

**EIN
LIED
MEHR**

ZUR LAGE DER NATION

Sebastian Peters Politische Inhalte
in deutschsprachigen Popsongs

**EIN
LIED
MEHR**

ZUR LAGE DER NATION

Sebastian Peters Politische Inhalte
in deutschsprachigen Popsongs

Sebastian Peters,

Dr. phil., Germanist, geb. 1978 in Wesel,
Studium der Germanistik, Anglistik und Neueren
und Neuesten Geschichte an der Universität Duisburg-Essen,
seit 2008 Redakteur bei der *Rheinischen Post*.

Dieses Buch entstand als Dissertation zur Erlangung des akademischen
Grades des Dr. phil. im Fachbereich Geisteswissenschaften der Universität
Duisburg-Essen.

Sebastian Peters

EIN LIED MEHR ZUR LAGE DER NATION

Politische Inhalte in deutschsprachigen Popsongs

„Über Musik schreiben ist wie zu Architektur tanzen/
Das ist immer noch besser als nichts/ Auch wenn es halt nichts ist.“¹

Für Johanna & Anton

Wissenschaftliche Reihe, Band 6

Originalausgabe

© 2010 Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, Berlin

Alle Rechte vorbehalten

1. Auflage März 2010

Herausgeber:

Archiv der Jugendkulturen e.V.

Fidicinstraße 3, D – 10965 Berlin

Tel.: 030 / 694 29 34; Fax: 030 / 691 30 16

E-Mail: archiv@jugendkulturen.de

Vertrieb für den Buchhandel: Bugrim (www.bugrim.de)

Auslieferung Schweiz: Kaktus (www.kaktus.net)

Privatkunden und Mailorder: www.jugendkulturen.de

Lektorat: Klaus Farin, Andreas Kuttner

Layout: Conny Agel

Druck: werbeproduktion bucher

ISBN Bc f, 978-3-940213-52-5

:E4@7Z4aa], +) *DQ+8" \$#%Z* #Z

ISBN PDF: 978-3-943612-45-5

archiv
der jugendkulturen e.v.

Das Berliner Archiv der Jugendkulturen e. V. existiert seit 1998 und sammelt – als einzige Einrichtung dieser Art in Europa – authentische Zeugnisse aus den Jugendkulturen selbst (Fanzines, Flyer, Musik etc.), aber auch wissenschaftliche Arbeiten, Medienberichte etc., und stellt diese der Öffentlichkeit in seiner Präsenzbibliothek kostenfrei zur Verfügung. Darüber hinaus betreibt das Archiv der Jugendkulturen auch eine umfangreiche Jugendforschung, berät Kommunen, Institutionen, Vereine etc., bietet jährlich bundesweit rund 120 Schulprojekttage und Fortbildungen für Erwachsene an und publiziert eine eigene Zeitschrift – das *Journal der Jugendkulturen* – sowie eine Buchreihe mit ca. sechs Titeln jährlich.

Das Archiv der Jugendkulturen e. V. legt großen Wert auf eine Kooperation mit Angehörigen der verschiedensten Jugendkulturen und ist daher immer an entsprechenden Reaktionen und Material jeglicher Art interessiert. Die Mehrzahl der Archiv-MitarbeiterInnen arbeitet ehrenamtlich. Schon mit einem Jahresbeitrag von 48 Euro können Sie die gemeinnützige Arbeit des Archiv der Jugendkulturen unterstützen, Teil eines kreativen Netzwerkes werden und sich zugleich eine umfassende Bibliothek zum Thema Jugendkulturen aufbauen. Denn als Vereinsmitglied erhalten Sie für Ihren Beitrag zwei Bücher Ihrer Wahl aus unserer Jahresproduktion kostenlos zugesandt.

Weitere Infos unter www.jugendkulturen.de

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	9
1.1 Zielsetzung	10
1.2 Aufbau der Arbeit	12
1.3 Theoretischer Rahmen	13
1.4 Methodischer Rahmen	17
1.5 Korpus	22
1.6 Hypothesen	25
THEORETISCHER TEIL	27
2. Was ist Pop?	28
2.1 Popdefinitionen	28
2.1.1 Pop oder Rock?	32
2.1.2 Pop – zwischen E und U	34
2.2 Popgeschichte	37
2.3 Glokalisierte Popkultur	39
2.4 Pop-Protagonisten	46
2.4.1 Musikindustrie – Macher oder Manipulator?	46
2.4.2 Künstler – Akteur oder Produkt?	49
2.4.3 Rezipient – Konsument oder Konstrukteur?	51
2.4.4 Medien – Filter oder Förderer?	53
3. Pop und Politik	57
3.1 Die Verbindungslinien	58
3.1.1 Pop für Arme	58
3.1.2 Pop im Hier und Jetzt	60
3.1.3 Pop ist dagegen	63
3.1.4 Pop als Freiheit der Wahl	64
3.1.5 Pop als Definitionsmacht	65
3.1.6 Pop als Neuerfindung	67
3.1.7 Pop demonstriert Offenheit	68

3.1.8	Pop als Stilangriff	69
3.1.9	Pop-Klang als Protest	70
3.1.10	Pop und Körperlichkeit	71
3.1.11	Pop ist trivial	73
3.1.12	Pop als Geschichte-Erzähler	74
3.1.13	Pop ist jung	75
3.1.14	Pop sagt ja und nein	77
3.2	Pop-Standpunkte	79
3.2.1	Wie „links“ ist Pop?	80
3.2.2	Wie „rechts“ ist Pop?	82

MUSIKHISTORISCHER TEIL	85
------------------------------	----

4. Die Vierziger 88

4.1	Warten aufs Wunder: 1940 – 1945	88
4.2	Trizonesien und die Welt: 1945 – 1949	95
4.2.1	Wie alles begann	103
4.3	War was?	105

5. Die Fünfziger 107

5.1	Hin, weg und zurück: 1950	108
5.1.1	Warum plötzlich alle von der Heimat singen	110
5.2	Winke, Winke Deutschland: 1951	112
5.3	Heile Heile Welt – 1952	114
5.4	Sehnsucht nach gestern: 1953	117
5.5	Höhenluft: 1954	119
5.5.1	Warum es keinen ersten Popsong gibt	121
5.6	Komm' mit mir nach Maratonga: 1955	124
5.6.1	Warum Deutschland rund um die Uhr rockte	125
5.7	Halbstark vs. Heimweh: 1956	127
5.8	In Adenauers „Zuhause“: 1957	131
5.9	Teenagerträume: 1958	134
5.9.1	Wie die Jugend das Einkaufen lernte	136
5.10	Elvis' deutsche Erben: 1959	138
5.11	War was?	141

6. Die Sechziger 144

6.1	Kein schöner Land?: 1960	144
6.2	Das Schweigen des Schlagers: 1961	147
6.2.1	Warum Pop von Prosperität profitierte	149
6.3	Und ewig lockt die Ferne: 1962	150

6.4	Ade(nauer): 1963	152
6.5	Liebe und Babys: 1964	154
6.5.1	Warum Liedermacher mehr als nur Lieder machten	156
6.6	Du gehst vorbei: 1965	158
6.6.1	Wie der Beat der DDR seinen Takt aufbrummte	161
6.7	... aber unser Widerstand nicht: 1966	163
6.8	Die neue Ungemütlichkeit: 1967	166
6.9	Mama und Mythos: 1968	169
6.9.1	Wie Pop die Gesellschaft anders gestaltete	174
6.10	Happy Days: 1969	175
6.11	War was?	178
7.	Die Siebziger	182
7.1	Wir streiken: 1970	182
7.1.1	Warum Deutsche keine richtigen Hippies werden konnten	186
7.2	Im neuen Klima: 1971	188
7.3	Schlager in Scherben: 1972	193
7.3.1	Wie Ton Steine Scherben die deutsche Popmusik politisierten ...	196
7.4	Lucky Streik: 1973	202
7.4.1	Warum Krautrock Deutschlands erste eigene Pop-Subkultur war	205
7.5	Reformhaus Deutschland: 1974	206
7.6	Es war einmal eine Gitarre: 1975	210
7.6.1	Wie der Ostrock auf die SED-Repressalien reagierte	213
7.7	Anarchy in UK, Reformen in BRD: 1976	215
7.8	Die Scheidung der Jugendkultur: 1977	218
7.8.1	Warum Punk mit „No Future“ neue Hoffnung brachte	220
7.9	No Future/Our Future: 1978	221
7.10	Punk macht Mittagspause: 1979	226
7.11	War was?	230
8.	Die Achtziger	233
8.1	Eiszeit im Computerstaat: 1980	233
8.1.1	Warum Punk für eine besondere „Anarchy in the GDR“ sorgte	241
8.2	Der permanente Kollaps: 1981	243
8.2.1	Was Punk und NDW gemeinsam hatten	248
8.3	Kein bisschen Frieden, aber Spaß dabei: 1982	251
8.3.1	Wie der Pop sich potenzierte	261
8.4	Vereint für das Bruttosozialprodukt: 1983	263
8.5	Mief im Osten, Tief im Westen: 1984	268
8.6	En-de-W: 1985	272
8.6.1	Wie Industrie als Musik klang	275

8.7	Deutschland tanzt: 1986	277
8.8	Komm doch rüber: 1987	284
8.9	Ruhe vor der Einheit: 1988	288
8.10	Die Sinatra-Doktrin: 1989	292
8.10.1	Warum auch der Pop die Mauer zum Wackeln brachte	297
8.11	War was?	300
9.	Die Neunziger	304
9.1	Tanzen, aber wohin? – 1990	304
9.1.1	Wie der DDR-Rock ausblutete	311
9.2	Im Wind des Wandels: 1991	313
9.2.1	Wie der Pop pluralistisch wurde	318
9.3	Systemfragen: 1992	321
9.3.1	Wie Blumfeld vom Ich auf die Gesellschaft kamen	324
9.4	Unherzlich willkommen: 1993	327
9.4.1	Warum die Hamburger Schule „Ich“ sagte	334
9.5	L'état und wir: 1994	336
9.5.1	Warum Techno der Mainstream der Neunziger war	340
9.6	Hamburg vs. Neue Deutsche Härte: 1995	345
9.7	Man singt deutsch: 1996	349
9.8	Politisch verdrossen: 1997	354
9.8.1	Wie Deutschland wieder hart wurde	360
9.9	Es bleibt alles anders: 1998	362
9.10	Old Nobody Pop: 1999	367
9.11	War was?	373
10.	Fazit	379
10.1	Überprüfung der Thesen	379
10.2	Ist Pop jetzt am Ende?	391
	Abbildungsverzeichnis	394
	Literaturverzeichnis	395

1. EINLEITUNG

„Ein Lied mehr zur Lage der Nation/ Und zur Degeneration meiner Generation.“²

Popmusik müsste eigentlich längst beerdigt sein, so oft wurde in den vergangenen Jahren im Feuilleton ihr Ableben festgestellt. Die Schallplatte vom Ende der Popkultur ist ein Dauerbrenner. Dass diese Platte immer weiter läuft, hat der Pop seinem Gegenwartsbezug zu verdanken. Pop bezieht sich auf das Jetzt – also auf gegenwärtige Ereignisse und gesellschaftliche Entwicklungen.

