

Standards als Problem der ästhetischen
Theorie und Praxis populärer Musik

von
Uwe Baumgartner

© autor 1987

Standards als Problem der ästhetischen
Theorie und Praxis populärer Musik

von
Uwe Baumgartner

© autor 1987

Inhaltsverzeichnis	Seite
Einstimmung: Notwendigkeit der Beschäftigung mit Standards	3
Kapitel 1 Verständigung: Zum Begriff des Standards	7
Kapitel 2 Programme und Stationen. Ein historischer Exkurs	15
Kapitel 3 Zum Verhältnis von Standardisierung und Lebensweise	22
Kapitel 4 Ergänzungen: Populäre Musik in jugendspezifischen Räumen	32
Kapitel 5 Zusammendenken: Standards und Souveränität	41
Kapitel 6 Zusammenfassung: Ausblick auf Problemfelder	43
Literaturverzeichnis	47

Einstimmung: Notwendigkeit der Beschäftigung mit Standards

Marxistische ästhetische Theorie hat sich in den letzten Jahren immer stärker der "Bedeutung ästhetischer Massenprozesse ... die den Alltag der Menschen - in der Arbeit, aber ebenso in Familie und Freizeit ... - bestimmen", zugewandt. (Ästhetik heute, 1978, S. 6) Die Überwindung einer nicht mehr nur am Kunstmodell orientierten Theorie erfordert neue methodologische Ansätze, erfordert auch eine Begrifflichkeit, mit der die oben genannten Massenprozesse adäquat abgebildet und bewertet werden können. Das ist kein theorieimmanentes Problem allein - es ist dies auch eine Frage der Nähe zur kulturpolitischen Praxis unseres Landes.

In der folgenden Arbeit soll der Versuch unternommen werden, den Begriff des Standards auf seine Tragfähigkeit für ästhetische Theorie, gewonnen am Beispiel der populären Musik, zu überprüfen. Dieser Begriff scheint deshalb dafür geeignet zu sein, weil er mit seinem unmittelbaren Bezug auf Technikentwicklung einer Begrifflichkeit entgegensteht, die den Zusammenhang von Produktivkraftentwicklung und Kunst eher verschleiert als ihn aufzudecken hilft.

Im Fortgang der Arbeit sollen zunächst verschiedene Aussagen zum Begriff selber genauer betrachtet werden, um ihn dann (auch wenn er nicht explizit gebraucht wird) in Äußerungen zur populären Musik, ihren Gestalten und Distributionsformen (am Beispiel des Radios) wieder aufzufinden. Dabei kommen zwangsläufig Gestalten ins Blickfeld, die bisher von ästhetischer Theorie kaum gründlich untersucht wurden (Programme, Sendungen), zum anderen aber auch gestalthafte Lebensbedingungen Jugendlicher (jugendspezifische Räume wie informelle Freizeitgruppen, Jugendclubs, Diskotheken), die bisher eher von der Soziologie untersucht worden sind. Nur in einer solchen Verbindung von ästhetischer, soziologischer, kulturtheoretischer, kulturgeschichtlicher und - im speziellen

Fall - musikwissenschaftlicher Theorie scheint es sinnvoll, sich der Problematik der Standards zu nähern.

Es ist davon auszugehen, daß Standards keine eigene Existenz neben dem wirklichen Leben der Individuen führen. Standards bedürfen, wenn sie als solche wirklich sind, der Aneignung durch die Individuen. Diese bilden wiederum im Verlaufe ihres Lebens Aneignungsdispositionen heraus, die wesentlich darüber entscheiden, was wie wann und wo zu welchem Zweck angeeignet wird oder nicht. Standards existieren in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens. Bei der Ausbildung, Reproduktion und Benutzung von Standards spielen vielerlei Einflußfaktoren eine Rolle. Dabei könnte im Groben zwischen Standards der Herstellung und Standards des Gebrauchs unterschieden werden. Diese Einteilung reicht aber für eine genauere Analyse nicht hin. Die Forschungsergebnisse, die auf dem Gebiet der populären Musik vorliegen, weisen dies aus. Der Begriff des Standards könnte aber zu einem engeren Zusammenschluß dieser Ergebnisse führen, wenn es um die Erfassung der Totalität des Prozesses geht. Dies muß nicht zwangsläufig auf einer metatheoretischen Ebene vor sich gehen. Allerdings scheint es zwingend, in diesem Zusammenhang von der Produktionsweise konkreter Gesellschaften auszugehen, strukturiert diese doch den Verkehr der Individuen "bis zu seinen weitesten Formationen hinaus". (MEW, Bd. 3, S. 26). Diese formbestimmte Weise der Kommunikation, als Austausch von Informationen, die für eine Reproduktion von Verhältnissen notwendig sind, kann einer bestimmten Regelmäßigkeit nicht entbehren. So muß vermutet werden, daß auch in einem Popsong, wie vermittelt auch immer, regelhafte Informationen eingeschrieben sind, die nicht in seiner verbalen "Botschaft" aufgehen. Der übergreifende Zusammenhang ist das alltägliche Leben großer Massen von Produzenten.

Produktion wird hier begriffen als umfassender Zusammenhang und beinhaltet wesentlich die Reproduktion des wirklichen Gemeinwesens. Damit ist eine Einengung auf die materielle Produktion vermieden, diese ist als Auseinandersetzung mit der Natur, ihrer Aneignung für den Lebenszusammenhang der Individuen zwar grundlegende, aber nicht einzige Form der Produktion. Allerdings geschieht in ihr ein wesentlicher geschichtsbildender Prozeß, den Lothar Kühne so beschreibt: "In der Produktion paßt sich der Mensch der Natur an, folgt er ihren Gesetzen, um die Natur sich anzupassen, sein Gesetz, den Zweck, in ihr durchzusetzen. So durchbricht er stets die Beziehung der Symmetrie zwischen sich und seiner Umwelt, um sie auf sich bezogen neu zu erzeugen. Im Durchbrechen dieser Symmetrie verwirklichen die Menschen zugleich ihre Geschichte in der Natur" (Kühne, 1981, S. 44). Nur aus dieser grundlegenden Bestimmung läßt sich die Historizität von Sinnlichkeit, sinnlicher Entäußerung in bestimmter Gegenständlichkeit, Kunst, begreifen. Kunst, als ideelle Reproduktion des Gemeinwesens gefaßt, folgt dabei Gesetzen, die aus diesem Zusammenhang hervorgehen und hat als besondere Weise der Produktion spezifische.

"Der gesellschaftliche Kunstprozeß ist eine komplizierte Gesamtheit materieller und ideologischer Verhältnisse, die weit mehr umfaßt als den unmittelbaren künstlerischen Produktionsprozeß. In diesem Sinne ist der Kunstprozeß nicht nur Widerspiegelung des Lebens, sondern ein Bereich des gesellschaftlichen Lebens selbst ..." (Marten, 1986, S. 1495). Diese Aussagen müssen aber in einem wesentlichen Punkt ergänzt werden. So wichtig es ist, dem Kunstprozeß in seiner Totalität auf die Spur zu kommen, so wichtig ist es auch, die konkreten Gebrauchsweisen von Kunst, hier spezieller der populären Musik, im Alltag werktätiger Massen und spezieller im Alltag Jugendlicher genauer zu untersuchen. Erst in der Verbindung beider Richtungen der Forschung sind Aussagen von Evidenzgehalt für die Forschung selber und die kultur-

politische Praxis zu treffen. Nimmt man dabei die Feststellung, daß die im künstlerischen Produktionsprozeß entstandenen Produkte die gegenständliche Mitte des Kunstprozesses sind, ernst, muß Forschung auch wieder bei ihnen ankommen. Dies allerdings unter Voraussetzung der "Entfernung" von ihnen, will sie die soziale Dimension voll erfassen. Auch eine strukturelle Analyse einzelner Titel wird anders ausfallen müssen als dies traditionell geschehen. Dabei wird es auch in Zukunft nicht darum gehen können, welche Wirkung ein pattern beim Hörern hat oder welche strukturelle Entsprechung ein Melodieverlauf zu einem ökonomischen Prozeß hat. Allerdings wäre es denkbar, daß mit einer genaueren Bestimmung von Standards und Standardisierung in ihrer technischen, produktions- und rezeptionsseitigen, institutionellen, ideologischen, politischen und ästhetischen Dimension ein besserer Zugang zur Analyse gefunden werden kann.

Kapitel 1

Verständigung: Zum Begriff des Standards

Der Begriff Standard wird auf drei unterschiedlichen Ebenen gebraucht. Die erste könnte man als "strukturell", die zweite als "kulturkritisch", die dritte als "technisch" bezeichnen.

Die erste Ebene läßt sich vor allem in Handbüchern und anderen Veröffentlichungen über den Jazz finden. Im Jazz spielt die Improvisation eine große Rolle. Improvisationen verlangen ein Gerüst, es geht um den spielerischen Umgang mit Standards. Diese müssen durch Übung verinnerlicht, angeeignet sein. Standards in diesem Sinne sind sowohl alte, bekannte Titel (vergleiche die Definition "Standard" in: Wicke/Ziegenhücker "Handbuch der populären Musik") als auch "Standardisierte harmonische Abläufe: ... Standardisierte Abläufe haben für den Hörer den Vorteil, daß 'Erwartetes' eintritt, daß er vor harmonischen Überraschungen 'sicher' ist und seine Aufmerksamkeit anderen Einzelheiten des musikalischen Verlaufs zuwenden kann. Dem improvisierenden Jazzmusiker bietet ein solcher Ablauf die Möglichkeit, melodische Bögen über mehrere Harmoniewechsel hinweg zu 'planen'; das tägliche Pensum eines Bläusers besteht zu einem großen Teil aus dem Üben von 'patterns', melodischen Floskeln über standardisierte Harmonieabläufe." (Musik und Bildung, 7/8 1986, S. 658) Im gleichen Artikel wird erwähnt, "... daß auch Musiker vergangener Stilepochen, in denen stilgebunden improvisiert wurde, nicht ohne ein Repertoire von 'Standard-Floskeln' auskamen". (ebd., S. 658) Wir haben es also mit einem Phänomen zu tun, das in unterschiedlichen Musiksphären unterschiedliche Ausprägung bekommt, das historisch konkret zu untersuchen ist. Interessant an der oben zitierten Aussage ist, daß nicht nur der Umgang der Musiker mit Standards beschrieben wird, sondern auch deren Funktion und Wirkung beim Hörer. Indem Vertrautes die Grundlage des

Spiels bildet, kann Neues, Ungewohntes besser wahrgenommen werden. Es wird also eine strukturelle Entsprechung zu den Standards auf der Ebene der Wahrnehmung angenommen. Dies weist tendenziell über den Ansatz hinaus in die Ebene des sozialen Gebrauchs von populärer Musik. Die Schwäche dieser Erklärung besteht in ihrer ausschließlichen Konzentration auf die Binnenstruktur von Musik als klanglichem Ablauf. Die enge Bindung Produzent (Musiker)- Hörer läßt die Frage offen, wie die hier als Stil bezeichneten unterschiedlichen Musik-sphären entstehen, welchen sozialen Hintergrund sie haben und - im besonderen - welche Standards wo und wie benutzt und gebildet werden. Für Rockmusik kann ein solcher Ansatz nicht hinreichen, da die gesamte Ebene der engen Mediengebundenheit, der der Entwicklung und dem Benutzen von Technik in und durch die Rockmusik ausgespart bleibt. Der benutzte Standardbegriff hat aber den Vorteil, daß er rein deskriptiver Natur ist, das heißt, er ist vor allem frei von negativen Affektbesetzungen, die für eine genaue Analyse nur hinderlich sein können.

