

Forschungszentrum populäre Musik

7584

POPULÄRE MUSIK UND SOZIALISTISCHE KULTUR

Kulturpolitische und theoretische Dimensionen eines sozialistischen Konzepts musikalischer Massenkultur

von

Peter W i c k e

S. a. *Sammlung* 84 bei
Informations 6/84 und
Protokoll I

POPULÄRE MUSIK UND SOZIALISTISCHE KULTUR

Kulturpolitische und theoretische Dimensionen eines sozialistischen Konzepts musikalischer Massenkultur

von

Peter W i c k e

(gehalten als Hauptreferat zum 1. Theoretischen Seminar der sozialistischen Länder im Rahmen des Internationalen Dresdner Schlagerfestivals, Dresden 1984; veranstaltet durch Ministerium für Kultur, Beirat Wissenschaft der Generaldirektion des Komitees für Unterhaltungskunst und Forschungszentrum populäre Musik des Bereichs Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, in Verbindung mit dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR sowie der Hochschule für Musik Dresden, vom 21.9.1984 bis 22.9.1984)

Mit der weiteren Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft, ihrer sozialen und politischen Qualität, ihrer ökonomischen Leistungsfähigkeit, ihrer kulturellen Attraktivität und Ausstrahlungskraft sind zweifellos auch neue und immer höhere Ansprüche an die massenhaften und massenwirksamen Formen von Kunstpraxis verbunden; an ihre Fähigkeit, den Gedanken und Gefühlen der Massen Ausdruck zu verleihen, ihnen auf ihre Weise eine Stimme zu geben, ihren Alltag um Genüsse und Erlebnisse reicher zu machen, Entspannung, Lebensfreude und Geselligkeit zu vermitteln. Wohl keine andere Kunstform hat darin eine größere soziale Wirksamkeit als die populäre Musik. Mit ihrer ungewöhnlichen Vielfalt an Genres und Gattungen erreicht sie nicht nur ein Millionenpublikum, spielt eine alles überragende Rolle in den Unterhaltungen der Massen, sondern ist vor allem auch zu einem nahezu allgegenwärtigen und universellen Bestandteil ihrer alltäglichen Lebensprozesse geworden - sei es als Form der Entspannung, als eher beiläufiger Hintergrund für die verschiedenen Verrichtungen des Alltags, als Gegenstand aktiver Freizeitbeschäftigung, als Mittler von Geselligkeit und sozialen Kontakten, als selbständiges künstlerisches Erlebnis von hoher Intensität in Konzert oder Show-Veranstaltung und natürlich als herausragendes Moment der Mediennutzung. Die verschiedenen Formen der populären Musik dominieren damit nicht nur in den massenhaft gemachten Kunsterfahrungen, sondern angesichts ihres realen Stellenwerts in der Lebensweise der Massen vermittelt sich in ihnen zugleich auch ein wesentliches Stück des Alltagsbewußtseins, der Anschauung von Welt, des individuellen und sozialen Selbstverständnisses. Vor diesem Hintergrund erscheint der Umgang mit dieser Musik als ein wesent-

liches und wohl kaum zu überschätzendes Moment der alltäglich erfahrenen politischen Qualität unserer Gesellschaft. Soll also der Tatbestand "Kultur" nicht auf eine eigens dazu berufene geistige Elite von Kennerschaft reduziert sein, dann sind die populären Musikformen - ob Schlager oder Rockmusik, Blasmusik oder volkstümliches Lied, Tanzmusik oder Chanson, Jazz oder Folklore - einer der zentralen künstlerischen Bereiche, in denen sich die Kultur des Sozialismus als soziale Praxis zu bewähren hat.