Die Geschichte der Diskussion um Pop und Politik reicht bis in die fünfziger Jahre, bis zum Beginn der Rock- und Popmusik.³ Schon kurz nach **Bill Haleys „Rock around the clock“** glauben Skeptiker, dass der Kult nur eine kurze Halbwertszeit hätte. „Pop ist tot“⁴ – so lautet noch immer das stetige Argument der Kritiker einer Kultur, deren Charakteristikum seit sechs Jahrzehnten ihre stetige Wiederkehr ist. Je häufiger die Kritiker die These vom Ende der Popkultur äußern, desto drängender stellt sich die Frage: Ist nicht jeder Versuch einer Beerdigung der Popkultur konsequent eine Revitalisierung derselben? Es erscheint als ein Widerspruch, wenn sich der Pop – schon als Begriff impliziert er das Populäre – auf dem Weg in die Unpopularität befindet. Pop ist da relevant, wo er sich auf aktuelle Entwicklungen bezieht: Wiederaufbau, Spiegel-Affäre, 68er, Kalter Krieg, Wiedervereinigung oder 11. September – zuletzt die Wirtschaftskrise. Die Künstler des Pop reflektieren in ihren Songs den permanenten Ausnahmezustand der Bundesrepublik: „Ein Lied mehr zur Lage der Nation.“

Meine Arbeit will die Beziehung von Pop und Gesellschaft untersuchen, indem sie Songlyrics im Kontext ihrer Zeit analysiert. Denn zu allen Zeiten hat es Kunstwerke gegeben, die dringlicher als andere Schauplatz der Geschichte waren. Jedes Kunstwerk – ob Bild, Literatur, Musik – ist Ergebnis eines Kontextes. Nur hat es zu jeder Zeit Künstler gegeben, die diesen Einfluss verschleierten, das Kunstwerk solitär betrachteten, und solche Künstler, die den Einfluss der Umwelt auf die Kunst offen legten, sich offensiv mit der Umwelt auseinandersetzten. Es ist der in der Literatur anzutreffende Konflikt zwischen der l'art pour l'art auf der einen

¹ **But Alive** (1998): „**Ein sozialkritisches Schlagzeugsolo später**“, auf: Hallo Endorphin, B. A. Der erste Teil des Zitats stammt vom Musikjournalisten Lester Bangs.

Die Schallplatte vom Ende der Popkultur ist ein Dauerbrenner.

² **Tocotronic** (1995): „**Michael Ende Du hast mein Leben zerstört**“, auf: Nach der verlorenen Zeit, L'Age D'or.

³ Vgl. Grossberg (2000): 232.

⁴ **Die Braut haut ins Auge** (1998): „**Pop ist tot**“, auf: Pop ist tot, BMG Ariola. Die zentrale These scheint widersprüchlich. Protagonisten der Popkultur erklären diese für beerdigt, allerdings bedienen sie sich dabei eines Jargons, der gänzlich Pop-Sprache ist.

und gesellschaftlich engagierter Kunst auf der anderen Seite, den auch die Popkultur ausficht. Etliche eifrige Vertreter der Populärkultur haben protestiert und revoltiert, dies desto mehr, je enger andere Vertreter der Populärkultur mit den Mächtigen kooperierten. Pop lebt also weiter, weil sich seine Künstler immer neu zu gesellschaftlichen Fragen positionieren. Diese Bandbreite an Positionen soll meine Arbeit darstellen und damit die Antwort auf die Frage liefern, warum der Pop immer noch so vital ist.

Doch zunächst gilt es zu danken. Ohne den großen Rückhalt von Johanna in dieser Zeit hätte ich manchmal kapituliert. Dafür, und fürs Korrekturlesen, möchte ich ihr von ganzem Herzen Danke sagen – „of all the stars, I’ve ever seen, you’re the sun.“ Ein herzliches Dankeschön für all die Abende, an denen er sich Zeit nahm, die wertvollen Hinweise und guten Gespräche gebührt meinem Doktorvater Professor Dr. Werner Jung. Bedanken möchte ich mich bei Klaus Farin und Andreas Kuttner vom Archiv der Jugendkulturen für kritische Lektüre und Professor Dr. Frank Erik Pointner für seine wertvollen Hinweise. Und an all die Künstler, Bands, Plattenindustriellen, Konzertveranstalter, die mir in vielen Gesprächen bei vielen Getränken viele Lektionen erteilten: Sincere thanks!

1.1 ZIELSETZUNG

Die Arbeit soll darstellen, wie populäre Musik seit den Vierzigern gesellschaftliche Veränderungen begleitet hat. Sie untersucht die komplexe Verbindung von kultureller Entwicklung und politischen Realitäten, sekundär auch ökonomischen und soziokulturellen Erscheinungen ab der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. Grundlage der Untersuchung ist der stets populäre Mythos von der Subversion, welcher die Popmusik seit den Vierzigern begleitet, selten jedoch an den tatsächlichen Inhalten festgemacht wurde. Die textlichen Inhalte sollen hier in ihrer Wirkung analysiert werden, indem sie in der Zeit ihrer Popularität, nicht aber der ihrer Produktion untersucht werden. Die Arbeit verfährt also rezeptionsorientiert.

Nach dem Ende des Kommunismus im Ostblock Ende der Achtziger wuchs bei konservativen Intellektuellen der Glaube an die Hegel’schen Gedanken vom Ende der Geschichte. Es herrschte die Hoffnung vor, die Revolutionen und Aufstände wären beendet, die Überlegenheit der bürgerlich-kapitalistischen Ordnung sei mit dem Untergang des Kommunismus bewiesen. Die Gegenwart aber zeigt, dass sich im politischen System ständig neuer Widerstand gegen eine homogene Weltordnung regt. Kultur hat in diesem gesellschaftspolitischen Kontext eine immer wichtigere Rolle eingenommen. Popmusik wiederum bietet die Möglichkeit, den hegemonialen Diskurs zu verneinen, „*hedonistische Vorstellungen zu*

*artikulieren und so Wünsche und Bedürfnisse auszusprechen, die sprachlich nicht formuliert werden können.*⁵ Diese Arbeit soll Beispiele hierfür liefern. Sie soll nach Liedern suchen, die gesellschaftliche Veränderung zum Thema machen, und sie im Kontext ihrer Zeit verweben, die Diskursfäden aus dem Text heraus in politische und gesellschaftliche Kontexte ziehen. Und sie soll eine These im Blick haben, die Olaf Karnik formuliert: *„2001 war das Jahr, in dem die Politik und Gesellschaftskritik in starkem Maße wieder in die (nicht nur) deutsche Popmusik zurückgekehrt sind.“*⁶

⁵ Schröter (2000).

⁶ Karnik (2003): 104.

Viel ist seit Beginn der Popmusik über politische Inhalte geschrieben worden – in Büchern, Zeitungen, Fanzines. In den meisten Beiträgen wird der subversive Charakter des Pop als gegeben vorausgesetzt, die Songlyrics werden oft ausschließlich im Kontext der Musik betrachtet und als politisch interpretiert. Solche herrschenden Meinungen will diese Arbeit nicht reproduzieren, sondern, indem sie die Texte der Popsongs untersucht, eine Sicht auf den Pop wagen, die Kritiker bisher stets ablehnten. Die Popmusik soll hier nicht in ihrer Wirkung präjudiziert, sondern im Kontext der Dynamik gesellschaftlicher Prozesse analysiert werden. Die Arbeit geht also nicht den Weg, den Einfluss von Popmusik auf gesellschaftliche Entwicklung anhand einer empirischen Analyse zu untermauern, sie befragt nicht etwa die Rezipienten, sondern betrachtet ein Kulturprodukt auf dem Höhepunkt seiner Popularität in rezeptionsorientierter Perspektive und in seinem historisch-politischen Kontext.

Die Arbeit trägt den Untertitel „Politische Inhalte in deutschsprachigen Popsongs“. Der hier verwendete Begriff von Kultur versteht diese im Sinne der Cultural Studies als „ganze Lebensweise“, verstrickt in politische, gesellschaftliche und ökonomische Strukturen. Jede Äußerung auf dem Feld der Popkultur – im Popsong und anderswo – hat also gleichzeitig eine gesellschaftsrelevante Dimension. Im Begriff „Politik“ ist schon eines der Hauptprobleme impliziert, welches den Streit um den politischen Charakter von Popmusik immer neu entfacht. Denn vor einer Untersuchung des politischen Charakters musikalischer Popkultur bedarf es der Definition dessen, was der Begriff des „Politischen“ bezeichnen soll. Denn „politisch“ bedeutet nicht per se ein Engagement in gesellschaftlich institutionalisierten Parteien oder Organisationen. Wenn in dieser Arbeit von „Pop und Politik“ die Rede ist, dann meint dies vielmehr einen allgemeinen Begriff von Politik, der nach dem Verständnis von Schubert und Klein jegliche Art der Einflussnahme und Gestaltung sowie die Durchsetzung von Forderungen und Zielen, sei es in privaten oder öffentlichen Bereichen, zum Inhalt hat.⁷

⁷ Schubert/Klein (2001).