Für die zweite Ebene soll das Buch "Komposition für den Film" von Theodor W. Adorno und Hanns Eisler stehen, das erstmals 1944 erschien. In diesem Buch werden insofern Aussagen von Wichtigkeit für die Untersuchung von Standards gemacht, als beide Autoren die Vorgänge und Tatsachen, über die sie schreiben, bestens kennen. Eisler spricht im Vorwort zur Ausgabe von 1949 davon, daß es "... gewissermaßen in der 'Höhle des Löwen' geschrieben (wurde: in Hollywood" Adorno/Eisler, Komposition für den Film, 1977, S. 29). Auch hat die Kopplung von Bild und Ton, wie sie für die Filmmusik der Fall ist, Folgen für die Darstellungsweise: eine Beschreibung, die sich nur auf Musik beschränken würde, fällt so von vornherein aus. Der Film, damals das technisch fortgeschrittenste Medium, hat mit seinen Apparaten und Apparaturen auch auf Musik gewirkt; dies reflektieren die Autoren in ihrem Bezug auf Technik. Diese Entwicklung geht objektiv

vonstatten. Für die Erkenntnis des Prozesses ist es aber nicht von Gleichgültigkeit, von welchen Prämissen man ausgeht. Bei Adorno/Eisler geht es nicht um ein zurück zur "alte(n) individualistische(n) Produktionsweise, und es ist nicht die Technik als solche für die Barbarei der (kapitalistischen) Kulturindustrie verantwortlich zu machen". (ebd., S. 33) Somit ist ein differenziertes Verhältnis zu den Vorgängen in der Massenkultur möglich. Zurückgenommen wird dieser produktive Ansatz allerdings durch die These, daß den Massen im kapitalistischen Zeitalter "... nichts als der Zwang, sich zu zerstreuen und zu erholen, als ein Teil der Notwendigkeit, die Arbeitskraft wiederherzustellen, die sie in dem entfremdeten Arbeitsprozeß verausgabten" bleibt. (ebd., S. 31).

Damit ist auch der Rahmen für die Bewertung von Standards gesetzt. Während sie auf der technischen Seite, vor allem der der Herstellung von Kunstgestalten noch positiv bewertet werden können, sind sie auf der Seite der Rezipienten nur restriktiver (musikalischer) Geschmack.

Schon in der Einleitung heißt es dazu: "Sie (die Massenkultur, d.A.) ist (im Laufe der letzten Dezennien) lediglich monopolistisch erfaßt und durchorganisiert worden. Dadurch aber gewinnt sie einen ganz neuen Aspekt: den der Unausweichlichkeit. Sie bedeutet weitgehende Standardisierung des Geschmacks und der Rezeptionsfähigkeit," (ebd., S. 31). Die Gesetze der kapitalistischen Warenproduktion, so wird angenommen, haben voll auf die Kunstproduktion durchgeschlagen. Sie wird Mittel der Herrschaftsstabilisierung des Kapitals, "manipulierte Kunst ist Konsumentenkunst" (ebd., S. 32). Selbst an Stellen des Buches, wo diese These in ihrer unbarmherzigen Festschreibung von den Autoren selbst zurückgenommen wird, geschieht dies nur partiell: "So wie das Publikum selbst unterm Monopol keine bloße Registriermaschine ... geworden ist, sondern unter der Hülle der genormten Verhaltensweisen Widerstand und Spontaneität fortleben, so

sind auch nicht einfach die Anforderungen des Publikums 'schlecht' und die Einsichten des Fachmanns 'gut'". (ebd., S. 168) Eine solche "Schichtentheorie" aber leistet natürlich keine detaillierte soziologische Analyse.

Es bleibt festzuhalten, daß der Standardbegriff bei Adorno/Eisler zweierlei abbildet: zum einen Standards der Rezeption (Manipulation des Publikums, Unausweichlichkeit), zum anderen Standards der Produktion (Technik der Apparaturen, Technik der Herstellung von Kunst, z.B. Montage). Es geht den Autoren, wie schon erwähnt, nicht um ein Ablehnen der Errungenschaften moderner Technik. Es geht ihnen aber ebenfalls nicht um ein Ablehnen aller Standardisierung in der Entwicklung des Materials. Eine in diesem Zusammenhang aufschlußreiche Stelle findet sich im Abschnitt "Verwendung musikalischer Klischees" (ebd., S. 49 ff.). Hier heißt es: "Der Einwand (gegen eine klischeehafte Wirkungsabsicht, U.B.) geht wie in vielen Fragen des gegenwärtigen Films nicht gegen die Standardisierung als solche: sind doch gerade die Filme, in denen die patterns sich selbst einbekennen, wie Gangster-Filme, Western-Filme und Horror-Filme, den präntiösen 'erstklassigen' Produktionen häufig an Unterhaltungswert überlegen" (ebd., S. 50). Ist dies auch keine direkte auf Musik zielende Aussage, kann man doch Wesentliches an ihr festmachen. Zum einen halten die Autoren eine positiv auch im Bereich der Kunstproduktion gesetzte Standardisierung für möglich, ja sie bestätigen aus eigener Erfahrung deren Existenz. Das "sich selber Einbekennen" der patterns ist ihnen das Kriterium der Wertung, denn so wird kritische Distanz zu einem Kunstgegenstand möglich, der seine eigenen Strukturen bloßlegt und sich als Massenprodukt, als Serienprodukt zu erkennen gibt. "Schlecht ist nur die Standardisierung dessen, was mit dem Anspruch auftritt, ein Individuelles zu sein, oder umgekehrt die individuelle Verkleidung des Schemas" (ebd., S. 50).

Erstarre Standards werden von Adorno/Eisler als Klischees bezeichnet. Kunstmittel, die seit ihrem Entstehen als Reizmittel angelegt waren, sind bald "abgeschliffen und verbraucht". Diese "Sphäre des Effektivollen, die dem Ohr des Künstlers längst als kitschig unerträglich geworden ist, (wird) auch in den Ohren des Publikums so kompromittiert, daß über kurz oder lang keiner mehr jene Klischees goutieren kann. Dann wird Bedürfnis und Raum für andere musikalische Elemente sein". (ebd., S. 51) Diese Bemerkungen verweisen auf eine andere Problematik des Buches. Die Ablösung von zum Klischee erstarrter Kunstmittel durch andere wird an einen Vorgang gebunden, bei dem der Künstler der Schon-Wissende, der Hörer der Noch-nicht-Wissende ist. Ästhetische Erziehung läuft so zwar nicht mehr über die Aufklärung in Schule und Konzertsaal, sondern - im vorliegenden Fall - über den eher funktionalen Bereich der Filmmusik, doch liegt auch dieser Auffassung eine vertikale Einteilung nach Höhen der Kennerschaft zugrunde. Musik "auf der Höhe der Zeit" ist somit unbedingt gebunden an den Fortschritt der Mittel in der Musik selber; der vorher durchaus eingeführte funktionale Aspekt (Unterhaltungswert) wird unter der Hand wiederum gestrichen. Das der Maßstab hier eine bestimmte Musizierweise, eine bestimmte Tradition ist, wird deutlich auch an früher und später datierten Ausführungen Eislers zur Tanzmusik. In dem Artikel "Die Erbauer einer neuen Musikkultur" von 1931 heißt es zum Jazz dieser Zeit, er sei "der bequemste Musikgenuß ..., der es in einem hohen Grade ermöglicht, auf die vitalste Weise den Zuhörer unverbindlich zu unterhalten, da er keinerlei Forderungen mehr an den Hörer stellt" (Eisler, 1976, S. 59). Jazz habe zwar die fortschrittliche Funktion, die Illusionen einer Autonomieästhetik (Persönlichkeit des Künstlers, Unabhängigkeit des Kunstwerkes) zerstört zu haben, ist aber selbst nur Bindeglied zwischen bürgerlicher und Arbeitermusikkultur, die sich "auf den Trümmern" der erstgenannten entfalten kann. In dem Artikel "Über den Jazz", der unter der Überschrift

"Hanns Eisler über den Jazz" in der Berliner Zeitung vom 18. April 1956 veröffentlicht wurde, heißt es, daß wir nur weiterkommen, ".... wenn wir beginnen, an Hand von Jazz-Platten mehrere Stücke mit den Ohren zu analysieren. Das gibt die Gewähr, daß sich der Laie unter Beratung des Fachmanns ein Urteil darüber bildet, worin eigentlich der Reiz des Jazz besteht, was am Jazz wirklich Substanz hat und was dekadent und geschmacklos ist." (ebd., S. 231) Hier also soll wiederum der Fachmann lehren, was der Hörer hört. Ein solches Erziehungskonzept mußte scheitern, da es vom realen Umgang Jugendlicher mit dieser Musik, ihrer Einbindung in ihre Lebensweisen, völlig absieht. Eisler selbst gibt zu: "Auf die Gefahr hin, mir die Geringschätzung seiner jungen Freunde zuzuziehen, sage ich, daß ich auch den besten Jazz nach kurzer Zeit als langweilig empfinde." (ebd., S. 232) Den Maßstab für sein Urteil kann er allerdings nicht mit vermitteln.

Damit keine Mißverständnisse entstehen: mir ging es bei der Heranziehung dieser Äußerungen nicht um eine Denunziation des Eislerschen Verständnisses von Tanzmusik. Diese Äußerungen stehen eher symptomatisch für einen bestimmten Stand der Theoriebildung, für eine historisch konkret festzuhaltende Auffassung von Kulturpolitik. Das gilt es auch bei der Bewertung des Buches von Adorno/Eisler zu beachten. Können ihre Feststellungen zur Standardisierung im technischen Bereich der Kunstproduktion und die sich daraus ergebenden Auswirkungen für den Arbeitsprozeß der Künstler als zutreffend und aufhebenswert gelten, so sind ihre Aussagen zu den Auswirkungen von Standards im Bereich der Rezeption in ihrer Verkürzung und Generalisierung unbedingt zu überprüfen. Eine Ableitung von Aussagen nur aus philosophischen Prämissen (entfremdeter Arbeitsprozeß) und aus einem doch unter der Hand wieder eingeführten Maßstab "Kunst" kann nicht ausreichend für die Begründung und Untersuchung von Massenprozessen sein.

Die als "technische" angesprochene dritte Ebene ist bei der Diskussion der ersten und zweiten schon umrissen worden. Damit ist auch deutlich geworden, daß sie sich nicht von ihrem Eingebundensein in soziale Prozesse isolieren läßt. Da die Entwicklungen in der Technik (sowohl die der musikalischen als auch die der technischen Apparaturen) aber eine relative Eigendynamik aufweisen, seien sie hier in einem besonderen Punkt zusammengefaßt.

Standard in diesem Sinne ist Produktion "auf der Höhe der Zeit". Technische Standards sind der Produktion (auch der Kunstproduktion) zugrunde liegende technische Errungenschaften, die aus der Entwicklung der Produktivkräfte hervorgehen. Will man Kunst "auf der Höhe der Zeit" produzieren, müssen diese angewandt werden. Dabei ist zu beachten, daß dies keine lineare Kausalität nach sich zieht, nach dem Muster: technischer Höchststand - elektronische Musik o.ä. Ein hoher technischer Standard der Produktion eines Musikstückes bedeutet noch nicht dessen soziale Relevanz, den tatsächlichen massenhaften Gebrauch. Diesem Irrtum sitzt auf, wer erwartet, daß, wenn seine Musik in einem teuren Studio mit allen technischen Feinessen produziert wurde, sie automatisch gut "ankomme". Standards von Technik fassen zum einen die für die Aufzeichnung und Bearbeitung von Tönen eingesetzten Instrumente. Dabei ist die Abhängigkeit dieser von der allgemeinen Produktivkraftentwicklung gravierend. Dies wird z.B. im Zusammenhang von Computerentwicklung und digitaler Aufzeichnung/Bearbeitung von klanglichen Ereignissen sichtbar. Soll dieser technische Standard wirksam werden, ist seine Beherrschung Voraussetzung: Produzenten, Ingenieure, Techniker werden im Kunstprozeß immer wichtiger.

