitbombe in einer Gesellschaft ohne Liebe. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13.04.1978), S. 25.

- Herder, Johann Gottfried: Alte Volkslieder [1773–1774]. In: *Werke*. Bd. 3. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a. M. 1990, S. 9–68.
- Herder, Johann Gottfried: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker [1773]. In: *Werke*. Bd. 2. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 447–497.
- Herder, Johann Gottfried: Volkslieder. Nebst untermischten andern Stücken. Zweiter Teil [1779]. In: *Werke*. Bd. 3. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a. M. 1990, S. 229–430.
- Herder, Johann Gottfried: Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget [1777]. In: *Werke*. Bd. 2. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 550–562.
- John, Eckhard: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*. Stuttgart, Weimar 1994.
- Keller, Hans: [LP-Sammelbesprechung.] In: *Sounds* (1982), S. 60.
- Kid P.: Das kleine ABC des Lebens, Teil 1. In: *Sounds* (1982), S. 36–39.
- Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher* [1890]. Hg. »Von einem Deutschen«. Leipzig 1922.
- Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen [1918]. In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. 12. Frankfurt a. M. 1990, S. 7–589.
- Konersmann, Ralf: *Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 2008.
- Redaktion von Sounds: [Antwort auf einen Leserbrief.] In: *Sounds* 9 (1982), S. 4.
- Ringer, Fritz K.: *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890–1933*. Stuttgart 1983.
- Schildt, Axel: *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und »Zeitgeist« in der Bundesrepublik der 50er Jahre*. Hamburg 1995.
- Sombart, Werner: *Händler und Helden. Patriotische Besinnungen*. München, Leipzig 1915.
- Sombart, Werner: Technik und Kultur. In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 23 (1911), S. 305–347.
- Stern, Fritz: *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Bern 1963.
- Weiss, Betty: [LP-Sammelbesprechung.] In: *Sounds* (1982), S. 62.

Die Grenzen der Empörung gegen populäre Musik

Fakten und Vermutungen

Eine komparatistische Fragestellung

Den Ausgangspunkt dieses Beitrags bildet die Vermutung, dass populäre Musik hierzulande deutlich weniger von öffentlicher Empörung und Repression betroffen war als andere Massenkünste. Die These mag überraschen, trafen doch ausgeprägte Abwertung und öffentliche Stigmatisierung, die zeitweilig den Charakter von Unterdrückungskampagnen annahm, die populäre Musik¹ in Westeuropa spätestens seit dem Aufschwung kommerzieller Etablissements, die einem breiten Publikum im 19. Jahrhundert regelmäßig mehr oder minder professionelle Angebote dieser Art machten: Polka-Kneipen, Tingeltangel, Variétés und Singpielhallen, Cafés chantants und Cafés concerts, Music Halls und deren jeweilige Vorläufer. Diese – vor allem ästhetisch distinktiv und moralisch besorgt argumentierende – Kritik ist zu unterscheiden von der politischen Überwachung und Unterdrückung populären Singens und in den Unterschichten verbreiteter Lieder (der »Volkslieder demokratischen Charakters«, wie Steinitz² sie nannte), denen die Staatsapparate aufrührerische und sittenverderbende Wirkung zuschrieben. Sie ist auch zu unterscheiden von der Bekämpfung populärer Tänze und Tanzvergnügungen. Dabei stand nicht das Klanggeschehen im Zentrum der Besorgnis; es waren vielmehr die Körper, die sich öffentlich präsentierten und miteinander, von den Ordnungsmächten unkontrollierbar, kommunizierten und kooperierten.³

Angeprangert und inkriminiert wurden allerdings keineswegs nur populäre Gattungen und Genres, die unterbürgerliches oder gar unterschichtliches Publikum anzogen. Abwertung und Ausgrenzung trafen gleichermaßen die sogenannte Trivialmusik,⁴ die am bürgerlichen oder kleinbürgerlichen Klavier, in Café oder Kurkonzert und nicht zuletzt im repräsentativen Operettentheater, in der musikalischen Komödie und in der Revue erklang. Über die Variationen der Kritik, über

1 Als moderne populäre Musik gilt im Folgenden, was von den Kritikern entsprechend bezeichnet wurde.

2 Steinitz, Wolfgang: *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus 6 Jahrhunderten*. Bd. 1. Berlin, DDR 1954; Steinitz, Wolfgang: *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus 6 Jahrhunderten*. Bd. 2. Berlin, DDR 1962.