Und woran macht man Politik im Pop fest? Es fällt oftmals schwer, die kritischen bis subversiven Momente in der Praxis festzulegen. Erwähnt werden muss deshalb zunächst die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten,

die in der Popmusik offeriert werden. Denn eine Protesthaltung ließe sich entweder in einer ästhetisch-stilistischen Abgrenzung ausdrücken, in der performativen Außendarstellung als dem „Image“ der Künstler oder in den Texten. Die letztere, womöglich einfachste Form der Analyse soll in dieser Arbeit primär untersucht werden. In Verbindung mit Texten können einzelne ergänzende Momente im musikalischen Ausdruck oder in der performativen Mediendarstellung eines Künstlers dieses Protestmoment noch verstärken.

1.2 AUFBAU DER ARBEIT

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile, von denen der erste sich mit stetiger Bezugnahme auf den zweiten musikhistorischen Teil dem theoretischen und methodischen Inventar nähern will, das für das Verstehen der eigentlichen Pop-Chronologie nötig ist. Die Untersuchung der Popkultur beginnt mit den vierziger Jahren und endet im Jahr 2000, dazwischen folgt die Arbeit einer Chronologie, sie untersucht die einzelnen Jahre von 1940 bis 2000 Jahr und wagt abschließend einen Ausblick. Dieses Vorgehen ist deshalb nötig, weil gesellschaftspolitische und popkulturelle Entwicklungen auf diese Weise synchron dargestellt werden können und nur so die Verbindung von Popkultur und gesellschaftlichen Entwicklungen deutlich wird. Eine Einteilung in thematische Schwerpunkte oder eine gebündelte Zusammenfassung in Jahrzehnten wäre legitim gewesen, hätte aber das Problem bereitet, dass zu viele zeitliche Entwicklungen in der diachronen Darstellung durcheinander geraten wären.

Es mag als ein vorschnelles Urteil betrachtet werden, wenn der Ursprung der Popkultur in dieser Arbeit am Ende des Zweiten Weltkrieges festgemacht wird. Zum einen offeriert diese Variante der popkulturellen Geschichtsschreibung die Vorstellung eines euphorischen Nachkriegsbooms, in dessen Fahrwasser die Popkultur als eine Kultur des Vergnügens und Genusses entsteht – ein Trugschluss. Diese Festsetzung führt ein zweites Mal in die Irre, wenn angenommen wird, die Popkultur starte nach dem Zweiten Weltkrieg an einem Nullpunkt. Dies wäre eine weitere Fehlbeurteilung.

In der Folge versucht die Arbeit, die kanonische Geschichtsschreibung des Pop zu hinterfragen. Sind die Fünfziger die Zeit des braven Pop, der versucht, aufrührerisch zu sein?⁸ Bedeutet in den Sechzigern und Siebzigern Popmusik wirklich ausschließlich Rebellion?⁹ Und sind die popkulturellen Achtziger nur noch nihilistische Subversion und Ausverkauf, der in den Neunzigern in einem Pluralismus endet?¹⁰ Die Musikgeschichte des Populären, so schreiben es Tom Holert und Mark Terkessidis in ihrem Buch „Mainstream der Minderheiten“¹¹, erfahre spätestens in den

⁸ Vgl. Port le Roi (1998): 8 ff.

⁹ Vgl. Hollstein (1970): 37 ff.

¹⁰ Vgl. Marcus (1992): 102 ff.

¹¹ Holert/Terkessidis (1996).

Neunzigern einen Bruch, indem alle zuvor bekannten Phänomene wie Wave, Pop, Punk oder Metal in einem Mainstream aufgehen. Eine stringente Chronologie der Popmusik, wie sie noch für die sechziger und siebziger Jahre geschrieben werden konnte, sei spätestens in den Neunzigern nicht mehr möglich.

1.3 THEORETISCHER RAHMEN

Es gibt Kritiker, die die Teilhabe der Popkultur an gesellschaftlichen Fragen und die subversiven Kräfte des Pop in Frage stellen, also die Verbindung von Pop und Politik negieren. Natürlich müssen an dieser Stelle Horkheimer und Adorno erwähnt werden, deren Kapitel zur Kulturindustrie in der „Dialektik der Aufklärung“ die spätere Popkultur bereits in ihren Grundzügen skizziert. Ihr Werk fungiert noch heute als wesentliche Referenz, wenn Populärkultur untersucht werden soll. In der Folge beziehen sich Kritiker immer wieder auf dieses Werk und versuchen sich – dialektisch – an einem Widerspruch zu Adornos und Horkheimers Thesen. Roger Behrens, Diedrich Diederichsen oder John Fiske – auf der Basis verschiedener theoretischer Fundamente widersprechen sie der „Dialektik der Aufklärung“. Ihre Argumente sollen in der Folge nicht unberücksichtigt bleiben.

„Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch.“

Adorno und Horkheimer untersuchen im Kulturindustrie-Kapitel die Kulturlandschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts und stellen fest, dass es keine „autonome“ Kultur mehr gebe und stattdessen die Industrie den kulturellen Sektor zu dominieren beginne. Adornos Urteil lautet: *„Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch, und ihr Skelett, das von jedem fabrizierte begriffliche Gerippe, beginnt sich abzuzeichnen.“*¹² Horkheimer und Adorno differenzieren zwischen der bürgerlichen Kunst, welche die Unterklasse ausschloss, immer jedoch am Gemeinwohl interessiert war, und der Kunst des spätkapitalistischen Zeitalters, welche ihren autonomen Charakter verloren habe und stets nur als Mittel zum Zweck der Generierung von Kapital diene. Schon vor dem eigentlichen Entstehen der Popkultur sieht Adorno die bürgerliche Kunst in ihren Grundwerten bedroht und wirft der Massenkultur die kulturelle „Gleichschaltung“ vor: *„Kultur schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus.“*¹³ Massenkultur verhindere obendrein das Neue: *„Immergleichheit regelt auch das Verhältnis zum Vergangenen. Das Neue der massenkulturellen Phase gegenüber der spätliberalen ist der Ausschluss des Neuen. Die Maschine rotiert auf der gleichen Stelle.“*¹⁴ Kritik übt Adorno auch am reinen Gebrauchswert der Kultur. Denn für viele Menschen sei Kultur nur noch Amüsement, das Abwechslung biete. Kultur diene nur noch einem bestimmten Zweck: dem der Unterhaltung und des Zeitvertreibs. *„Amüsement, alle Elemente der Kulturindustrie, hat es längst vor dieser gegeben.“*

¹² Adorno/Horkheimer (2003): 128.

¹³ Ebd.

¹⁴ Adorno/Horkheimer (2003): 142.

¹⁵ Adorno/Horkheimer (2003):
143.

*Jetzt werden sie von oben ergriffen und auf die Höhe der Zeit gebracht.*¹⁵

Gleichzeitig habe nach Adorno dieses Amusement schon lange den Charakter von Arbeit angenommen. Die Kulturindustrie verwische die Grenze von Arbeit und Freizeit. Sie stille das Bedürfnis der Menschen nach Amusement, welches wiederum aus dem mechanisierten Arbeitsprozess resultiert. Adorno schließt eine wahrhaftige Kritikfähigkeit der Massenkultur aus: „*In der Kulturindustrie verschwindet wie die Kritik so der Respekt: Jene wird von der mechanischen Expertise, dieser vom vergesslichen Kultus der Prominenz beerbt.*“¹⁶

¹⁶ Adorno/Horkheimer (2003):
170.

Und an eben dieser Stelle bietet sich der unmittelbare Berührungspunkt für meine Arbeit, die eine mögliche Protesthaltung der Popkultur gegenüber der Gesellschaft auf die Probe stellen will und dafür Popsongs aus sechs Jahrzehnten untersucht.

Es gibt Kritiker und Gegenmodelle zu Adornos Konzept der Kulturindustrie: Walter Benjamin entdeckt in der Möglichkeit einer technischen Reproduzierbarkeit von Kunst Reize. Er betont bereits in den dreißiger Jahren den politischen Charakter der Massenkultur und erhebt die Forderung, dass gegen die Ästhetisierung der Politik durch die Nationalsozialisten eine Politisierung der Kunst durch die Kommunisten betrieben werden müsse. Diese Position wiederum ist von Herbert Marcuse als Strategie in den sechziger Jahren wieder entdeckt worden.¹⁷ Benjamin gelingt es so, die Massenkultur aus einem ästhetischen Blickwinkel zu betrachten. Er analysiert hier, dass die Reproduzierbarkeit mit Hilfe von Technik den Status des Kunstwerks verändere. Dieses verliere zwar seinen Charakter der Einzigartigkeit, also seine Aura, die es ehemals aus seinen Ursprüngen im Dienst von Kult und Ritual gewann. Durch die technische Reproduzierbarkeit erhalte das Kunstwerk aber nun eine neue Basis, indem es emanzipiert wird vom „*parasitären Dasein am Ritual.*“¹⁸ Die Kunst beziehe sich nun auf die Politik, und Kunst wird für alle erschwinglich und erhältlich. Benjamins Arbeiten beschäftigen sich allesamt nicht explizit mit Musik, allerdings können viele der Thesen nahezu direkt auch auf die Musik bezogen werden.

¹⁷ Vgl. Behrens (2002): 70.

¹⁸ Benjamin (2003): 21.