Standards von Technik umfassen auch den Bereich der Beherrschung des musikalischen Materials, die spezifischen Gesetze seiner Formung. Dabei ist zu beobachten, daß diese Standards und die Techniken ihrer Beherrschung auch von den

Künstlern einen gewissen Grad der Beherrschung der Studios und der technischen Instrumente verlangt. Dabei werden auch Kompositionstechniken (als Techniken der Organisation des musikalischen Materials gefaßt) entwickelt, die direkt auf die Produktion von Musik in und für die Massenmedien zielen.

Für eine genauere Untersuchung konkreter Standards ist es somit notwendig, die in allen drei Ebenen genannten Faktoren zu verbinden, denn ihre gegenseitige Isolierung kann nur zu verzerrten Ergebnissen führen. Dabei ist zu beachten, daß Einflußfaktoren auf Standardbildung und -realisation unterschiedlichster Natur existieren. Sie sind technischer, ästhetischer, politischer, rechtlicher, ideologischer, ökonomischer Art. Andererseits sind es objektiv ablaufende Prozesse in der Lebensweise großer Menschengruppen: das Leben nach der Uhr, das Erlebnis der Schnellebigkeit in der Stadt u.v.a. Dem soll im Folgenden genauer nachgegangen werden.

Kapitel 2

Programme und Stationen. Ein historischer Exkurs

Hier soll am Beispiel der Herausbildung zweier Radioprogramme in den USA der 50er und 60er Jahre ein historischer Exkurs folgen, der die Problematik verdeutlichen und vertiefen hilft. Die Beispiele wurden deshalb gewählt, weil sie einen inneren Zusammenhang zueinander aufweisen; weil es sich beim Rundfunk um das Massenmedium handelt, daß am meisten populäre Musik selektiv verbreitet (dabei ist auf den spezifischen Selektionsprozeß näher einzugehen); weil der Rundfunk eine längere Geschichte als beispielsweise das Fernsehen hat; weil die Herausbildung der Programmformen eine unmittelbare und mittelbare Reaktion auf das sich zunehmend in der Lebensweise großer Massen etablierende Fernsehen darstellen. Diese Betrachtungen beinhalten auch die Frage, "... ob heute eine Dominanz der medienvermittelten und der in und für die Medien produzierten Künste gilt - nicht nur unter dem Aspekt der Verbreitung, eher unter dem Aspekt, ob heute Realitätserfahrung, heutiges Selbstbewußtsein und das Ringen um dieses vor allem hier zur Sprache gebracht werden". (Hirdina, 1986, S. 781)

Als Beispiele wurden das Top-40-Format und das sogenannte Underground-Radio gewählt. Das Top-40-Format, mittlerweile in der ganzen kapitalistischen Welt verbreitet, hat sich nicht ohne Grund zuerst in den USA etablieren können. Wirtschaftlich aus dem II. Weltkrieg gestärkt hervorgehend, erlebte das Land in den 50er Jahren eine starke Prosperität. Technische Innovationen wurden über einen Aufschwung der Konsumgüterindustrie für breite Schichten der Bevölkerung zugänglich. Dies betraf nicht nur Auto, Toaster und Geschirrspülautomat, sondern auch die Produkte Fernseher und Radio, mit deren Kauf man auch an neuartige Kommunikationsformen angeschlossen war. Rundfunkstationen, die keinen "Staatlichen Auftrag" wie beispielsweise in Westeuropa, zu

erfüllen hatten und haben, mußten auf der einen Seite ihren Platz im kommerziellen System der Unterhaltungsindustrie neu bestimmen und zum anderen auf die Veränderungen in der Lebensweise eingehen, wollten sie nicht ihre Existenzberechtigung verlieren. Werbeanzeigen deckten einen großen Teil ihrer Betriebskosten. In der Werbung als solcher schlug sich kommerzielles Interesse zwar am deutlichsten nieder, letztendes wurde aber die gesamte Programmstruktur nach diesem ausgerichtet. Gesendete Musik, die ja einen Großteil der Programme ausmachte, konnte hiervon nicht unbeeinflusst bleiben.

Simon Frith schreibt dazu, daß "... das eigentliche Rockradio ... erst in den 50er Jahren (entstand), als das Fernsehen zur wichtigsten Form der Familienunterhaltung avancierte. Um weiterhin für die Werbekundschaft attraktiv zu bleiben, begannen die Radiostationen mit einer genauen Erforschung ihrer Hörergruppen und richteten ihre Programme immer stärker auf die so entdeckten spezifischen Märkte aus. Man fand bald heraus, daß Teenager weniger fernsehabhängig sind als ihre Eltern und eher - besonders mit der zunehmenden Verbreitung von Koffer- und Autoradios - Radio hörten, wenn auch nicht regelmäßig. So entwickelte sich in den 50er Jahren eine neue Art von Radiosendern, die sich ausschließlich an Teenager wandten. Die ganztägigen Show-Programme, in denen eine begrenzte Anzahl von Schallplatten für eine bestimmte Zeit (etwa 4 bis 6 Wochen nach dem Muster der Musikboxen-Programme) sehr intensiv gespielt wurden, wurden jetzt in etwa 4stündige Blöcke aufgeteilt und von einer Gruppe von Deejays betreut, die ihre eigenen Marotten und einen individuellen Stil entwickelten (...). Die Logik des Top-40-Radios basiert auf der Annahme, daß eine Radiostation dadurch ihre Hörer anzieht, daß sie die Schallplatten spielt, die das Publikum gerade am liebsten hört; welche das sind, läßt sich wiederum an den Verkaufszahlen ablesen (...). Das Top-40-Radio basiert also auf einem der zentralen Widersprüche der Plattenindustrie: Die Programmpolitik des Radios wird von der Popularität der Schallplatten

bestimmt, wie sie sich in den Verkaufszahlen ausdrückt, also von der Anzahl der Leute, die sich eine Platte kaufen, um sie bei Bedarf jederzeit hören zu können. Warum sollten aber diese Leute dieselbe Platte dauernd im Radio hören wollen?" (Frith, 1981, S. 153-196)

Treibend für diese Entwicklung war - wie herausgestellt - der kommerzielle Anreiz. Aber dieser ließ sich als Profit nur realisieren, wenn man auf entstandene Bedürfnisse der Jugendlichen einging. "Althergebrachte" Sender mit alten Programmstrukturen wurden von ihnen sicherlich als langweilig empfunden. Denn in ihre durch die Motorik des eigenen Körpers, durch Bewegung und Beweglichkeit im Raum wesentlich mitbestimmte Lebensweise ließen sich die an formaler Abwechslung reicheren und durch die Deejays zum Teil explosiv aufgeladenen Programme des Top-40-Radios, die jede Pause vermieden, besser einbauen. Jedoch waren diese Programme alles andere als chaotisch. Ganz im Gegenteil, sie waren standardisierter als alle Programme je zuvor. Sie folgten dem "... festen Programmschema: Hit/Erkennungsmelodie des Senders/Hit/Nachrichten/Oldie/Hit/Erkennungsmelodie/Hit" (ebd. S. 155), mit den Unterbrechungen für die Werbeeinblendungen. Für diese Programmstruktur wurde auch eine andere Art von Musik benötigt, eine Musik, die das gleiche "energetische Niveau" hatte wie die Sendungen und die sie hörenden Teenager. Sie wurde "gefunden" im Rhythm & Blues, und in der Countrymusic. "Sowohl Rhythm & Blues - eine Bezeichnung, hinter der sich die Spielweisen im städtischen Blues-Idiom, afro-amerikanische Tanzmusik und der damals von gospelbeeinflussten Vokalensembles ... interpretierte schwarze Schlager verbergen - als auch die Countrymusic setzten sich aus einer enormen Breite divergierender Musikstile zusammen. Von den Teenagern, die über das Radio jetzt Zugang zu beidem hatten, wurde ohne Rücksicht darauf einfach das ausgewählt und angenommen, was ihren Freizeitwerten entsprach - Musik, die rebellisch und provozierend wirkte, sinnliches Vergnügen

vermittelte und sich in ihre Welt aus Parties, Rendezvous, protzigen Autofahren, Träumen und Sehnsüchten einordnen ließ." (Wicke, 1986, S. 67)

Das sogenannte "Underground-Radio" entstand in den 60er Jahren. Durch den immer schärfer werdenden Konkurrenzkampf um Frequenzen, Hörer und damit um potentielle Käufer für die durch Werbung angepriesenen Produkte kam es zu einer immer stärkeren Differenzierung der Sender. Natürlich reagierten sie letztendlich auf reale Veränderungen im Hörverhalten der als Gesamtpopulation im jeweiligen Sendegebiet lebenden Bevölkerung; "Die Stationen die in den 30er Jahren ein möglichst breites und heterogenes Publikum ansprechen wollten, spezialisierten sich zunehmend auf kleine homogene Hörergruppen. Besonders eine Marktlücke zeichnete sich immer deutlicher ab: Wenn die Top-40-Stationen die Altersgruppe der 9- bis 18jährigen und die 'Middle-of-the-Road' Stationen die Gruppe der 35- bis 49jährigen versorgten ... - wer kümmerte sich eigentlich um das Käuferpotential der 18- bis 34jährigen? (...) 1966 legte die Federal Communications Commission fest, daß eine Station, die sowohl auf AM (Mittelwelle, d.A.) als auch auf FM (Ultrakurzwelle, d.A.) sendet, jeweils unterschiedliche Programmstrukturen haben muß. Die freigegebenen UKW-Frequenzen ermöglichten eine sehr viel bessere Übertragungsqualität und waren somit ideal für die neue Rockmusik. So führte die neue FCC-Vorschrift unmittelbar zur Entwicklung des sogenannten 'Underground'-Radios mit Musik von Langspielplatten, mit einem neuen Typus von zurückhaltenden Disc-Jockeys und längeren, nicht von Werbung unterbrochenen Musikblöcken (die FM-Sendungen waren in bezug auf die anfänglichen Lizenzkosten erheblich billiger als AM-Radio und konnten daher mit weniger Werbeeinblendungen auskommen." (Frith, 1981, S. 156/157)

Für die so entstehende Struktur gibt es also mehrere Gründe:

1. demographische Differenzierung (spezielle Hörerschaft)
2. kommerzielles Interesse
3. gesetzliche Regelung
4. technische Entwicklung (Stereophonie)
5. Abgrenzung gegen Top-40-Stationen und "Middle-of-the-Road"-Radio
6. im ausreichenden Maße vorhandene Musik: J.P.'s

So entstand eine Programmform, die deshalb als "Underground"-Radio bezeichnet wurde, weil sie:

- a) scheinbar nicht so stark wie andere Programmformen dem Diktat des Kommerzes folgte
- b) lokal begrenzter im Sendegebiet war, deshalb als Kommunikationsorgan mit scheinbar breitem Hörereinfluß auf Gesendetes (sowohl Musik als auch Information) funktionierte
- c) Musik sendete, die in eine andere Programmstruktur nicht hineingepaßt hätte.

Bevor ich das bisher Gesagte auf die mich hier interessierenden Sachverhalte und Zusammenhänge genauer betrachte, sei die Darstellung noch abgeschlossen. Natürlich war das "Underground"-Radio genauso in das kommerzielle System integriert wie die anderen Sendeformen. Jedoch ließ der geringere Druck des Geldes einen größeren Freiraum der Auswahl von Informationen und der Musik durch den Programmgestalter selbst. Das ist auch der Grund dafür, daß der Prozeß des Eindringens von Kapitalinteressen in diese Programmstruktur von den Machern (und sicherlich auch von den Hörern) durchweg als negativ bewertet wurde. Dieser Prozeß wurde so beschrieben: "Die typische FM-Station ... baut sich eine loyale Hörerschaft auf, indem sie LP-Titel spielt, die im AM nicht zu hören sind, indem sie sich mit den Hörern unterhält, statt nur zu ihnen zu sprechen ..." Wenn aber die Zahl der Hörer steigt, steigt auch das Interesse der Werbeagenturen.

"Plötzlich gibt es Playlists; bestimmte Platten dürfen nicht gesendet werden. Keine Interviews mehr - man darf den ständigen Fluß der Musik nicht unterbrechen. Keine politischen Kommentare - man denke an die 'Fairness Doctrine' ...