3 Sehr anregend dazu Kusser, Astrid: *Körper in Schiefelage. Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900*. Bielefeld 2013.

4 Anstoßgebend Dahlhaus, Carl: *Studien zur Trivialmusik des neunzehnten Jahrhunderts*. Regensburg 1967.

die Vielfalt und Vielschichtigkeit ihrer sozialen Akteure sowie der diskursiven und politischen Kontexte wissen wir einfach noch viel zu wenig.

Der Ausgangsbefund eines erheblichen Widerstands und verbreiteter Ressenti-ments gegen aktuelle Musik, die vielen gefiel, soll in diesem Beitrag in einen ver-gleichenden Kontext gestellt werden. Denn die Kritik der kommerziellen populären Musik war und ist Element eines übergreifenden Phänomens: der konfliktreichen gesellschaftlichen Positionierung gegenüber der modernen Populär- oder Massen-kultur insgesamt.⁵ In diesem Zusammenhang fällt bereits beim ersten Blick eines auf: Unterschiedliche Künste wurden unterschiedlich ernst genommen und waren von sozialen Eingriffen verschieden schwer betroffen. Nicht jede heftige Empörung hatte auch handfeste Interventionen zur Folge. Die These dieses Aufsatzes ist: Bei allen Übereinstimmungen, was die Träger der Kritik und ihre ästhetischen, mora-lischen und pädagogischen Absichten betrifft – die Attacken gegen Musik, die man für gefährlich hielt, hatten insgesamt deutlich geringere Wucht als die gegen andere populäre Künste.

Dies fällt besonders beim Vergleich mit den Maßnahmen gegen erzählende Lite-ratur und Film ins Auge. Das Aufkommen des Films um 1900 war im deutsch-sprachigen Raum von einer zunehmend strikten, flächendeckenden Zensur und rigiden Altersbeschränkungen begleitet⁶ – nicht so die vergleichbar umfassende Ausbreitung mechanisch reproduzierter populärer Musik durch Musikautomaten und Grammophone. Bücherverbrennungen und Bibliotheks-»Säuberungen« 1933 trafen durchgängig auch kommerzielle Unterhaltungsliteratur, während die gegen Schlager gerichtete gleichzeitige Forderung nach einem »Scheiterhaufen auch für Musik«⁷ praktisch folgenlos blieb.

Diesem Vergleich geht es weder um die Frage, welche populäre Kunst rebellischer, subversiver, widerständiger gewesen sei, noch, aus umgekehrter Perspektive: wo man Ordnung und Moral am gefährlichsten herausgefordert habe. Bei der hohen Verallgemeinerung, die der folgende Überblick erfordert, wird ohnehin die Aus-schlagbreite der Einzelfälle nivelliert. Fraglos gab es Interventionen gegen uner-wünschte Musik, die in Empörungsintensität und Gewaltcharakter keiner Maß-nahme gegen »Schundliteratur« und »Schundfilme« nachstanden; hier steht dann

5 Vgl. als Überblick Maase, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2007.

6 Vgl. Maase, Kaspar: *Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*. Frankfurt a. M., New York 2012. Die folgenden Ausführungen zum Kampf gegen »Schundliteratur« und »Schundfilme« beruhen ohne Einzelnachweise auf den dort dokumentierten Belegen.

7 Schlegel, Karl: Ein Scheiterhaufen auch für Musik. In: *Zeitschrift für Musik* 100/7 (1933), S. 748–749. Zur Umwandlung der *Zeitschrift für Musik* in ein reaktionäres, antisemitisches Kampfblatt vgl. Hilmes, Oliver: *Der Streit ums Deutsche. Alfred Heuß und die Zeitschrift für Musik*. Hamburg 2003.