Ein stetiger Grund für die Kritik am Protest-Potenzial der Popmusik liegt auch heute noch in ihrer Warenform begründet. Popmusik nähert sich der industriellen Produktion an, indem an dem Produkt höchst unterschiedliche Akteure beteiligt sind. Dies unterscheidet die Popmusik grundlegend von anderen populären Gattungen wie Volkslied, Volkstanz, Kirchenlied oder Militärmusik. Indem die Popmusik sich dem Diktat des wirtschaftlichen Profits ausliefert, kann sie dieser Argumentation nach keine gänzlich eigenständige Gedankenwelt mehr vermitteln. Auch für den theoretischen Fall, dass die Popmusik dennoch eine unzensurierte Version von Protest veröffentlichen könnte, die beteiligten Akteure also die genuine Botschaft nicht veränderten, bliebe dennoch die theoretische Möglichkeit einer Manipulation durch die wirtschaftlichen Distributions- und Vermarktungssegmente. Holert und Terkessidis schreiben:

„Es gibt allerdings diverse Gründe, sich den diversen Selbsttäuschungen über Subversion und Rebellion von Pop zu verweigern. Denn in dieser Allgemeinheit diente sie ausschließlich industriellen Profitinteressen und der Durchsetzung neuer gesellschaftlicher Verhältnisse.“¹⁹

¹⁹ Holert/Terkessidis (1996): 10.

Gerade in der neueren Zeit kritisieren viele Pop-Theoretiker Adorno in seinem Pessimismus: John Fiske beispielsweise sieht in seinen Untersuchungen im Rahmen der Cultural Studies den Konsumenten nicht als ein ausschließlich diktiert Objekt. Die Populärkultur steht zwar auch bei Fiske im Spannungsfeld von Kulturindustrie und Konsumenten.²⁰ Er sieht aber eine Möglichkeit des Protestes im Konsum, der gleichzeitig ein Ausschlussverfahren bedeute. Der Kunde habe die Möglichkeit, mit dem Konsum der einen Ware gleichzeitig ein anderes Produkt abzulehnen. Insofern biete die Warengesellschaft – und auch die mittlerweile ihr angepasste Kulturlandschaft – die Möglichkeit, einen individuellen Geschmack zu konstruieren, der nicht vom Diktat durch einzelne Wenige bestimmt sei. Auch Heinz Steinert widerspricht der These Adornos, wonach ein „*richtiges Leben im falschen*“²¹ nicht möglich sei. Steinert räumt der Kunst in der Kulturindustrie zumindest die theoretische Möglichkeit ein, die „*herrschenden Verhältnisse zum Tanzen zu bringen*.“²² Borris wendet sich ebenfalls gegen ein zu pessimistisches Bild der Massenkultur. Die Phänomene der Popkultur bewiesen, dass es gerade das protestierende Potenzial der Massenkultur Pop sei, welches Kritik an den bestehenden Zuständen äußert. Pop artikuliere seine Kritik an einem Zustand, an dem er selbst teilhat und teilnimmt. Die Paradoxie dieses Unternehmens dürfe nicht ablenken von der Tatsache des Bestehens: „*Innerhalb der Affirmationskultur bleibt der Unabhängigkeit also nur eine Chance: ihre Verweigerung. Nur wenn Musiker und Plattenfirmen aufhören, ihre Arbeitsweise an den Strukturen des bestehenden Marktes auszurichten, besteht für sie die Chance, der totalitären Macht des bestehenden Musikgeschäfts zu entgehen*“²³ Was Adorno zudem ignoriert: Auch zu frühen Zeiten war Kunst wenig autonom. Sie wurde sogar häufig für ein höfisch-elitäres Publikum produziert. Adorno und Horkheimer müssen sich deshalb den Vorwurf gefallen lassen, dass ihr Kulturindustrie-Kapitel am Ideal einer bürgerlich autonomen Kunst festhält.

²⁰ Vgl. Fiske (1999): 75.

²¹ Adorno notiert diesen Satz in „*Minima Moralia*“, I, 18: Gesammelte Schriften, Bd. 4, S. 19.

²² Zitiert nach: Klopotek (2003 a).

²³ Hess (2003): 302.

Es waren Ende der Achtziger die Cultural Studies, die diesen Vorwurf gegen Adorno am deutlichsten aussprachen. Sie waren es, die das Verhältnis von Pop und Politik abermals offen legten. Nur wenige Arbeiten befassen sich dabei aber direkt mit den Inhalten der Popsongs. Als der Pionier des kulturkritischen Blicks auf den Pop gilt in Deutschland Diederichsen. Seine Überlegungen zur Entwicklung von Popkultur sind die Basis, ohne die kaum eine Arbeit, die sich mit Popkultur befassen will, auskommen kann. Er operiert mit den Begriffen „Pop I“ und „Pop II“, wenn er das Phänomen der Popmusik beschreibt.²⁴ „Pop I“ ist für ihn die

²⁴ Vgl. Diederichsen (1999 b): 272 ff.

erste Phase des Pop, in welcher sich dieser noch kritisch gegen etablierte Künste und Herrschaftsformen wendet. Dieser „Pop I“ sei authentisch, glaubwürdig, provokativ, grenzüberschreitend, umstürzlerisch, subkulturell etabliert und sozialkritisch. Pop wäre in diesem Sinne gleichbedeutend mit Subversion. Der „Pop I“ weist für Diederichsen die Möglichkeit von Rebellion, Widerstand und Protest auf. Zeitlich verortet Diederichsen diese Form des Pop von 1960 bis 1980. „Pop II“ hingegen bezeichnet bei Diederichsen jene Phase, in der Pop selbst die etablierte Ausdrucksform ist. Pop ist hier gleichbedeutend mit Konsum, Feier, Wirtschaft, Lifestyle und Mainstream. Der Pop wird hier affirmativ. Allerdings, so wendet Diederichsen ein, wohne diesem Pop noch immer ein kritisches Moment inne.²⁵ Diederichsen zeigt an anderer Stelle, dass im „Pop II“ der Begriff „Pop“ eine Erweiterung erfährt und nunmehr auch andere musikalische Stile vereinnahmt. Heute lässt sich – so meine These – weit mehr zeittypische Musik unter dem Begriff „Pop“ zusammenfassen. Diederichsens Kategorien „Pop I“ und „Pop II“ sollen im Verlaufe dieser Arbeit berücksichtigt werden, beschreiben sie doch eine für diese Arbeit wichtige Tatsache. Wenn er behauptet, dass dem Pop auch in seiner zweiten Phase ein kritisches Potenzial innewohnt, dann widerspricht dies den gängigen Thesen, die der aktuellen Popmusik kein Protest-Potenzial mehr einräumen.²⁶

²⁵ Hierzu auch: Chlada/Kleiner (2003): 125.

²⁶ Allerdings muss angemerkt werden, dass auch Diederichsen sich in seinem Essay „The kids are not alright“ (Spex Nr. 11/1992) im Kontext der Anschläge auf Asylbewerberheime in Deutschland nach der Wiedervereinigung von der Position eines generellen Pop-Protests entfernt.

Auf der Ebene der Untersuchung von Jugendkulturen befasst sich Martin Büsser in vielen Beiträgen mit dem Verhältnis von Pop und Politik, besonders in den Subkulturen. Seine Überlegungen waren sehr hilfreich für die Entstehung dieser Arbeit – Büsser aber behandelt die Frage des Verhältnisses von Pop und Politik nicht konkret an den Songlyrics, sondern beobachtet das Phänomen der Popkultur aus musiksoziologischer Perspektive. Ähnlich verfährt Roger Behrens, dessen auf der Kritischen Theorie basierende Blicke auf die Popkultur seit Mitte der Neunziger zu einem kulturkritischen Ergebnis kommen, das Auswirkung auf die Untersuchung der Songs meiner Arbeit hat.

Es wäre denkbar, dass sich die Protagonisten der Popindustrie wirksam gegen ihr eigenes System auflehnen.

Eine Vielzahl von Autoren wird in dieser Arbeit mit Beiträgen zur Geschichte der Popkultur zitiert. Stellvertretend sollen hier Peter Wicke und Klaus Farin genannt werden, die sich in zahlreichen Publikationen mit der Entwicklung von Popmusik von den Fünfzigern bis heute befassten. Zuletzt veröffentlichten Frank Erik Pointner

und Martin Butler 2007 in gemeinsamer Herausgeberschaft den Band „Da habt ihr es, das Argument der Straße“, in dem sie deutlich machen, dass die gesungene Artikulation von Protest und Widerstand ein die Kulturen übergreifendes Phänomen ist.²⁷ Nicht unerwähnt bleiben sollen ähnlich gelagerte Arbeitsprojekte, zu denen sich im Verlaufe des Schreibens der Arbeit Schnittpunkte ergaben. Andreas Meier hat in seiner Arbeit „Politischer Wertewandel und populäre Musik“²⁸ in einer empirischen

²⁷ Pointner/Butler (2007).

²⁸ Meier (2000).

Untersuchung darzustellen versucht, welche Werte im Pop ver- und behandelt werden. Er geht weniger hermeneutisch als vielmehr empirisch vor und kommt zu dem Ergebnis, dass Popmusik neben dem Themenfeld Liebe besonders gesellschaftliche Themen wie Politik, Umwelt oder Wirtschaft aufgreift.