Plötzlich ist draußen kein Gemeinwesen mehr ... sondern nur noch ein Anteil an der 'Viertelstunden-Hörerschaft'. Und am Ende steht auch der FM-Rock entkleidet da. Er ist schließlich nichts anderes als auch nur eine kommerzielle Radio-station". (Chapple/Garofallo, 1980, S. 139)

Dazu auch S. Frith: "Hatte das FM-Radio anfänglich durch die Orientierung an den Bedürfnissen der 18- bis 34-jährigen durchaus noch 'Underground'-Charakter, so dauerte es nicht lange bis es standardisiert war und für die Schallplatten-Promotion eine genauso große Rolle spielte wie das Top-40-Radio." (Frith, 1981, S. 157)

Es ist dies ein negativ beladener Standardbegriff, abgezogen von kapitalistischer Realität, gemessen an den am dichtesten an den Interessen der Plattenindustrie und der Werbeträger stehenden Programmstrukturen. Das auch das 'Underground'-Radio vor seiner umfassenden Kommerzialisierung seine Standards hatte, wird ja gerade in den Ausführungen von Frith deutlich. Der Standardbegriff, eng mit dem der Technik liiert, steht also - scheinbar - real gegen die Bedürfnisse der Menschen. Es ist aber nicht die Standardisierung an sich, die abgelehnt wird. Es ist vielmehr ihr sozialer Inhalt, den sie unter kapitalistischen Verhältnissen bekommt.

Bei aller Unterschiedlichkeit weisen beide Programmstrukturen doch auch erhebliche Gemeinsamkeiten auf. Sie bedienen sich der modernen Technik, sowohl in dem Sinne, daß sie, um gesendet werden zu können, hochtechnisierter Apparaturen bedürfen als auch in dem Sinne, daß sie Musik senden, die selbst nur technisch vermittelt entstehen kann. Die Programmformen bedienen reale Bedürfnisse unterschiedlicher Altersgruppen. Sie sind abhängig von einem System von Medien

(Fernsehen), auf das sie notwendig reagieren. Sie weisen relativ stabile Programmstrukturen auf, sind identifizierbar.

Die Frage nach ihrer Standardisierung ist nicht die der Alternative Standardisierung oder Bedürfnisse. Sie ist nur zu beantworten aus dem konkreten Funktionszusammenhang heraus, in den sie gestellt sind oder sich selbst stellen. In ihrem gemeinsamen Bezug auf Techniken (hierunter ist auch die Technik der Kommunikation, ihre Regelmäßigkeit und Wiederholbarkeit und damit auch - potentiell - ihre Beherrschbarkeit) sind sie Ausdruck eines sie gemeinsam konstituierenden Prozesses: dem der Industrialisierung. Dies allerdings in unterschiedlichen Reaktionsweisen, historisch konkret. Die Frage ist also nicht, ob die eine Programmstruktur "unbewußter", die andere "bewußter" auf diesen Prozeß reagiert. Die Frage müßte vielmehr lauten, welche objektiven Prozesse in der Veränderung von Lebensweise sich in einer Gesellschaft vollziehen, welche Auswirkungen, welche Widersprüche dabei bei ganz konkreten sozialen Subjekten auftreten. Dafür genügt die grobe Alterseinteilung der Hörer, die von Frith vorgenommen wurde, nicht.

Der Prozeß der Herausbildung einer solchen Programmstruktur kann als solcher der Synthese unterschiedlicher Standards und ihrer Neuformierung auf einem anderen qualitativen Niveau begriffen werden. Dabei ist zu bedenken, daß dieser Prozeß seinen Ausgangspunkt nicht in den Kunstgestalten selber hat, daß diese in ihrer jeweils konkreten Gegenständlichkeit vielmehr Ergebnis der verschiedensten Einflußfaktoren sind. Es wird nicht so sehr das musikalische Material ständig revolutioniert als vielmehr die Mittel, die Techniken seiner Behandlung. Und diese Techniken sind viel enger als in der Vergangenheit an die Produktivkraftentwicklung außerhalb der Kunstproduktion gebunden, fließen stärker als bisher in diese ein und konstituieren so die Gestalten auf neue Art und Weise.

Kapitel 3

Zum Verhältnis von Standardisierung und Lebensweise

Bisher wurden vor allem die sachlichen Aspekte der Standardisierung (Technikentwicklung, Institutionalisierung, elektronische Massenmedien) in ihrer zur objektiven Kultur einer Gesellschaft gehörenden Existenzweise betrachtet. An dieser Stelle soll vor allem auf die jeweils unterschiedlichen Verarbeitungsweisen von Standards eingegangen werden. Damit ist der Prozeß gemeint, in dem die Individuen diese in ihren Lebensprozeß einbauen, sie sich an jeweils unterschiedliche Bedürfnisse angleichen. Dies ist nicht nur eine notwendige Ergänzung zu den objektiven Entwicklungen. Erst aus der Dialektik zwischen objektiver Existenz von Standards und ihrer subjektiven Aneignung (und dabei Verarbeitung zu jeweils spezifischen Erfahrungen, zu spezifischer Sinnlichkeit) ergibt sich "das Durchbrechen der Symmetrie" (Kühne) auch in der musikalischen Produktion. Dabei ist die allgemeine Kennzeichnung von Veränderung in der Produktivkraftentwicklung und der Veränderung von Lebensweise schon gefaßt worden. Diese müßte nun spezifiziert werden. Dabei stützte ich mich im wesentlichen auf Erkenntnisse der marxistisch-leninistischen Kulturtheorie.

"Der Begriff der Lebensbedingungen hat in der Kulturtheorie eine zentrale Bedeutung. Mit ihm werden diejenigen 'abgeleiteten' Verhältnisse gefaßt, in denen sich der Lebensprozeß der Individuen realisiert. Es sind die objektiven Bedingungen der individuellen Reproduktion als Moment eines bestimmten gesellschaftlichen Reproduktionsprozesses." (Dölling, 1986, S. 70) Aus der Totalität gesellschaftlicher Beziehungen und Bedingungen werden vom Individuum diejenigen angeeignet, die seine individuelle Reproduktion sichern helfen. Damit ist klar, daß diese Bedingungen abhängig sind von der Zugehörigkeit zu einer Klasse oder Gruppe, da diese die Stellung des Individuums im gesellschaftlichen Reproduk-

tionsprozeß determiniert. "Das für die Angehörigen einer Klasse beziehungsweise Gruppe charakteristische 'Ensemble von sozialen Lebensbedingungen' ist aber nicht ohne weiteres identisch mit den Lebensbedingungen, die die konkreten Individuen tatsächlich aneignen, aus dem Möglichen aufgrund ihrer Bedürfnisse auswählen". (ebd., S. 71) "Aus kulturtheoretischer Sicht gehören zu den Lebensbedingungen alle materiellen und ideellen 'abgeleiteten' Verhältnisse, in denen sich das Leben der Individuen vollzieht, die aktuell produzierten Lebensbedingungen wie diejenigen, die (zum Teil aus anderen Gesellschaftsformationen) überkommen sind und dem alltäglichen Lebensprozeß eine bestimmte Regelmäßigkeit geben. Diese tradierten Formen der Gestaltung des Alltagslebens, die Regeln zwischenmenschlicher Beziehungen sind oft so allgemein, so unspezifisch in ihrer Verhältniseigenschaft, daß sie funktional unterschiedlich verwendbar sind." (ebd., S. 74) Individueller und gesellschaftlicher Reproduktionsprozeß fallen so auseinander, aber nur in bezug auf den Gesamtzusammenhang der Gesellschaft können sich die Individuen reproduzieren. Dabei sind für den einzelnen Menschen (als biologisches und soziales Wesen) in seiner individuellen Entwicklung andere Verhältnisse wichtig beziehungsweise wichtiger als zum Beispiel des für den Gesamtzusammenhang strukturbestimmende Moment der Arbeit. Deshalb ergibt sich aus der Perspektive des Prozesses der individuellen Vergesellschaftung: "Hier rangieren die Arbeitsbedingungen nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich hinter solchen Lebensbedingungen wie: Familiengröße, Wohnsituation, Beruf der Eltern und - damit verbunden - Interessen und Zeitfonds für gemeinsame Betätigungen, Lebensstandard, Anregung und Stimulierung einer kontinuierlich erweiterten 'Erkundung' und Aneignung der gesellschaftlichen Umwelt, der Besuch von Bildungseinrichtungen usw. Andere Tätigkeitsformen, wie Spielen, Lernen, sind über einen mehr oder weniger langen Zeitraum bestimmend für die Ausbildung individueller Handlungsfähigkeit." (ebd., S. 77)

Veränderung von Lebensweise ist kein selbsttätig ablaufender Prozeß. Motor dieser Entwicklung als gesellschaftlicher ist letztendlich die Dialektik von Produktionsverhältnissen und Produktivkräften. "Die Durchsetzung des jeweils typischen Produktionsverhältnisses in allen gesellschaftlichen Bereichen ist an sachliche Bedingungen - Entwicklungsniveau der Produktivkräfte, Produktivität der Arbeit - und an subjektive Voraussetzungen gebunden. Beide Seiten sind Resultat der gegenständlichen Tätigkeit der Menschen. (...) In ihren Tätigkeiten in einem historisch gewachsenen System von Lebensbedingungen werden die Menschen der Veränderungen gewahr, die aus den Entwicklungen der ökonomischen Verhältnisse und der damit verbundenen Handlungsanforderungen resultieren. (...) Die Menschen setzen sich zu diesen Veränderungen in Beziehung mittels der gewohnten Bedingungen, Regeln, Normen ihres Lebensprozesses. In tradierten Formen wird Neues individuell 'verarbeitet', werden neue Strategien des Verhaltens gegenüber objektiv bedingten Veränderungen entwickelt, zu stabilen Momenten der Lebensweise ausgebildet. In diesem Prozeß werden auch die Lebensbedingungen modifiziert, funktionell den neuen Anforderungen angepaßt. Determination des individuellen Verhaltens durch die Lebensbedingungen heißt also auch, daß sich die Individuen diese Lebensbedingungen zu eigen machen, und zwar in der tätigen Auseinandersetzung mit über Generationen bewährten Formen der Regelung ihres Lebensprozesses, die ihnen die notwendige, zum Beispiel auch emotionale Sicherheit bei der Begegnung mit Neuem, mit sich abzeichnenden Veränderungen geben." (ebd., S. 78/79) Dies sei deshalb so ausführlich zitiert, weil sich aus dem Dargestellten auch Rückschlüsse auf die Gestaltung von populärer Musik, auf die Wahrnehmung und Bewertung dieser Gestalten und vor allem auf den Umgang mit diesen ziehen lassen. Die Herausbildung bestimmter struktureller Standards, die als Invarianten einer Produktmenge erscheinen, ist auch der Tatsache geschuldet, daß diese auf ihre Brauchbarkeit bei der Bewältigung

individueller Reproduktion befragt und besonders werden. Die gesellschaftliche Dimension der individuellen Reproduktion stellt sich auch über die jeweils benutzten beziehungsweise produzierten Gegenstände dar, sind in ihnen doch - auf je verschiedene Weise - kollektive Erfahrungen eingeschrieben. Dies ist für Rockmusik vor allem an den als Subkulturen bezeichneten Jugendkulturen herausgearbeitet worden.

Von den Mitgliedern dieser Jugendkulturen werden zum einen Gegenstände in ihren kollektiven Lebenszusammenhang eingebaut, die vorher einen festen Platz in der gegenständlichen Welt der sie umgebenden Kultur hatten, und in diesem Prozeß des Einfügens 'umbedeutet', ihren ursprünglichen Bedeutungen entkleidet werden. Zum anderen haben diese Jugendkulturen eine ihnen eigene innere Logik, die sich beispielsweise als Übereinstimmung "... zwischen den subjektiven Erfahrungen und den Musikformen ..., mit denen sie ihre zentralen Anliegen ausdrück(en) oder verstärk(en)", erweist. (Hebdige, 1983, S. 105). Dabei erfahren die Mitglieder einer Jugendkultur "... durch diese Stimmigkeit zwischen den Einzelteilen ... die Welt als sinnvoll" (ebd., S. 105). Dieser innere Zusammenhang wird zumeist mit dem Begriff des Stils gefaßt.

Der Stilbegriff ist insofern bei der Untersuchung von massenkulturellen Phänomenen nicht hinreichend, als er einen gleichsam "organischen" Begriff vorstellt, der alle Teile eines Ganzen subsumiert. Diese Ganzheit "Stil" wird dann vom gesamtgesellschaftlichen Umraum isoliert beziehungsweise mehr oder weniger sinnvoll mit ihm "vermittelt, wobei dies meist nach dem vertikalen Modell "oben-unten" geschieht. Subkulturen sind dann Unter-Kulturen von Über-Kulturen, von "orthodoxeren Kulturformen" (ebd., S. 94). Dabei wird die herrschende Kultur (obschon als Kultur der Herrschenden verstanden) gleichsam als Block der Subkultur gegenübergestellt, die dann genauso monolithisch erscheint (nur aus etwas poröserem Mineral). Dagegen ist festzustellen, daß die jeweiligen

Jugendkulturen integraler Bestandteil einer sie übergreifenden kulturellen Entwicklung sind, spezifische Reaktionsformen auf historische Veränderungen im Ensemble der Lebensbedingungen. Sie können dabei als Indikatoren dieser Veränderungen dienen, da Jugendliche aufgrund ihrer besonderen sozialen Psyche, die sich sowohl aus ihrer biologischen Konstitution als auch aus ihrer besonderen Stellung im gesellschaftlichen Reproduktionsprozeß ergibt, vehementer auf solche Veränderungen reagieren als jede andere Bevölkerungsgruppe. Dies bedeutet nicht, einen Generationskonflikt im Sinne "Eltern=konservativ" und "Jugendliche=progressiv" zu konstruieren. Allerdings ergibt sich durch das beschleunigte Tempo der Veränderung von Lebensbedingungen (dieses Tempo ist letztendlich abhängig vom Tempo der wissenschaftlich-technischen Revolution) auch eine Nicht-Übereinstimmung zwischen denen von Jugendlichen und denen von Erwachsenen. Dabei ist zu bedenken, daß gerade im Kapitalismus ein wesentlicher Punkt der Entstehung von Jugendkulturen in der hohen Arbeitslosenrate unter den Jugendlichen zu finden ist. "Es ist eine Kultur, deren Träger durch den Zwang der kapitalistischen Verhältnisse ... aus dem Arbeitsprozeß ausgegrenzt sind, aber 'miternährt' werden". (Kehir, 1986, S. 447) Vor allem diese Tatsache macht eine einfache Übertragung des Modells der Subkulturen auf sozialistische Verhältnisse unmöglich.

Realitätserfahrung besonders Jugendlicher wird mehr und mehr durch die über die elektronischen Massenmedien kommunizierten Ereignisse, Kunstprodukte und Verhaltensformen bestimmt. Sie ist somit nicht mehr aufzuteilen nach dem Schema "Schule hier - Massenmedien dort". "Medienunterhaltung beeinflusst langfristig das Alltagsbewußtsein und Wertorientierungen in bezug auf alltägliches Verhalten: wie man sich anderen gegenüber verhält, wie man isst und trinkt, sich kleidet und liebt, wie man sich gegenüber dem anderen Geschlecht verhält ..." (Bisky, 1982, S. 9).

Dies gilt auch für die populäre Musik, die als integraler Bestandteil von Medienunterhaltung, als gesellschaftlich bedeutsame Form der Kommunikation zu verstehen ist. Unter dieser Voraussetzung ist zu fragen, wie in ihren Spielarten und besonders in der Rockmusik ihre gesellschaftliche Bedeutsamkeit zum Ausdruck kommt. Dabei ist weniger von einer Gesamtschau der Produktfülle auszugehen als vielmehr von den unterschiedlichen Gebrauchssituationen und -zusammenhängen, in denen die Produkte benutzt werden beziehungsweise entstehen.

Durch die schon gekennzeichneten Entwicklungsprozesse der Vergesellschaftung (sowohl in ihrer objektiven als auch subjektiven Ausprägung) hat sich Rockmusik als relativ eigenständiger Bereich kultureller Produktion etabliert. Das betrifft sowohl die Ebene der künstlerischen Arbeit als auch die der Vermittlung über Massenmedien und - nicht zuletzt - den sozialen Gebrauch dieser. Insofern ist es angemessen, sie als "komplexe kulturelle Form" zu begreifen, "in die die Musik ebenso einbezogen ist wie Tanzformen, Massenmedien, Medienbilder, Images und Kleidungsstile." (Wicke, 1986, S. 6) Aus kulturtheoretischer Sicht ergeben sich zu dieser Fassung wichtige Ergänzungen: "Kulturelle Formen werden gefaßt als "... relativ etablierte, mehr oder weniger langtradierte Formen ..., in denen die Individuen ihre persönlichen Erfahrungen in eine Ordnung, in einen Zusammenhang bringen, der ihren Lebenstätigkeiten Regelmäßigkeit und Kontinuität verleiht: zu vorangegangenen Generationen und aktuell zu ihren Mitmenschen (...). Die kulturellen Formen determinieren individuelles Verhalten dadurch auf besondere Weise, daß in ihnen der Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen und individuellen Existenznotwendigkeiten konkret, anschaulich, unmittelbar auf die individuellen Erfahrungen bezogen, objektiviert ist. (...) In den kulturellen Formen erfahren und 'verarbeiten' die Individuen die Grundwidersprüche ihrer Gesellschaft in einer 'transformierten' Weise, das heißt auf der Ebene un-

mittelbarer Beziehungen". (Dölling, 1986, S. 82) Irene Dölling hat dies am Beispiel der Geschlechterbeziehungen verdeutlicht. In diesem Zusammenhang wäre es sinnvoll, auch die populäre Musik sowohl in ihrer Existenzweise als kulturelle Form als auch in ihrer besonderen gegenständlichen Beschaffenheit (musikalische Struktur, Texte usw.) auf die in ihr eingeschriebenen Verweise auf gesellschaftliche Reproduktionsnotwendigkeiten hin zu untersuchen, die auf der "Ebene unmittelbarer Beziehungen" erscheinen. Das heißt: wie ermöglicht populäre Musik im sozialen Gebrauch diese Reproduktion? (z.B. in der mimetischen Aktion beim Tanz in der Diskothek, beim Rockkonzert); wie erscheinen diese Vermittlungen in ihr selber?

Aus dieser Perspektive ist auch die Frage nach Standards neu zu stellen. Denn der durch die Produktivkraftentwicklung erreichte Standard ermöglicht (auf der Seite der Produktion populärer Musik) eine große Potenz von Möglichkeiten der Materialbehandlung und das Erschließen neuer Materialfelder (Geräusche), vor allem in der Arbeit im Studio. Dabei ist die Vielzahl der dann jeweils realisierten Produkte nur die mittelbare Erscheinung dieser Möglichkeiten. "Diese verfeinerten technischen Möglichkeiten wurden nicht universell willkommen geheißen und viele Künstler, die in verschiedenen Genres arbeiten (z.B. von Dylans 'John Wesley Harding' bis zum Debüt-Album der Clash 'The Clash') bevorzugen noch immer die Ästhetik roher, unbehandelter Performances, die direkt auf Band aufgenommen werden. Aber während der technologische Fortschritt den Rockmusikern keinerlei Verpflichtung auferlegte, mit Frequenzen usw. zu jonglieren, mehrere Spuren zu mixen, hat er eine ganze Reihe von Neulösungen hervorgebracht und zu einem schöpferischen Eklektizismus von Inhalten ermutigt - von Phil Spector bis Jimi Hendrix, von den Beatles bis Brian Eno." (Clarke, 1983, S. 198)

Für Clarke ist Rockmusik, vor allem in ihrer Existenzform auf Schallplatten, eine Mischung aus Herstellungskunst und Performancekunst. Dies bezeichnet einen Vorgang, bei dem in die Herstellung eines Musikstücks, in seiner Bearbeitung und Vervollkommnung im Studio, Elemente der Darstellung von Gefühlen, Einstellungen usw. einfließen. "Rock kennzeichnet eine Verschmelzung musikalischer Traditionen und technologischen Fortschritts - die Technologie erweitert ständig die Möglichkeiten für das Experimentieren mit Klängen, während die musikalischen Traditionen (die vor allem in der für die afroamerikanische Musik typischen kollektiven Musizierweise, ihrem Improvisationsrahmen liegen -, d.A.) die Mittel und Motivationen liefern, die Formen und Funktionen, mit deren Hilfe diese Möglichkeiten ausgeschöpft werden können. (...) Wie Folk und primitive Musikformen (in denen er wurzelt) hat der Rock die Kunst der Performance als Grundlage und deshalb improvisiert und experimentiert er mit allen Art des stimmlichen und instrumentalischen Klangs. Wie die notierte Musik ist der Rocksong auf der Platte letztlich eine dauerhafte Schöpfung, ein 'hergestelltes Ding'." (ebd., S. 201)

Die entwickelten musikalischen Standards (die ich im ersten Kapitel als auf der "strukturellen Ebene" liegende bezeichnet habe), liefern also das Rohmaterial für die Realisation von technischen Standards (als auf der dritten Ebene liegende bezeichnet). Aber sowohl die ersteren als auch die letzteren sind damit in ihrer sozialen Dimension noch nicht beschrieben. Denn es sind nicht rein musikalische Traditionen, die in ihrer Verbindung mit technischer Entwicklung neue Produkte und Herstellungsverfahren konstituieren. Sie sind als musikalische wesentlich auch kulturelle Traditionen. Dies sei an einem Beispiel erläutert.

Der nigerianische Musiker King Sunny Adé, in dessen Musik traditionelle und moderne Elemente verschmelzen, bringt in ihr und durch sie mehr zur Darstellung, als für europäische

Ohren hörbar: "Adés modernes Popmusik-Theater ist ... eine Fortsetzung traditioneller Preislieder, der Kunst des unkritischen oder apologetischen Ausstellens und Bestätigens von Personen, die in den sozialen Hierarchien einen hohen Rang einnehmen oder einzunehmen suchen. (...) Die oriki, die Preislieder der Yoruba, hoben die herausragende Macht und Stärke des einzelnen und seine übergeordnete Stellung gegenüber anderen als normales Phänomen heraus. Wie selbstverständlich wurden so vorhandene Hierarchien hingenommen, ja begrüßt ..." (Fiebach, 1986, S. 268). Die Popularität King Sunny Adé's in Nigeria begründet sich wesentlich auch auf die oben erwähnte Darstellungsweise tradierter sozialer Machtverhältnisse und ihrer Transformation auf heutige soziale Verhältnisse, die sich durch die spezifische kapitalistische Entwicklung des Landes ergeben. Die Musik selber geht keineswegs darin auf, aber die Formen der Darstellung, die mit ihr verbunden sind, stellen diesen Bedeutungszusammenhang her. Wird nun die Musik aus diesem traditionellen Zusammenhang gelöst, was möglich ist durch ihre Existenz auf Schallplatten und ihre Verbreitungsmöglichkeit durch die elektronischen Massenmedien, verliert sie einen Teil ihrer ursprünglichen Konnotationen. Der sich regional herausgebildete Standard wird so, zumindest in seiner geronnenen Form als Musik, wiederum Rohmaterial für neue Standardbildungen. Der von Clarke so bezeichnete "schöpferische Eklektizismus" der Rockmusik ist dann als Prozeß der "Entlastung" musikalischer Ausdrucksformen von ihren ursprünglichen Bedeutungszusammenhängen zu verstehen. Erst durch diese "Entlastung", die wesentlich an den massenmedialen Diskurs gebunden ist, können Ausdrucksformen in ihn eingeschmolzen werden, die vormals neben ihm existierten. Zwar bringen sozial genauer bestimmbare Verhältnisse auch ihren musikalischen Ausdruck hervor, aber die Umkehrung gilt nicht: daß ein bestimmter musikalischer Ausdruck nur ein bestimmtes soziales Verhältnis reproduziert. Diese Nicht-Spezifität macht den oben skizzierten Vorgang erst

möglich. Sie ermöglicht es auch, daß Popsongs unterschiedlichem sozialen Gebrauch offenstehen. Nicht umsonst konstatiert Peter Wicke: "Am weitesten ist bisher in die kulturellen und sozialen Zusammenhänge in denen die populäre Musik funktioniert, dort vorgedrungen worden, wo eine kulturtheoretische Interpretation der Rockmusik versucht wird." (Wicke, 1985, S. 229)