In der Addition all dieser Argumente kann geschlussfolgert werden, dass den Thesen Adornos und Horkheimers in der „Dialektik der Aufklärung“ nur bedingt zuzustimmen ist. Es wäre denkbar, dass sich die Protagonisten der Popindustrie wirksam gegen ihr eigenes System auflehnen, auch wenn diese sich dann in die bestehende Form integrierten. Auch in der Popkultur werden herrschende Zustände kritisiert. Die Kritik des Pop an der Gesellschaft ist jedoch eine in die bestehenden Verhältnisse eingegliederte Kritik, eine Vertröstung, eine weiche Droge oder, um mit Adorno zu sprechen, der ständige sehnsüchtige Blick auf die Menükarte ohne tatsächliche Nachspeise. Diese Arbeit soll konsequent jene Momente der Popkultur darstellen, in denen diese tatsächlich kritisch agiert oder Themen ihrer Zeit aufgreift. Denn gerade wo ihr Angebot an Orientierungen, Lebensstilen und kulturellen Verhaltensmustern immer umfangreicher und perfekter zu werden schien, zeigten sich Nischen, in denen sich Subkulturen einrichteten, ohne sofort kontrolliert oder direkt vermarktet werden zu können.²⁹ Diesem komplexen Zusammenspiel muss diese Arbeit für den Teilbereich der Popkultur nachgehen, indem sie vermeintliche Rebellion gegebenenfalls als Anpassung offenlegt und auch in jenen Stilen, denen per se die Anpassung nachgesagt wird (Schlager, volkstümliche Musik), gesellschaftskritische Tendenzen erkennt. Deshalb wird die Arbeit keine Verteidigungsschrift für eine Generation oder eine Jugendkultur, auch kein Plädoyer für einen bestimmten Musikstil. Sie ist der Versuch der gerechteren Geschichtsschreibung des Pop. Das Ziel und das Neue dieser Arbeit sollen sein, dass sich der Autor von einer Schreibart über Pop loszulösen versucht, die immer die generationsspezifisch typische Variante des Pop als die subversive glorifiziert. Vielmehr soll anhand von Beispielen gezeigt werden, dass Pop auf seine Art immer politisch sein kann. Und es muss im Verlaufe der Arbeit auch das Zusammenspiel betrachtet werden, mit dem sich Pop und Politik stets gegenseitig befruchten.

²⁹ Vgl. Behrens (2002): 71.

1.4 METHODISCHER RAHMEN

Eine die Populärmusik untersuchende wissenschaftliche Arbeit auf dem Feld der Germanistik war bis vor wenigen Jahren noch ein exotisches Unterfangen. Lange Zeit beschränkte sich die wissenschaftliche Analyse von Kultur auf vermeintlich „ernste“ Anteile. Der populären Musikkultur, so wurde oft eingewendet, fehle die theoretische Fundierung. *„Wo sie versucht wird, klingt sie oft*

Popmusik ist die permanente Hintergrundkulisse unseres Alltags.

³⁰ Behrens (1996): 17. *angeklebt, oberflächlich und einheimend.*³⁰ Doch Popmusik ist in all ihren Variationen und Spielarten die permanente Hintergrundkulisse unseres Alltags. Aus diesem Grund regen viele Kritiker längst an, die Populärkultur intensiver zu erforschen. Peter Wicke stellt zum Beispiel für die Neunziger fest, dass sich die Musikwissenschaft paradox von einem Massenphänomen wie der Love Parade abwende, ungeachtet der Tatsache, dass diese die Jugend mehr mobilisiere als viele andere kulturelle Erscheinungen der Zeit. Er fragt sich, was eine Musikwissenschaft überhaupt noch aussagen wolle, wenn sie ein von solch einer Masse getragenes Phänomen gänzlich zu ignorieren versucht.³¹

Was Wicke 1997 noch kritisch attestiert, gilt heute für die Germanistik und ihre Nebendisziplinen nicht mehr. Im vergangenen Jahrzehnt haben diese den Blick erweitert. Heute scheinen die ästhetischen Kategorien „E“ und „U“ – ernste und unterhaltende Kultur – nicht mehr qualitativer Gradmesser der Forschung zu sein. Die Zweiteilung von Kultur neigt sich ihrem Ende entgegen, sicherlich stichhaltig dokumentiert in der häufiger werdenden Rezeption der „Cultural Studies“ im deutschsprachigen Raum. Die postmoderne Kultur erlaubt keine Exklusivität mehr. Die einst klar konturierten Felder von bürgerlicher Hochkultur, Populärkultur, Volkskultur sowie Trivial- oder Massenkultur lösen sich auf. Die Forschung widmet sich heute im Zuge einer zunehmend an Bedeutung gewinnenden Populärkultur auch jenen kulturellen Produkten, die einstmals an den Rand der ästhetischen Wertewelt gerückt worden waren.

Erfassbar wird Popmusik danach am besten mit einer Integration mehrerer Theorieverfahren. Dabei müssen sowohl die Ansätze der Cultural Studies als auch Ideen von New Historicism, Intertextualität, Diskursanalyse und Hermeneutik berücksichtigt werden. Diese Bricolage, das „Heimwerken“ mit Methoden also, zeigt die Verwebung des einzelnen Popsongs in seinen Kontext auf. Eine solche Arbeit sollte Texte interpretieren dürfen, sie in Beziehung zum sozialgeschichtlichen Kontext setzen und so ihr Entstehen und ihre Auswirkungen auf den Diskurs zu erklären versuchen. In ihrem Ziel nämlich ist sie den von Greenblatt in den „Verhandlungen mit Shakespeare“ formulierten Ideen nicht unähnlich, indem sie ähnlich wie der New Historicism die *„Grenzen zwischen den als Kunstformen ausgezeichneten kulturellen Praktiken einerseits und anderen, nahe stehenden Ausdrucksformen andererseits“*³² untersucht. Das Verfahren dieser Arbeit ist also im Sinne von Greenblatt eine historische Kontextualisierung musikalischer Texte. Meine Arbeit wird aber insofern nicht den Vorstellungen Greenblatts gerecht, als dass sie sich eben an der homologischen Epochenkonstruktion versucht und genealogisch in verschiedene musikalische Epochen einteilt. Sie übernimmt in dieser Hinsicht tradierte Kategorien. Eine Loslösung von diesen hätte bedeutet, die Entwicklungsstränge einzelner Genres isoliert voneinander zu betrachten.

³² Greenblatt (1993): 14.

Greenblatt versteht im Sinne des kulturanthropologischen Ansatzes von Clifford Geertz³³ jede kulturelle Praxis als eine interpretative Konstruktion und sieht die Bestimmung der Literaturwissenschaft darin, Literatur als Teil des größeren Systems von Zeichen zu analysieren, das eine Kultur konstruiert und konstituiert. Geschichte ist in der Deutung des New Historicism Teil eines „*texte général*“³⁴. Dass insbesondere die Populärkultur reizvolle Inhalte bietet, die in einen *texte général* ihrer Zeit gesetzt werden können, machen Butler und Pointner deutlich:

*„Um das Wirkungspotential oder die soziale Energie eines Protestliedes in einer spezifischen historischen oder kulturellen Situation angemessen beurteilen zu können, ist es erforderlich, das Lied mit seinen zeitgenössischen Kontexten in Verbindung zu bringen und [...] seinen ‚Platz‘ im ‚Gewebe der Kultur‘ ausfindig zu machen.“*³⁵

Einer der wichtigsten Einflüsse auf den New Historicism ist diesbezüglich die Diskursanalyse Foucaults.³⁶ Foucault erstellt mit seiner Diskursanalyse-Technik ein Archiv seiner Zeit – der Begriff des Diskurses bezieht sich auf die immer sich erneuernde Kapazität des Flusses von Wissen durch die Zeit. Der Diskurs regelt dabei nicht nur die Frage, was unter welchen gesellschaftlichen und kulturellen Zuständen sagbar ist, sondern bestimmt auch, wer wo und wann sprechen darf. Letztlich steht dahinter die Frage nach der Macht, der meine Arbeit auf den Grund gehen will, da auch sie davon ausgeht, dass das Schreiben eines Popsongs immer einen Versuch darstellen kann, herrschende Macht zu untergraben. Gerade der politische Popsong, der Gesellschaftskritik äußert und zu politischer Aktivität auffordert, stellt nicht nur einen Reflex auf einen Missstand dar, sondern formuliert auch ungehörte und marginalisierte Interessen. Grossberg formuliert:

*„Aber – und dies ist der optimistische Aspekt – die Macht kann sich niemals totalisieren. Es gibt immer Risse und Bruchlinien, die zu aktiven Orten des Kampfes und der Verwandlung werden können. Die Macht erreicht niemals ganz, was sie vielleicht überall erreichen möchte, und es gibt immer die Möglichkeit, die Strukturen und die Organisation von Macht zu verändern.“*³⁷

Die Machtfrage wird besonders im Cultural Materialism häufig gestellt. Er betont die enge Beziehung zwischen kultureller Handlung und wirtschaftlichen, sozialen sowie politischen Entwicklungen; er unterscheidet dabei zwischen hegemonialen und nicht-dominanten Kulturen. Raymond Williams fasst Kultur als die Gesamtheit einer Lebensweise auf und fordert ein gesellschaftlich bestimmtes Konzept einer gewöhnlichen Kultur für alle.³⁸ Kultur ist nach seiner Auffassung weder Überbau der gesellschaftlichen Basis, noch ist sie ein individueller Freiraum, in dem sich kulturelle Produkte autonom ausleben können:

³³ Geertz (1983).

³⁴ Der Begriff des „*texte général*“ wurde ursprünglich von Derrida eingeführt. In seinem Werk „Dem Archiv verschrieben“ zeigt Derrida auf, wie das Archiv als Ort des „*texte général*“ das gesammelte Wissen beinhaltet. Vgl. Derrida, Jaques (2007): Dem Archiv verschrieben, Berlin: Brinkmann und Bose.

³⁵ Butler/Pointner (2007): 6.

³⁶ Foucault (1974).

³⁷ Grossberg (2003): 67.

³⁸ Williams (1997): 5 ff.

„Im Kern dieses Ansatzes steht die Überlegung, dass Kultur weder als von der Ökonomie bzw. vom gesellschaftlichen Leben separierbare noch als direkt durch diese determinierende Sphäre begriffen werden kann.“³⁹

³⁹ Hepp (1999): 45.