Das "Durchbrechen der Symmetrie" (Kühne), die Ablösung beziehungsweise allmähliche Veränderung von Standards ist somit ein dynamischer Prozeß, in dem auf immer neuer Stufe, in immer neuen Produktionen und Produkten ein Maßverhältnis zwischen Mensch und Technik, zwischen den Menschen selbst in ihrer Kommunikation hergestellt werden muß. Je komplizierter die der Kommunikation dienende Technik wird (Computer, Satelliten, Studios usw.), umso dringlicher wird das Bedürfnis nach Vereinfachung, nach Zusammenfassung; die Technik selber wird so wieder "vermenschlicht", sie erscheint aufgehoben in den Gegenständen und Gestalten der Kommunikation. Dies ist der eigentliche Kern der Clark'schen Unterscheidung von Herstellungskunst und Darstellungskunst. In diesem Zusammenhang sind auch Gedanken von Johannes Hertrampf interessant, der die Meinung vertritt, "... daß der Mensch in den verschiedenen Aneignungsweisen auch Techniker ist, also in der materiellen Produktion, in der Wissenschaft, beim Spiel, in der Kunst und schließlich auch bei der Herstellung gesellschaftlicher Verhältnisse. Eine solche weite Techniksicht kann möglicherweise den Ansatz für ein tieferes Eindringen in die gegenseitige Bedingtheit gesellschaftlicher Aneignungsweisen darstellen". (Hertrampf, 1987, S. 435)

Kapitel 4

Ergänzungen: Populäre Musik in jugendspezifischen Räumen

Betrachten wir jugendspezifische Räume, wird zunächst deutlich, daß sie sich innerhalb eines Umraums befinden, der sie begrenzt und damit ihre Besonderung erst möglich macht.

Menschliches Leben, menschliche Sinnlichkeit äußert sich auch akustisch. Die wahrnehmbare Welt hat typische Geräusche, die nicht immer Gestaltform annehmen. Gerade im städtischen Raum konzentrieren sich solche Geräusche. Alle mechanischen Tätigkeiten erzeugen sie, aber auch elektronische Geräte. Dabei ergeben sich zum einen vielfältige Überschneidungen, zum anderen Dominanten: so ist Straße (als Ort) nicht nur assoziativ mit Auto (Motorenlärm) verbunden, sondern ganz real. Durch die industrielle Revolution, aber auch durch die wissenschaftlich-technische, haben sich die "Klanglandschaften" (Schafer) wesentlich verändert.

Das Pferdegetrappel wurde vom Motorengeräusch abgelöst. Der "Rhythmus der Stadt", der die Expressionisten anregte, ist heute nicht mehr der gleiche wie in den 10er und 20er Jahren dieses Jahrhunderts. Der Städter, der Urlaub auf dem Lande macht, sucht "Ruhe" und findet sie in den "harmloseren" Geräuschen des Landes. Hektik des Stadtlebens ist geräuschvolle Betriebsamkeit. "Klanglandschaften" an sich sind zwar in ihrer Verhältniseigenschaft unspezifisch, eine Unterscheidung in typisch kapitalistische oder typisch sozialistische bliebe daher sinnlos, aber sie sind nichtsdestotrotz auch Ausdruck von Vergesellschaftungsprozessen. Sie werden zumeist unbewußt wahrgenommen und verarbeitet. Ihre Existenz tritt erst im Vergleich (Stadt-Land) oder im Fehlen (bei Nacht) zu Bewußtsein. Jugendliche, die vor allem in städtischen "Klanglandschaften" aufwachsen, erleben diese als zu ihrer Umwelt zugehörige, quasi natürliche. Im Umbruchsprozeß von der Kindheit zum Jugendalter verlassen sie auch den bisherigen

"Erfahrungszirkel" mit seinen relativ festen Zuordnungen "Elternhaus und Schule". Sie orientieren sich "öffentlicher", das Interesse am Spektrum sozialer Verhaltensweisen erweitert sich, Sexualität wird zu einem zentralen Erfahrungsreservoir und damit wächst das Interesse an der Körperlichkeit des anderen Geschlechts, an der eigenen Körperlichkeit. Jugendliche sind bewegungsintensiv orientiert. Dies meint nicht nur sportliche Aktion und Leistungsfähigkeit. Bewegung ist der motorische Aspekt von Lernverhalten. Gelernt wird vor allem soziales Verhalten. Informelle Freizeitgruppen mit lockerem Zusammenhang bilden eine wesentliche Erfahrungsgrundlage dafür. "Die Musik dient gleichermaßen dazu, die Jungen von den Alten zu unterscheiden und einen bestimmten Ort, eine Zeit oder einen Anlaß als jugendspezifisch zu charakterisieren. Musik aus den Transistorradios, den Plattenspielern und den tragbaren Kassettenrecordern ist für die Jugendlichen das einfachste Mittel, um zu demonstrieren, daß sie ihre Zimmer, ihre Clubs und ihre Straßenecken unter Kontrolle haben." (Frith, 1981, S. 246) Musik dient als Anreger von Motorik, mag diese sichtbar sein wie im Tanz oder aber im Verborgenen bleiben bei ausgestellter Lässigkeit. Sie muß aber auch die Klanglandschaften, die dominanten Geräusche (Verkehrslärm) übertönen können, ohne daß eine Kommunikation in der Gruppe unmöglich gemacht wird. An solcherart Musik werden wesentlich funktionale Anforderungen gestellt. Dabei ist festzustellen, daß immer die Gesamtheit der Funktionsanforderungen wirkt, auch wenn augenscheinlich nur eine zu einem bestimmten Zeitpunkt erfüllt wird. Kommunikation, Abgrenzung, Tanz muß mit und bei der gleichen Musik geschehen können, sonst ist sie für die Jugendlichen wertlos. Populäre Musik, vor allem Rockmusik, kann solche Anforderungen aufgrund ihrer strukturellen Beschaffenheit erfüllen. Die scheinbare Anspruchslosigkeit dieser Musik erweist sich aus der Perspektive als höchster, multifunktionaler Anspruch. Das Problem der Standardisierung muß aus dieser funktionalen Fragestellung heraus

ebenfalls anders betrachtet werden. "Die Ansprüche an die Musik - wie zum Beispiel Lautstärke, Beat oder Auffälligkeit - sind eher allgemeiner Art und nicht gruppenspezifisch: Wenn die Lautstärke stimmt, dann tut es jede Art von Lautstärke." (ebd., S. 247) Was aus der einen Perspektive als die ständige Wiederkehr des Immergleichen erscheint, ist auf der anderen Seite eine variationsreiche Wiederholung, wie sie für jeden Lernprozeß charakteristisch ist. Dabei ist der Inhalt dieses Prozesses nicht so sehr die Musik selber, sondern - wie schon erwähnt - soziale Verhaltensweisen. "Die Musik bildet eher den Rahmen und nicht so sehr den Mittelpunkt der Freizeit." (ebd., S. 247)

Für Jugendliche sind die Angebote der elektronischen Massenmedien wie Fernsehen und Rundfunk Instrumente sozialer Erfahrung. Wer nicht auf dem Laufenden ist, scheidet aus den Gemeinschaften aus, denn er kann nicht "mitreden", kann an dem in der Gruppe verhandelten und hier oftmals mit Vehemenz nachvollzogenen, mimetisch Dargestellten nicht teilhaben, da er nicht "dabei war". Medienangebote werden gleichsam "übersetzt", auf ihre Brauchbarkeit im konkreten sozialen Umfeld überprüft und ausgesondert. Dies ist allemal ein kreativer Akt, ein Akt der Orientierung und der Besonderung. Im Falle des Films ist dieser Prozeß relativ einfach zu rekonstruieren, der anwesende Darstellungsgegenstand (dies kann auch ein sozialer Konflikt sein), eine überschaubare Handlung erleichtern die Orientierung und ermöglichen eine Nachstellung in mimetischer Aktion. In der Musik, in der der Darstellungsgegenstand auf der Evidenzebene fehlt (sieht man vom Text ab), stellt sich das Problem komplizierter dar. Nicht umsonst werden gerade in der populären Musik die mit ihr verbundenen Tanzformen, Medienbilder, Images und Kleidungsstile (Wicke) so wichtig.

Der Vorgang des mimetischer Nachvollzugs kann auf der musikalischen Ebene am ehesten mit "Bewegung" beschrieben werden. Dies meint nicht nur den Tanz. Mimetische Aktion ist vor al-

lem auch Darstellung von Einstellungen. Diese sind an Emotionen gebunden, die selbst keine anthropologische Konstante sind, sondern geformt durch soziale Beziehungen. Darstellung von Emotionen hat so immer auch soziale Relevanz, dargestellt wird für andere und für die eigene Einordnung in soziale Zusammenhänge. Michael Franz hat diesen Zusammenhang so gefaßt: "Mimesis ist weniger Angleichung an die Natur als Selbstvergewisserung der Menschen, die sich als Subjekte von Naturaneignung herausarbeiten. Sie erleben sich als Naturwesen, die sich produktiv gegen die Natur setzen, ohne aus dem außermenschlichen Gesamtzusammenhang der Natur herauszutreten, ohne aufzuhören, Naturwesen zu sein. Dies ist ein neuartiges Spannungsverhältnis, das die Menschen symbolisch zu bewältigen versuchen". (Franz, 1984, S. 100) Mimetisches Verhalten hat eine "kooperative Grundstruktur", die auch bei spezialisierter Tätigkeit, als "künstlerische Mimesis" gefaßt, erhalten bleibt. "... mimetisches Verhalten bleibt auch im Alltagsleben als Widerspiegelungs- und Mitteilungsform wirksam, hier treten produktive und rezeptive Akteure nicht in erstarrter Rollenverteilung auseinander, die Positionen wechseln" (ebd., S. 101). Dieser gattungsgeschichtliche Zusammenhang muß natürlich für jeweils konkrete historische Situationen genau bestimmt werden. So wurde beispielsweise für die Fußballfans "... das phantasievolle Nacherleben einzelner Spielzüge, faszinierender Torraumszenen" festgestellt. "Der Austausch der Legenden über die Ereignisse des Wochenendes in sprachlicher, mimetischer und gestischer Form fördert den schwierigen, meist magischen Zusammenhalt dieser offenen, lose organisierten Jugendgruppen". (Schock und Schöpfung, 1987, S. 100)

Ähnliches gilt auch für das Fanverhalten Jugendlicher, das sich stärker auf Musik konzentriert. Mimetische Aktion hat in ihrer sozialen Relevanz einen bestimmten Standard. Das meint sowohl die Beeinflussung mimetischen Verhaltens durch

einen bestimmten Stand gesellschaftlicher Kommunikation über Massenmedien als auch die Formbestimmtheit dieser Medien selber. Dieser Standard muß nicht Gegenstand der Kommunikation sein. Er ist vielmehr durch seine Existenz als Standard der Kommunikation von expliziter Darstellung relativ ausgeschlossen. Genauer gesprochen kommt er beständig zur Darstellung, dies aber nicht inhaltlich (in konkreter Aktion, konkreter Musik) sondern formell (in der Formbestimmtheit der Inhalte). Er ist sowohl eingeschlossen in die Entwicklung des verwendeten Materials, der verwendeten Techniken der Verbreitung, als auch in den Stand der Entwicklung sozialer Beziehungen. Durch diese Fassung ist es möglich, die künstlerische Produktion "auf der Höhe der Zeit" genauer zu bestimmen. Ist damit zum einen ein allgemeiner, für eine Gesellschaft mit bestimmten Entwicklungsniveau geltender Stand der künstlerischen Produktivkräfte gemeint (dies umfaßt sowohl den Grad von Technikentwicklung für kommunikative Zwecke: Studios, Instrumente, Institutionalisierung usw., aber auch die subjektiven Fähigkeiten, den Grad der Beherrschung dieser), können damit auch, da gesellschaftliche Zeit keinen abstrakten Raum vorfindet, die sozialen Zeiten unterschiedlicher sozialer Räume erfaßt werden, die eine jeweils andere Art künstlerischer Produktion bedingen und hervorrufen. Damit kann eine Festschreibung zeitgemäßer künstlerischer Produktion auf eine bestimmte Form der Organisation des Materials (z.B. in der Avantgarde) vermieden werden. Künstlerische Produktion muß den sich immer weiter differenzierenden Bedürfnissen Rechnung tragen. Wird dieser Zusammenhang unter kapitalistischen Produktionsverhältnissen wesentlich über den Anreiz des Profits hergestellt, muß dies unter neuen, sozialistischen Produktionsverhältnissen in einen Prozeß umgewandelt werden, dessen Leitlinien nicht allein aus ökonomischen Ziffern, sondern aus der Lebensqualität der gesamten Bevölkerung abgeleitet werden.

Wenn Standards als gestalthafte Reproduktionsnotwendigkeiten von sozialen Gemeinschaften aufgefaßt werden, müssen diese sozialen Gemeinschaften als Organisationsformen wirklicher, lebendiger, sinnlicher Menschen begriffen sein. Auf der strukturellen Ebene der Klasse oder Schicht kann man diese nur partiell, in wichtigen gemeinsamen Eigenschaften abbilden. Die Menschen in ihrem alltäglichen Lebensprozeß haben aber ein viel umfassenderes System der Existenzsicherung ausgebildet. Dieses reicht von der Familie über die Schule bis zu den schon erwähnten informellen Freizeitgruppen jugendlicher. In diesen Zuordnungen, aber auch in der Aus- und Abgrenzung gegen bestimmte Formen, erfahren die Individuen ihr Leben als sinnvoll und geordnet. Deshalb werden Gestalten, die sich "bewährt" haben, auch immer wieder reproduziert. Dies meint nicht nur die Eigenschaften einer bestimmten Gegenständlichkeit (in unserem Falle der populären Musik), es betrifft auch Gestaltungsformen, die nur in der realen Aktion der Individuen existieren. Informelle Freizeitgruppen, Tanzveranstaltungen, Rockkonzerte haben Gestaltungsformen, die zu erfassen sehr schwierig ist, da sie nur "im Augenblick" existieren. Ein Jugendclub, eine Diskothek oder ein Rockkonzert weist zwar in seiner Daseinsform als umbauter Raum beziehungsweise institutionalisierte Form in seiner Organisiertheit und Strukturiertheit auf einen möglichen Gebrauch (eine Veranstaltung) hin; wie diese dann abläuft, wovon sie bestimmt wird hängt zumindest vom Alter der sie Besuchenden ab. Populäre Musik ist zwar integraler Bestandteil dieser Formen, darin gehen diese aber nicht auf. Diese organisierten Formen haben unter hochvergesellschafteten Bedingungen die Tendenz, sich selbst "einzufrieren", da der Aufwand für die Organisation ein möglichst geringer sein muß: dies erfordert Verwaltung, Verwaltung setzt Institutionalisierung voraus oder befördert diese. Dabei ist unter den Bedingungen unseres Landes ein spezifischer Widerspruch zu beobachten. Da für jugendspezifische Veranstaltungen nur

begrenzte Mittel vorhanden sind, müssen diese möglichst effektiv eingesetzt werden. Effizienz wird aber zumeist als alleiniger ökonomischer Faktor verstanden. Deshalb werden Veranstaltungsformen, die sich (auch in ihren Abläufen) bewährt haben, mit einem geringen Grad von Veränderung immer wieder reproduziert. Dabei gerät ein anzustrebendes breites Spektrum von Angeboten, das auf differenzierte Bedürfnisse reagiert, ins Hintertreffen. Diesen Widerspruch in seiner vollen Wirksamkeit aufzudecken, ist nicht das Anliegen dieser Arbeit. Er trägt aber dazu bei, die Lebensqualität Jugendlicher zu beeinträchtigen oder die in ihnen steckende Neugier und "Erfindungsgabe" auf andere Angebote zu lenken. Jugendliche bevorzugen solche Veranstaltungen, denen zwar ein organisatorischer Rahmen gegeben wurde, die aber in ihrem Verlauf und in den Inhalten relativ offen sind für eigene Aktivitäten.

Jugendspezifische Räume oder Anlässe müssen nicht mit den organisierten Räumen zusammenfallen. Im Prinzip bietet das gesamte Siedlungsgebiet die Möglichkeit, von Jugendlichen "in Besitz" genommen zu werden, weil an die Räume nur unspezifische Anforderungen gestellt werden. Durch die Verlagerung des Lernverhaltens auf soziale Beziehungen, deren Durchspielen (wozu auch das Austesten der Toleranzgrenze Erwachsener gehört), das vor allem in mimetischer Aktion seinen Ausdruck gewinnt, inszenieren sich die Jugendliche selber. Für die Dorfjugend in der BRD wurde festgestellt: "Die Umtriebigkeit jugendlicher Selbstinszenierung wurde von der offiziellen Ortsplanung meist ignoriert. Um in der Ortsmitte neue Aufgeräumtheit und Behaglichkeit zu schaffen, mußte der 'Störfaktor' Jugend beseitigt werden. Also werden spezielle 'Jugendeinrichtungen' wie Bolzplätze etc. geschaffen. Die Jugendlichen verhielten sich jedoch scheinbar völlig irrational: wie unbekehrbare Eingeborene 'nahmen' sie die neuen Errungenschaften nicht 'an', sondern hielten beharrlich an ihren selbstgewählten Aktionsräumen und Treffs fest." (Schock und Schöpfung, 1987, S. 86)

Diese Selbstinszenierung in einer größeren Öffentlichkeit kann verschiedene "Erstheitsgrade" erreichen: von der Unverbindlichkeit für die Teenager bis zur "schweren Provokation" durch Mitglieder bestimmter als Subkulturen bezeichneter Jugendkulturen. Warum es unter sozialistischen Produktionsverhältnissen nicht zu einem Entstehen von Subkulturen kommen kann, wurde schon angedeutet. Dies leugnet nicht die Tatsache, daß sich ein bestimmter Formenschatz von unter kapitalistischen Verhältnissen entstandenen Jugendkulturen (Rocker, Punks, Skinheads - um nur einige zu nennen) auch von Jugendlichen, die unter anderen gesellschaftlichen Verhältnissen leben, angeeignet wird. Dies ist grundsätzlich durch die Ungleichheit des individuellen und des gesellschaftlichen Reproduktionsprozesses möglich, wie das im Kapitel 3 der Arbeit dargestellt wurde. Die Gestalten und die mit ihnen verbundenen Ausdrucksformen gelangen auf dem Wege der Massenmedien in den Gesichtskreis Jugendlicher, ihr Weg ist dabei einkanalig: von West nach Ost. Da diese Gestalten aber nur der unspezifische Ausdruck von Verhältnissen sind, wird nicht die Gesamtheit von Werten und Bedeutungen übernommen. In einem spezifischen Übersetzungsprozeß werden diese dann in den alltäglichen Lebensprozeß eingebaut. Zwar ist der Impetus der gleiche: er richtet sich gegen verfestigte gesellschaftliche "Moralnormen", Kleiderordnungen, Benehmenskodexe und damit gegen die "Machtstellung" dieser im Alltag. Aber dies zielt nicht auf ein Infragestellen der Gesamtheit von Machtverhältnissen der Gesellschaft, sondern zuallererst auf die "Macht der Gewohnheit", auf die in den Alltag eingeschriebenen Strukturen normierten Verhaltens. Insofern sind es Reaktionen auf individuelle Entwicklung behindernde Verhältnisse. Dies ist der eigentliche Kern solchen Verhaltens, dem mit ideologischen Über-Deutungen, mit Verboten nicht beizukommen ist.

Da die populäre Musik als kulturell bedeutsame Form der Kommunikation in ihrer ständigen Präsenz durch und über die Massenmedien ebenfalls zu den kulturellen Formen des Alltags gehört, richtet sich die Ablehnung automatisch auch auf sie. Es sind nicht so sehr ihre Inhalte, die verbalen "Botschaften", die als nicht angemessen empfunden werden. Vielmehr sind es die mit ihr untrennbar verbundenen Konnotationen, ihre Formbestimmtheit. Indem die Standards vorhandener Musik als zum Klischee erstarrte bewertet werden, ist auch von dieser Seite her der Weg für neue Standardbildungen frei.

Kapitel 5

Zusammendenken: Standards und Souveränität

Dies führt uns unmittelbar zu der Frage, ob Standardisierung die Ausbildung der Souveränität von Subjekten gegenüber ihren Lebensbedingungen ermöglichen kann oder diese verhindert. Denkt man Standardisierung und Souveränität zusammen, wird ein Maßstab der Bewertung benötigt. Dafür schlage ich vor, die oft synonym gebrauchten Begriffe Standard und Klischee voneinander abzuheben. Klischee ist erstarrter Standard, nicht mehr entwicklungsfähig in sich und keine Entwicklung ermöglichend bei den Subjekten, die mit ihm umgehen. Auf der Ebene der Kunstproduktion kann so der Kitsch beschriebener werden. "Der Kitsch ist eine Bindungskraft der Individuen an ihnen widersetzige Verhältnisse", bemerkt Lothar Kühne und faßt so scharf die soziale Dimension des Phänomens. (Kühne, 1981, S. 219) Standardisierung selbst ist in ihrer potentiellen Unabgeschlossenheit aufgrund ihrer Abhängigkeit von sozialer Entwicklung, Technikentwicklung und Kreativität des Umgangs mit dem Neuen zu begreifen. Die dynamischen Entwicklungsprozesse von Gesellschaft, die eng mit der Entfesselung der Produktivkräfte durch die große Industrie und ihrer Fortführung in der wissenschaftlich-technischen Revolution verbunden sind, können nicht willkürlich auf einem bestimmten Stand der Entwicklung festgeschrieben werden. Diese gesellschaftlichen Prozesse und ihre immer umfassendere Vergesellschaftung erfassen alle Bereiche menschlicher Reproduktion: von den Inhalten der Arbeit bis zur gesellschaftlichen Kommunikation, die nun wesentlich von den Massenmedien bestimmt wird und so auch die Kunst verändert. Dies geschieht in umfassender Weise: von der Produktion bis zur Rezeption, von den Inhalten bis zur Formbestimmtheit. Populäre Musik, besonders Rockmusik, ist mehr als andere Bereiche von Kunstproduktion (die Malerei beispielsweise) unmittelbar an diesen Grad der Vergesellschaftung gebunden, sie kann außerhalb die-

ses Zusammenhangs gar nicht existieren. Sie stellt schon deshalb eine geschichtlich neue Form der gesellschaftlichen Kommunikation, der Kunstproduktion dar. Die ihr innewohnende Tendenz zur Standardisierung wird zwar unter kapitalistischen Verhältnissen zur Maximierung des Profits benutzt, dies ist aber nicht ihr eigentlicher Kern, ihr sozialer Gehalt. Fassen wir Standards als gestalthafte Reproduktionsnotwendigkeiten menschlicher Gemeinwesen, in denen sich tradierte und bewährte Gestaltungselemente mit ständig neuen auf spezifische Art verbinden und so die - auch kommunikativ zu gewährleistende - Vermittlung des gesellschaftlichen mit dem individuellen Reproduktionsprozeß ermöglichen, so weist dies zum einen über die im Kapitalismus immer wieder realisierte bornierte Form hinaus (dies gilt auch für diesen selbst). Zum anderen ist damit auch ein Anspruch formuliert, der eben auf den Zusammenhang zwischen Standardisierung und Souveränität von Subjekten gegenüber ihren Lebensbedingungen zielt. "Standardisierte Abläufe haben für den Hörer den Vorteil, daß 'Erwartetes' eintritt, daß er vor harmonischen Überraschungen 'sicher' ist und seine Aufmerksamkeit anderen Einzelheiten des musikalischen Verlaufs zuwenden kann" (Musik und Bildung, Heft 7/8, 1986, S. 658). Übersetzen wir diese Äußerung auf soziale Verhältnisse, so ergibt sich, daß es Standards ermöglichen, daß sich die mit ihnen umgehenden Individuen aufgrund einer gesicherten (auch emotionalen) Verfassung auf andere Elemente des gesellschaftlichen Diskurses konzentrieren können und dieser selbst in den benutzten Gegenständen als gesellschaftlicher erscheint. "Hierin liegt für die Menschen die Möglichkeit einer neuen Freiheit zu ihren Gegenständen. Sie sind durch ihr Gemüt an den seriellen Gegenstand nicht gefesselt wie an den individuellen." (Kühne, 1981, S. 202)