In der Praxis bedeutet der Cultural Materialism nach Williams, dass Kulturanalyse mit der Entdeckung charakteristischer Muster beginnt und im Folgenden die Beziehungen zwischen diesen Mustern aufdeckt. Williams geht es darum, nicht einzelne Phänomene zu beobachten, sondern anhand besonderer Beispiele eine grundsätzliche Organisation festzustellen. Der Fokus liegt für ihn auf den Beziehungen der Einzelelemente in der Kultur.⁴⁰ Im Kern stimmt meine Arbeit mit diesem Konzept überein; sie betrachtet keinen Kulturzweig als dominierend, versucht die Beziehungen zwischen Schlager, Pop, Rock, Techno etc. zu untersuchen, ohne sich dabei für oder gegen bestimmte Genres zu positionieren.

⁴⁰ Hepp (1999): 49.

Kulturwissenschaften müssen aber auch die Wirkung von Medien im Blick haben, wenn sie die Populärkultur untersuchen; meine Arbeit muss also den Blick auf die mediale Vermittlung von Popkultur richten. Eine Untersuchung der politischen Inhalte in Popmusik ist gleichzeitig immer Medienanalyse. Denn die Medien – Zeitungen und Internet, Radio und Fernsehen – sind es, die Popmusik mit Bedeutung aufladen. Dies zeigt sich in der bundesrepublikanischen Medienlandschaft im Besonderen in den Printmedien. Dort werden gesellschaftspolitische Fragen zunehmend nicht mehr im Ressort Politik thematisiert, sondern im Feuilleton: „Sobald das aktuelle politische Geschehen die Möglichkeit eröffnet, Hintergründiges oder Grundsätzliches zu erörtern – und wann tut es dies nicht? – findet sich ein wortmächtiger Beitrag im Feuilleton. Und dies nicht nur zum Thema Politik.“⁴¹ Haller erkennt hier eine Politisierung des Kulturellen in der Gegenwart, während das Kulturressort der Fünfziger und Sechziger aus Scheu vor Politikmissbrauch vollständig traditions- und gedächtnislos gewesen sei.⁴² Er schreibt:

Eine Untersuchung der politischen Inhalte in Popmusik ist immer Medienanalyse. Denn die Medien sind es, die Popmusik mit Bedeutung aufladen.

⁴¹ Haller (2003): 3.

⁴² Vgl. Haller (2003): 4.

„Das in den neunziger Jahren neu etablierte, auf die gesellschaftspolitische Themenpalette zugreifende Kulturressort gründet demnach in einer Tradition, deren Merkmal der doppelte Kulturbegriff ist: sowohl für die politische Kultur als auch für die Kultur des Politischen zuständig zu sein – und den beide verbindenden Hintergrund als Bühnenbild des Zeitgeistes zu beschreiben.“⁴³

⁴³ Haller (2003): 5.

Auf dem Feld der aktuellen Popmusik gibt es mehrere Magazine, denen eine Schlüsselstellung eingeräumt werden kann: Vorreiter ist die ehemals Kölner, heute Berliner Musikzeitung *Spex*; in deren Windschatten versuchten sich viele Fanzines sowie das Magazin *Intro*, ebenfalls aus Köln, in einer popkulturkritischen Schreibweise. Einzelne Reihen und Verlage

widmen sich im Besonderen dieser Frage – natürlich das Berliner *Archiv der Jugendkulturen*, die Testcard-Reihe im *Ventil-Verlag*, auch der *Aisthesis-Verlag*. Hinzu gesellen sich jene Formate, die in verschiedener Ausrichtung Phänomene des Mainstreams bedienen (*Musikexpress*, *Rolling Stone*, *de:bug*). Sie alle schöpfen ihre analytische Kraft aus den Cultural Studies.

Die Wichtigkeit dieser und anderer Medien für die Popkultur beschreibt Andreas Hepp: Mehr als einfach nur ein neues Verfahren der Erforschung von Kultur und Medien seien die Cultural Studies ein Diskurs, der darauf abziele, die komplexen Bedeutungen des Lebens in einer Gesellschaft zu artikulieren, die durchsättigt sei mit den Bildern und Produkten der „*Massenmedien*“⁴⁴. Hepp stellt heraus, dass es sich bei den Analysen der Cultural Studies um Analysen der Wechselwirkung zwischen Kultur und Medien handelt. Im Gegensatz zu den Kommunikationswissenschaften also, die Medien oftmals als eine separate, vom Strom der Zeit nicht bedingte Instanz sehen, erklären die Cultural Studies die Medien als unmittelbar mit der populären Kultur verzahnt.⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Hepp (1999): 11.

⁴⁵ Ebd.

Wichtig erscheint die Rolle der Medien auch insofern, als sie es sind, die Globalisierung in der jetzigen Form erst möglich machen, die Informationen und auch Kulturgüter schnell von einem Ort zum anderen transportieren. Die Popkultur ist es, die durch viele Bilder und Töne erst in ihrem Charakter innerhalb eines Medienzeitalters manifestiert wird: „*Die weltweite Erfolgsgeschichte der Popmusik [...] ist nicht erklärbar ohne die Bildproduktion des Pop.*“⁴⁶ Mit dem Internet existiert nunmehr ein in vielen Teilen der Welt leicht zugängliches Medium, welches Informationsverbreitung auf neue Art möglich macht. Medien wie das Internet sind es, die in vielerlei Art den regionalen und lokalen Charakter von Kultur unterstreichen können.

⁴⁶ Klein/Friedrich (2003): 78.

Indem die Arbeit die klangliche Hülle von Melodie und Rhythmus weitgehend außen vor lässt, stattdessen den Text allein untersucht, versucht sie sich in einer neuen Sicht auf den Pop.⁴⁷ Natürlich bestehen neben den textlichen weitere Dimensionen eines Popsongs – seine musikalischen und performativen. Schon **But Alive** machen in ihrem die Arbeit einleitenden Zitat deutlich, dass das Schreiben über Musik immer der Beschränkung unterliegt, Klang nur mit Worten ausdrücken zu können. Beim Versuch, Popmusik zu beschreiben, stößt der Autor deshalb schnell an Grenzen. Denn für das, was diese Popmusik ausmacht – den Sound, das Geräusch – fehlt dem Literaturwissenschaftler die Methode. Textliche Inhalte können so zwar stets wiedergegeben und mit dem Handwerk der germanistischen Literaturwissenschaft auf ihre Wirkung untersucht werden. Auch kann dieser textliche Inhalt in Bezug gesetzt werden zu Phänomenen der Popkultur im Allgemeinen. Dann jedoch scheitert der Analysierende beim Versuch einer Beschreibung des Sounds: „*Nicht die*

⁴⁷ Die Frage, inwieweit die Musik als Vertonung selbst Politik thematisieren kann, versucht Helmut Rösing (2004) zu beantworten.

⁴⁸ Borris (1977): 9.

*verbale Information, sondern die Betroffenheit durch den Sound zeigt die Signalwirkung der Popmusik.*⁴⁸ Die Analyse des Phänomens der Verbindung von Pop und Politik kann mit textinterpretatorischen Methoden nicht ausreichend abgedeckt werden. Technologie befreit die Musik zwar von der Performanz – die Kunst kann also tatsächlich für sich betrachtet werden. Allerdings erfasst der über Popkultur Schreibende so immer nur eine Teilwahrheit, die des Songs, der losgelöst ist vom Künstler. Die Kulturwissenschaften liefern hier ebenfalls ein Handwerkszeug. So stehen in dieser Arbeit auch Fragen der Performanz zur Disposition. Auch die Germanistik entdeckt zunehmend das Feld der Performanz für sich, zunächst in der Mediävistik⁴⁹, schließlich auch in der Untersuchung der Populärkultur. Auch Popmusik wird heute, im Gegensatz zur Klassik, nicht mehr alleine über musikalische und textliche Ausdrucksweisen wahrgenommen, sondern äußert sich außerdem in der Inszenierung eines jeden ihrer Protagonisten. Neben der Erfassung des Textes muss die Analyse von Popmusik also die performative Inszenierung der Musik berücksichtigen.⁵⁰ Da eine umfassende Untersuchung des performativen Charakters von Popmusik den Rahmen dieser Arbeit gänzlich sprengte, kann das Phänomen nur am Rande untersucht werden. Als legitim wird dieses Vorgehen auch deshalb betrachtet, weil im politischen Popsong, der in dieser Arbeit untersucht werden soll, der Text mehr als in anderen Liedern deutlich im Mittelpunkt steht.

⁴⁹ Auf dem Feld der Mediävistik steht die Erforschung von Performanzstrukturen seit einigen Jahren im Mittelpunkt der Untersuchungen, da literarische Texte im Mittelalter noch weit häufiger in Gebrauchssituationen verwendet wurden oder entstanden.

⁵⁰ Zur Frage der Gewichtung von Performanz und Text in Musikstücken vgl. Butler/Pointner (2007): 1-14.

1.5 KORPUS

Eine der jüngeren populären Techniken der Popliteratur ist das Erstellen von Listen und Archiven, welche die Vorlieben des Verfassers dokumentieren. Moritz Baßler bezeichnet im Untertitel seiner Untersuchung von 2002 die Autoren der literarischen Popkultur, die Ende der Neunziger Romane veröffentlichen, als „*die neuen Archivisten*“⁵¹. Recht hat er: Rob Gordon, Protagonist in Nick Hornbys Roman „High Fidelity“⁵², vertreibt sich einen Großteil seiner Zeit damit, in seinem mehr schlecht als recht laufenden Plattenladen „*Championship Vinyl*“ Top-Five-Listen aller möglichen Dinge aufzustellen und Tapes mit Lieblingsliedern zu kompilieren. Das Erstellen von Archiven zur Dokumentation der eigenen Präferenzen ist eine Verlockung, der auch diese Arbeit anheim fallen könnte. Das aber soll vermieden werden.

⁵¹ Baßler (2002).

⁵² Hornby (1996).