Kapitel 6

Zusammenfassung: Ausblick auf Problemfelder

Wir haben festgestellt, daß sich qualitative Aussagen über Standards als gestalthafte Reproduktionsnotwendigkeiten sozialer Gemeinwesen sinnvoll nur in ihrer Bewertung auf die Ermöglichung oder Verhinderung von Souveränität von Subjekten gegenüber ihren eigenen Lebensbedingungen treffen lassen. Dabei sind die für den jeweiligen individuellen Reproduktionsprozeß wichtigen Standards keine für den Lebensprozeß feststehende Größe. Eine veränderte Stellung der Individuen im Reproduktionsprozeß der Gesellschaft, wie sie sich zum Beispiel bei Jugendlichen durch ihren Eintritt in die Arbeitswelt ergeben, aber auch beim "Durchbrechen" von sozialen Schranken (in Klassengesellschaften meist als "Aufstieg" oder "Abstieg" in der sozialen und damit auch kulturellen Hierarchie gekennzeichnet) zieht auch einen veränderten Umgang mit Standards nach sich bzw. erschließt andere Standards der individuellen Aneignung. Standards sind nicht abhebbar vom unmittelbaren alltäglichen Lebensvollzug der Individuen, sind selbst Bestandteil desselben. Deshalb werden Standards von ihnen nicht in ihrer unmittelbaren Gestalthaftigkeit gewertet, sondern in ihrem Bezug auf den praktischen Lebensprozeß. Die Individuen haben keinen "Abstand" zu ihnen, eben weil sie so eng an alltägliche Handlungen gebunden sind. Es scheint daher sinnvoll, nicht einzelne Produkte (quasi als Inkarnation von Standards) zu untersuchen, sondern "umfassende Gestaltungen" wie zum Beispiel Programme, Rockkonzerte, jugendspezifische Räume; und dies vor allem in Hinblick auf die in ihnen gestalthaft vermittelte Entfaltung oder Verhinderung von Souveränitätspotential. Ästhetische Wertungskategorien wie tragisch, komisch, schön, häßlich usw. sind auf diesen Zusammenhang deshalb nur bedingt anwendbar.

Standards werden erst zum Problem, wenn der alltägliche Lebensprozeß selbst problematisiert wird und damit Reproduktionsnotwendigkeiten der Gesellschaft nicht mehr als naturwüchsiger Ebene hingenommen werden, sondern selbst Ziel gesellschaftlicher Entscheidungen werden (müssen). Durch die Tatsache, daß

in und durch Standards "unspezifische Verhältnisse" (siehe Kap. 3) realisiert werden, ist es möglich, daß sich durchaus gegensätzliche spezifische Verhältnisse über sie hinweg durchsetzen: im Kapitalismus wird sowohl der Tauschwert realisiert als auch die soziale Bedeutsamkeit für Gruppen von Individuen.

Da die Gesetze industrieller Produktion in der Herstellung populärer Musik deutlicher erscheinen als in anderen Bereichen der Kunstproduktion, diese selbst näher am Alltag der Massen sich befindet und in ihrer Prozeßhaftigkeit (von der Herstellung und Verteilung bis zum sozialen Gebrauch) vergesellschafteter ist als jene, müssen diejenigen, die sich auf die Produktion in diesem Bereich einlassen, bestimmte objektive Gegebenheiten beachten: ob sie wollen oder nicht. Da ist zum einen die notwendige Verbindung zwischen Herstellung und Darstellung (Clarke), die aus der im Alltag praktizierten Mimesis als Kommunikationsform hervorgeht. Diese Verbindung muß immer mehr auch vom Produzenten (dem Toningenieur in diesem Falle) hergestellt werden. Relativ einfach zu erfassen scheint ein solches Element der strukturellen Beschaffenheit wie die Länge oder Kürze von Musik. Aber selbst für sie sind verschiedene Einflußfaktoren auszumachen. Geht sie in der populären Musik zunächst aus der Begrenzung der Speicherkapazität von Platten (z.B. Schellack, Single) hervor, ist sie aber auch vom Verwertungsinteresse des Kapitals diktiert (möglichst viele Produkte sollen in einem möglichst geringen Zeitraum verwertet werden). Wird aber die Speicherkapazität durch technische Innovationen erweitert, sind auch längere Musiken wieder möglich. Geschichtlich gesehen wurde diese Form auch in der Rockmusik praktiziert, vor allem dann, wenn der Live-Zusammenhang (die Performance) direkt übernommen oder im Studio quasi realisiert werden. Dies hat aber auch Auswirkungen auf die Binnenstruktur längere Instrumentalsoli werden eingebaut bzw. können so erst ermöglicht werden. Sozial gesehen ist dies aber wiederum nur möglich, wenn in einer Gesellschaft verschiedene Zeitstrukturen existieren. Dabei gilt, daß in einer Klassengesellschaft die herrschende Zeit die von den

herrschenden Produktionsverhältnissen "erforderte" ist: als die zu ihrer Durchsetzung und Reproduktion benötigte. Sie erscheint strukturbestimmend auch für andere soziale Zeiten. Der Ausstieg der Hippies aus der kapitalistischen Gesellschaft war auch ein Ausstieg aus den herrschenden Zeitnormen, die von ihnen benutzten Drogen mit ihren bewußtseinsverändernden Wirkungen manifestieren gerade auch die Ohnmacht dieses "Ausstiegs". Dies hatte auch Auswirkungen auf die von ihnen gehörte bzw. produzierte Musik. Eine exakte Zuordnung von bestimmten musikalischen Gestalten zu als verschieden erlebten bzw. gelebten Zeiten ist aber erschwert dadurch, daß sie nicht "rein" existieren, sondern nur in Beziehung zu anderen zeitlichen Strukturen, vor allem zu der sie alle verbindenden "herrschenden" Zeit. Die Länge oder Kürze produzierter Musik hängt aber auch eng mit ihrem Einbau in andere, übergreifende Gestaltungszusammenhänge zusammen. Dies trifft sowohl auf Rundfunkprogramme, Schallplatten als auch auf informelle Freizeitgruppen, Diskotheken, Konzerte u.ä. zu.

So reproduziert sich schon an einem als relativ einfach erscheinenden Strukturelement wie die Länge oder Kürze von Musikstücken die gesamte Problematik der Standards. Die vorliegende Arbeit konnte nicht mehr leisten als eine erste Verständigung zu diesem Problem. Wesentliche Fragen blieben offen bzw. bedürfen erst noch ihrer Formulierung.

Zusammenfassend kann gesagt werden:

- Der Begriff des Standards kann in seinem positiven Technikbezug Wesentliches zur Erkenntnis von Kunstprozessen unter hochvergesellschafteten Bedingungen leisten
- Eine umfassende Bestimmung von Standards kann nur geleistet werden, wenn diese in ihrer ökonomischen, sozialen, politischen, institutionellen, rechtlichen und ästhetischen Dimension voll erfaßt werden
- Standards sind gestalthafte Reproduktionsnotwendigkeit sozialer Gemeinwesen, in deren Gesellschaftliches erscheint und von den Individuen auf ihren Reproduktionsprozeß im

Alltag hin bezogen /bedeutet wird

- Standards existieren in allen Bereichen gesellschaftlicher und individueller Reproduktion
- Standards sind keine auf der Evidenzebene aufzufindende Gebilde, sie sind tendenziell unabgeschlossene Erscheinungsformen dynamischer Gesellschaftsprozesse. Sie können den Souveränitätsgewinn von Individuen behindern (Klischees) oder befördern, auf dieser Ebene ist auch ihre Bewertung anzusetzen
- eine sinnvolle Untersuchung der Ästhetik von Standards kann nicht von konkreter Gegenständlichkeit ausgehen, sondern muß mit den "kulturellen Gestalten" beginnen: aber mit dem Ziel, auch diese konkrete Gegenständlichkeit näher zu bestimmen
- Standards in der Kunst verbinden die formbestimmte Veränderung von Lebensweise durch Technikentwicklung und den sich daraus ergebenden Handlungsanforderungen an die Individuen mit der Kommunikation über diese: dies verweist auf ihre Spezifik, reicht jedoch noch nicht hin.

Literaturverzeichnis

- Adorno/Eisler: Komposition für den Film; Leipzig 1977
- Autorenkollektiv: Ästhetik heute; Berlin 1978
- Bisky, Lothar: Untersuchungsergebnisse zum Rezeptionsverhalten beim Umgang mit Angeboten der Medienunterhaltung, in: Beilage zur Zeitschrift "Unterhaltungskunst" August 1982
- Chapple/Garofalo: Wem gehört die Rockmusik"; Reinbek bei Hamburg 1919
- Clarke, Paul: "A magic science": rock music as a recording art, in: Popular Music 3, Cambridge 1983, S. 195-213
- Döllinger, Irene: Individuum und Kultur. Ein Beitrag zur Diskussion; Berlin 1986
- Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik; Leipzig 1976
- Fiebach, Joachim: Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika; Berlin 1986
- Franz, Michael: Wahrheit in der Kunst. Neue Überlegungen zu einem alten Thema; Berlin/Weimar 1984
- Frith, Simon: Jugendkultur und Rockmusik; Reinbek bei Hamburg 1981
- Hebdige, Dick: Subculture - Die Bedeutung von Stil; in: Schocker. Stile und Moden der Subkultur; Reinbek bei Hamburg 1983
- Hempel, Christoph: Einführung in die Jazz-Harmonielehre; in: Musik und Bildung, Zeitschrift für Musikerziehung; Mainz; Heft 7/8 Juli/August 1986, S. 656-662
- Hertrampf, Johannes: Das kulturelle Wesen der Technik, in: Weimarer Beiträge, Heft 3/1987, S. 434-450

- Hirdina, Karin: Zum Kunstbegriff der Ästhetik, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe, 35. Jg. 1986, Heft 9, S. 780-785
- Kehir, Sabine: Alltagsverstand, Kultur und Hegemonie bei Gramsci; in: Weimarer Beiträge, Heft 3/1986, S. 430-451
- Kühne, Lothar: Gegenstand und Raum, Dresden 1981
- Marx/Engels: Werke Band 3, Berlin 1959
- Wicke, Peter: Populäre Musik in der Literatur - Aspekte - Tendenzen - Probleme, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 27. Jg. 1985, Heft 3/4, S. 199-240
- Wicke, Peter: Rockmusik - Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums, Dissertation B, Berlin 1986
- Wicke/Ziegenrucker: Rock . Pop . Jazz . Folk. Handbuch der populären Musik, Leipzig 1985
- Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert, Darmstadt/Neuwied 1986