Stilistisch soll in dieser Arbeit die gesamte Bandbreite von Popmusik seit den Vierzigern dargestellt werden – Techno, Rock oder Schlager, Beat, Hippiesound oder Rechtsrock. Diese Arbeit soll sich nicht per se dem trivialen musikalischen Genuss, der unterhaltenden, komödiantischen oder vermeintlich minderwertigen Variante des Pop verschließen. Es sollen nicht alleine jene Songs untersucht werden, die per se eindeutige politische

Inhalte zum Thema haben. Auch die Schlager, die Politik bewusst aussparen, also das Gegenteil von einem politischen Pop darstellen, sind für die Genese des Pop wichtig. Sie sind der Gegenpol, ohne dessen Existenz der politische Pop niemals hätte populär werden können. Wichtig ist in dieser Hinsicht der an Adorno angelehnte Gedanke von Holerts und Terkessidis eines „*Mainstreams der Minderheiten*“. Ihre These lautet, dass charakteristisch für den Verlauf eines jeden popmusikalischen Stiles die Entwicklung von einer Underground-Gegenkultur als Vertretung von sozialen Minderheiten hin zu einem Mainstream sei. Der Mainstream selbst verkörpere die Zusammenfassung aller popkulturellen Güter. Es lasse sich demzufolge kein Mainstream im herkömmlichen Sinne mehr festmachen. Vielmehr vereine dieser heute die Ansammlung von verschiedenen subkulturellen Erscheinungen.⁵³ Jedes der pop- und subkulturellen Phänomene besetze eine Nische, jedes habe seinen festen Platz im Mainstream der Minderheiten. Dies führe zu der Paradoxie, dass der Mainstream sich heute augenscheinlich mehr um das Kapital der Minderheiten bemühe und diese zu mainstreamisieren versuche, als dass er sich um seine eigenen Produkte kümmert: „*Mittlerweile bemüht sich der Mainstream so vehement um das symbolische Kapital von ‚Minderheiten‘, dass man sich fast nach den Zeiten zurücksehnt, als ein Major noch ein richtiger Major war.*“⁵⁴

⁵³ Vgl. Holert/Terkessidis (1996): 6.

⁵⁴ Holert/Terkessidis (1996): 9.

Eigentlich widerspricht der Befund von monotoner Massenkultur dem ursprünglichen Selbstverständnis des Pop. Der Pop praktiziert im Idealfall genau jene Durchsetzung mit ständig neuen kulturellen Gütern, die Adorno der Massenkultur abspricht. Vereinzelt existieren solche Phänomene in der Gegenwart noch, denn eine absolut stringent und kalkulierbar verlaufende Popkultur würde der Konsument kaum akzeptieren. An verschiedenen Stellen scheren innovative Kräfte aus dem Konzept des Mainstreams aus. Und genau an diesen Stellen vermag der Pop sein temporär innovatives Potenzial auf die Kritik der gesellschaftlichen Zustände auszuweiten. Die Ähnlichkeit, mit der die Kultur nach Adorno alles schlage, zeigt sich besonders in den Produktionen des Pop, der diese Ähnlichkeit jedoch in positiver Art zu seinem Charakteristikum erhebt. Die Populärkultur setzt heute bewusst auf das Prinzip der Imitation und bestätigt Adornos These zur Kulturindustrie. Sie macht aber durch die Imitation, das allseits Bekannte, auch diesen Mainstream der Minderheiten möglich.

Zum einen werden also Charts als der wohl plausibelste Gradmesser von Popularität betrachtet und auf die Texte der Lieder hin untersucht. Dieser Teil des Korpus wird fortan als Mainstream begriffen. Der Korpus speist sich andererseits aus den Nebenstimmen: Denn es sollen auch jene deutschsprachigen Musikbands Erwähnung finden, die sich in ihrer Musik fernab des Mainstreams bewegen oder sich kritisch gegen die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse positionieren. Dieser Teil des Korpus wird als Subkultur bezeichnet. Im Rückblick erweisen sich viele der Titel, die in

ihrer unmittelbaren Zeit des Erscheinens kaum auf eine breite Hörserschaft trafen, als wirkungsvoller für die Genese des Pop als viele Chartstitel.

Dabei beschränkt sich die Arbeit weitgehend auf solche Lieder, die in deutscher Sprache gesungen wurden und in Westdeutschland populär waren – am Rande greift die Arbeit auch immer wieder die Frage vom Einfluss der populären Referenzkulturen aus England und Amerika auf. Keinesfalls aber darf die Beschränkung auf den deutschsprachigen Popsong als ein Plädoyer für nationale und voneinander abgegrenzte Kulturen verstanden werden. Die deutsche, gesungene Sprache ist hier lediglich ein notwendiges Kriterium der Abgrenzung, um den Korpus auf eine übersichtliche Basis zu stellen. Das Kriterium Deutschsprachigkeit muss kritisch bewertet werden; dies auch im Kontext einer immer wieder aufflammenden Debatte über das Nationale im Pop.

Eines der größten Probleme birgt im Folgenden die besondere Geschichte des geteilten Deutschlands angesichts einer ohnehin bereits großen Materialfülle. Denn die zwei Pop-Kulturen, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in der BRD und der DDR bildeten, sind nur schwer vergleichbar. Noch schwerer wird es, sie gemeinsam auf ihr Protest-Potenzial zu untersuchen. Der DDR-Pop entsteht unter anderen politischen Vorzeichen, teilweise bedingt durch staatliche Einschränkungen und Repressionen. Insofern bedeutete die Untersuchung der Entwicklung von populärer Musik in der DDR eine wissenschaftliche Analyse unter ganz anderen Vorzeichen und würde den Rahmen dieser Analyse sprengen.⁵⁵ Deshalb konzentriert sich diese Arbeit auf die Geschichte der Popkultur in Westdeutschland und in der Folge auf die Popkultur des wiedervereinigten Deutschland. Die popkulturelle Entwicklung in der DDR wird immer dort zum Thema gemacht, wo sie von Bedeutung für einen die DDR-Kultur übergreifenden Horizont ist, also auch in der BRD wahrgenommen wird.

In meiner Arbeit werden für jeden Titel und jedes Album in einer Fußnote festgehalten, wann es erschien, auf welchem Label und welcher Interpret es sang. Allerdings korrespondieren besonders für die frühen Jahre die Erscheinungsjahre eines Titels nicht immer mit dem Jahr der Veröffentlichung des dazugehörigen Albums. Basis der Notierung ist der Vermerk im Musik-Archiv der Deutschen Nationalbibliothek. Es stellte sich als ein schwieriges Unterfangen heraus, die genauen Veröffentlichungsdaten der Lieder zu erfahren. Auch Anfragen bei Plattenlabels brachten mitunter keinen Aufschluss darüber, in welchem Jahr und auf welchem Album ein Lied erstmals veröffentlicht wurde. Deshalb sagen die Jahresangaben in den Fußnoten nichts über die Erstveröffentlichung aus. Der Autor orientiert sich für die frühen Jahre lediglich an der Hitparade als maßgeblichem Popularitätsindikator.⁵⁶

⁵⁵ Einen erweiterten Überblick über die Rockszenen der DDR liefern Matzke/Hentschel (2002).

⁵⁶ Doch auch die Hitparaden und Charts, so merkt Richard Weize, Geschäftsführer von Bear Family Records, 2007 in einem Interview mit dem Autor an, seien nicht absolut verlässlich. Da sei „oft geschummelt“ worden. **Peter Kraus** oder **Tommy Kent** hätten die *Bravo-Redaktion* gerne einmal mit einer Flasche Whisky bestochen. **Ted Herold** hingegen hätte keine Laune verspürt, die *Bravo-Redaktion* zu hofieren. Deshalb sei er seltener in den Charts gelandet.

1.6 HYPOTHESEN

Basis der Untersuchung und Leitfaden für die Arbeit sollen fünf Hypothesen sein, die den Hintergrund der Arbeit bilden und die sich der Leser im Verlaufe der Lektüre immer wieder in Erinnerung rufen darf. In dem die Arbeit abschließenden Fazit werden sie aufgegriffen und überprüft.

1) **In jedem Jahrzehnt seit der Nachkriegszeit bilden sich im Pop inhaltliche Schwerpunkte heraus.** Es ist zu beweisen, dass es inhaltliche Schwerpunkte sind, auf die sich der Pop in den einzelnen Jahrzehnten/Jahren bezieht. Die Arbeit will diesen Schwerpunkten auf den Grund gehen und untersuchen, inwiefern tatsächlich textliche Haupttopoi in den Songs ausgemacht werden können. Indem diese Schwerpunkte in den gesellschaftspolitischen Kontext gesetzt werden, kann eine Verbindung von Pop und Politik nachgewiesen werden.

2) **Pop bereitet gesellschaftliche Veränderung vor.** Wenn dem Pop nachgesagt wird, großen Einfluss auf Diskurse zu haben und gleichzeitig Politik thematisieren zu können, dann kann davon ausgegangen werden, dass der Popmusik eine politisch-gestaltende Qualität innewohnt. Sie könnte demnach im Stile eines Agendasettings jene Kritik offenlegen, der sich in der Folge breite Bevölkerungsgruppen anschließen. Die Frage steht im Raum, ob der deutschsprachige Pop in den einzelnen Jahrzehnten solch politisch-gestaltendes Potenzial tatsächlich aufweist. Der Mythos des Pop, der ihm Dissidenz, Widerstand und Fortschrittlichkeit nachsagt, wird ständig aufrechterhalten. Die Vermutung, dass sein Potenzial als Ausdruck von Protest womöglich im Rückgang begriffen ist, bedarf einer genaueren Analyse. Dieser Erkenntnis sollen später in dieser Arbeit besonders die Kapitel auf den Grund gehen, die jede popmusikalische Epoche gesondert betrachten. Denn stets wiederholt sich in der Popkultur der Zyklus, in welchem neue Stile sich etablieren, mit ihnen auch das Protest-Potenzial von Popmusik wächst, dann jedoch der Protest wieder verschwindet. Popstile sind nicht für die Ewigkeit angelegt. Von Nöten ist also mehr denn je ein kritischer Rückblick auf die bundesrepublikanischen popmusikalischen Dekaden nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Rückblick auf die vermeintlich „revolutionären“ Jahre des Pop vermag Mythen zu relativieren. Er kann aber durch die Untersuchung der Texte auch beweisen, dass Pop und Politik in einem engen Verhältnis stehen, dass Popmusik politische Entwicklungen vor- oder nachbereitet.

3) **Pop durchläuft die Phasen von der Diversifizierung über die Hierarchisierung, Kommerzialisierung bis hin zur Standardisierung und Differenzierung, der Aufspaltung in verschiedene Sub-Phänomene.** Warum hält Beat nicht ewig? Warum sind Punks irgendwann out und warum hat Techno im Jahr 2009 auf den Marktplätzen des Pop kaum noch einen

Wert? Bei der Betrachtung der einzelnen Subkulturen des Pop offenbart sich ein bestimmtes Schema, nach dem die Popkultur funktioniert: Zunächst werden viele Stile unter einem Trend-Begriff zusammengefasst, es folgt die Kommerz-Phase und ein Boom, das Pop-Produkt wird standardisiert, ehe sich die Subkultur wieder in die Teilkulturen aufspaltet, von denen einige weiterhin öffentlich wahrgenommen werden, andere verschwinden. Dieser Prozess soll in meiner Arbeit für jedes Pop-Phänomen untersucht werden.

4) **Der Einfluss der Popkultur auf die Gesellschaft nimmt ab.** Die Feststellung einer schwächer werdenden Popkultur wirkt wie ein Paradoxon – weil die Popkultur größer wird, nimmt der Einfluss, den sie auf gesellschaftliche Veränderungen nehmen konnte, im Laufe der Jahre ab. Durch das inflationäre Auftreten von Popstars und deren inflationäre Meinungsäußerungen in Liedern und Interviews verschwindet der Wert jeder einzelnen Aussage. Die Vermutung: Pop als Einzelphänomen, der singuläre Popstar also, kann die Gesellschaft heute kaum noch verändern. Weil aber immer häufiger nur noch der Einzelstar in den Fokus der Medien rückt, lässt sich vermuten, dass hier Popmusik an Kraft verliert. Diese Position begreift den Pop eher als eine Kompensation, die Stimmen mildert, die sich gegen das System zur Wehr setzen wollen. Hier ist der Pop der Kitt, der trotz aller Klassenunterschiede die Gesellschaft zusammenhält. Popmusik sei nur mehr eine idealisierende und idealisierte Projektion. Sie mutiere nach einem allgemeinen Bedeutungsverlust der Religionen zu einem Ersatzopium für das Volk. In den Momenten, wo Popmusik dennoch Kritik an realen Zuständen äußert, sei sie deshalb stets in das System integriert. Und für viele Hörer von Popmusik bestätigt sich die Position des „Dagegen“ schon dadurch, dass sie einer bestimmten Musik zuhören, die dieses „Dagegen“ vermittelt. Dies gilt es zu überprüfen.

5) **Im Jahr 2001 kehrt die Politik in den Pop zurück.** Olaf Karniks These, wonach nach dem 11. September die Politik in den Pop zurückkehrt, soll Ausgangspunkt meiner Arbeit sein. Im Fazit soll kurz auf die Entwicklungen nach 2000 eingegangen werden, obwohl dieser Zeitraum für die eigentliche Untersuchung der Texte kaum Relevanz hat. Interessant für die Arbeit ist, wie (und ob überhaupt) sich die Politik aus dem Pop verabschiedet hat. Vielleicht beantwortet diese Untersuchung schlussendlich auch die Frage, warum der Pop plötzlich im Jahr 2001 wieder Politik zum Thema macht.

THEORETISCHER TEIL

2. WAS IST POP?

Diese Grundfrage des folgenden Kapitels gestaltet sich als die schwierigste Problematik vor der eigentlichen Behandlung des Feldes „politische Inhalte im Popsong“. Die Definition ist deshalb wichtig, weil sie den später untersuchten Korpus, die Gesamtheit der in dieser Arbeit behandelten Lieder, eingrenzen soll. Doch die Definition dessen, was Popkultur ausmacht und wer ihre Protagonisten sind, fällt insofern schwer, als es keine festgelegten Kategorien gibt. Der Erklärungsnotstand bei der Definition von Popmusik wird deshalb oftmals durch die Erklärung kompensiert, dass ein Kategorisieren nicht möglich sei. Dabei bieten doch viele Charakteristika der Popmusik sehr wohl Ansätze, die eine solidere Definition legitimieren.

2.1 POPDEFINITIONEN

Eine erste Annäherung an das Phänomen der Popkultur soll im Folgenden durch die lexikalische Erfassung des Begriffs angestrebt werden. Bernhard Halbscheffel und Tibor Kneif definieren Pop in „Das neue Rocklexikon“ in folgender Weise:

„1. Popmusik ist schlicht populäre Musik und beschränkt sich als solche nicht auf die sog. Unterhaltungsmusik, da ‚klassische‘ Werke wie einige Symphonien von Beethoven und Tschaikowskij unter Umständen mehr Hörer erreichen als Schlagerprodukte. – 2. Eine musikalische Gattung, deren Inhalt und Umfang bald mit dem deutschen Schlager, bald mit der Rockmusik usw., auch allgemein mit der Unterhaltungsmusik übereinstimmen kann. In dieser Bedeutung erweist sich der Ausdruck als ungenau, weil mehrdeutig; und mit dieser Ungenauigkeit sind die meisten musikpädagogischen Äußerungen über Rockmusik behaftet. – 3. Gelegentlich wird der Begriff auf Musik angewendet, die zwar ihrer Machart nach nichts anderes als Rockmusik ist, der aber bewusst – sei es im Text, sei es in der Komposition – kein höherer Anspruch beigemessen wird.“⁵⁷

⁵⁷ Halbscheffel/Kneif (1992):
288.

Die hier vorgenommene Dreiteilung lässt bereits erkennen, dass eine Beantwortung der Frage, was Popmusik ist, nicht unmittelbar und eindeutig möglich ist. So merken Halbscheffel und Kneif ergänzend an, dass es sich

empfiehlt, genauere Begriffe zu verwenden. Sie versuchen sich weiterhin an einer Trennung zwischen Popmusik und Rockmusik, welche in dieser Arbeit aufgehoben werden soll. Sie versuchen allerdings noch nicht, einen speziellen Sound zu definieren. Einen Schritt weiter geht Hahn. Für ihn gilt Popmusik als

„ein Sammelbegriff für Musik, die charakteristische Merkmale der verschiedensten Stile (z. B. Rock'n'Roll, Country & Western, Folk Music, Soul, Reggae) und Gattungen (z. B. Blues, Schlager, Song, Instrumental) aufweist. Zur afro-amerikanischen Musik, d. h. der Musik der schwarzen Bevölkerung in den Vereinigten Staaten von Amerika, weist er Beziehungen auf hinsichtlich einiger charakteristischer Merkmale des musikalischen Materials (wie blue-notes, off-beat) oder hinsichtlich der Interpretation (wie z. B. ekstatischer Interpretationsstil, schwebende Intonation).“⁵⁸

⁵⁸ Hahn, zitiert nach: von Schoenebeck (1987): 20.

Hahn betont die stilistische Bandbreite, die sich über verschiedene musikalische Epochen und Spielarten erstreckt. Er merkt im Anschluss an, dass Popmusik für ihn zwingend mit einer elektronischen Unterstützung des Sounds einhergeht. Diese beiden Versuche deuten an, wie sehr eine Definition von Pop immer schon den Sound und das Gegenmodell zum Pop mitdenken muss. Dabei lassen sich sehr wohl Ansätze finden, die Sound und Geräusch vorerst aussparen.

Zunächst lässt sich Pop etymologisch bestimmen. Der Begriff ist eine verkürzte Form des englischen Adjektivs „popular“, welches wiederum auf den lateinischen Begriff „popularis“ (zu *populus*, „das Volk“) in Bedeutung von „das Volk betreffend“, „vom und für das Volk“, „beim Volk beliebt“, „allgemein verbreitet“, „volkstümlich“ zurückgreift. Diese ursprüngliche Bedeutung wird ab dem 18. Jahrhundert erweitert, indem sich negativ besetzte Bedeutungen wie „niveaulos, künstlerisch minderwertig“ und „populistisch“ herauskristallisieren.⁵⁹ Doch ist man vor das Problem gestellt, dass auch die Grenzen dessen, was populär und was unpopulär ist, nicht festgelegt werden können. Es ließe sich außerdem eine mediale Präsenz als Definition von Popularität festlegen. Dann bestätigte dies Adornos These im Kulturindustrie-Kapitel, nach der im Falle der Populärmusik das Medium Radio (und mit ihm in der Folge weitere mediale Institutionen) eindeutig die bestimmende Instanz wäre. Allerdings hat sich dieses Konzept spätestens seit der Erfindung des World Wide Web überholt, denn seitdem wird die Popularität eines Musiktitels weit mehr durch den Nutzer gesteuert, werden über *Youtube* und *Myspace* Künstler populär, die vorher kaum den Radiomarkt erreicht hätten.⁶⁰ Heute ließe sich zumindest theoretisch auch auf solche Musikstücke Zugriff nehmen, die nicht der Populärmusik angehörten. Also könnten, nur aufgrund der charakteristischen Songmerkmale, heute auch solche Songs

⁵⁹ Vgl. Williams (1976): 198 f.

Künstler werden über *Youtube* und *Myspace* populär, die vorher kaum den Radiomarkt erreicht hätten.

⁶⁰ Kulturwissenschaftler sprechen hier häufig von einer „Demokratisierung des Musikmarktes“.