Dabei kann freilich auf eine nun schon jahrzehntelange Entwicklung verwiesen werden, in der - auch wenn von den Wissenschaften bislang nur höchst partiell zur Kenntnis genommen - historisch neuartige Momente greifbar geworden sind. Sie haben der populären Musik hier nicht nur ein künstlerisches Profil ganz eigener Art aufgeprägt, sondern ihr vor allem auch neue soziale Funktionen und Wirkungsbedingungen vermittelt. So gehört zu den Errungenschaften der kulturellen Umwälzungen, die sich im Rahmen der gesellschaftlichen Entwicklung in der DDR während der letzten 35 Jahre vollzogen haben, zweifellos auch, daß die populären Musikformen entsprechend ihrer Besonderheiten, ihrer spezifischen Mittel und Möglichkeiten, als Ausdruck sozialer Erfahrungen und als Bedingung von Subjektivität, als Medium individueller Selbstverwirklichung, aber auch als notwendiges Mittel der Entspannung und Rekreation einen kulturpolitisch außerordentlich hohen Stellenwert bekommen haben. Dies drückt sich nicht nur in Fördermaßnahmen und einer umfassenden gesellschaftlichen Unterstützung ihrer Entwicklung aus, sondern vielmehr noch darin, daß diese Musik mit ihren Aussagen und den, was sie klangliche Realität werden läßt, politisch ernst genommen ist. Das mag nicht

unbedingt immer bequem sein, weil natürlich auch mit Auseinandersetzungen verbunden, eröffnet ihr jedoch soziale Wirkungsmöglichkeiten, die sie nie zuvor besessen hat.

Die populären Musikformen haben innerhalb der Kultur des Sozialismus eine soziale und politische Relevanz erhalten, die sie in ihrer Entspannungs- und Unterhaltungsfunktion zugleich auch zu einem gesellschaftspolitisch bedeutsamen Kommunikationsmedium hat werden lassen. Das ist in dieser Form geschichtlich neu und hat seinen Niederschlag in allen Genres und Gattungen der populären Musik gefunden. Mit ihren jeweils erfolgreichsten und populärsten Zeugnissen spiegeln sie entsprechend der Spezifik ihrer Mittel in Wort und Klang Sehnsüchte und Wünsche als Fortführung durchlebter Erfahrungen, bricht sich in ihnen die Realität des Alltags und seine Poesie, übersetzt in klangliche und sprachliche Bilder, die genußvoll erlebt werden können und deshalb zumeist um die Dimension kräftiger emotionaler Grundstimmungen wie Freude, Humor oder auch Melancholie erweitert sind. Neu daran sind die sozialen Prozesse, in denen sich das vermittelt, denn durch sie hindurch gewinnt dies als Ausdruck und Spiegel der sozialen Erfahrungen der Massen gesellschaftspolitische Bedeutung, statt davon abgetrennt zunächst durch den Fleischwolf der kommerziellen Verwertung gedreht zu werden, um dann als beziehungsloser Konsumgegenstand mit sozialen und ideologischen Implikationen ganz anderer Art den Massen als Kaufobjekt wieder gegenüberzutreten. So ist es dann nicht verwunderlich, wenn sich unter den historisch neuartigen Bedingungen der sozialistischen Kultur die populäre Musik nicht nur der "kleinen" Freuden und Leiden des Alltags annimmt, deren soziale und politische Dimension so klein freilich nicht ist, sondern sich in zu-

nehmenden Maße auch den "großen" Fragen unserer Zeit mit Engagement und Wirksamkeit geöffnet hat. "Rock für den Frieden" mit einer nun schon dreijährigen Tradition als künstlerische und politische Manifestation der DDR-Rockmusik, die im wörtlichen Sinne Massen an jugendlichen Zuhörern bewegt, sei stellvertretend hier genannt.

Wie gesagt, die mit Musik bzw. Kunst insgesamt beschäftigten Wissenschaften können bislang nicht für sich in Anspruch nehmen, mit ihren Erkenntnissen wirklich aktiv zu dieser Entwicklung beigetragen zu haben; haben deren Ergebnisse noch kaum und nur partiell zur Kenntnis genommen und schon gar nicht auf ihren kultur- und kunsthistorischen Stellenwert hin bewertet. Und doch sind sie in diesem Entwicklungsprozeß mit ihrem analytischen und theoretischen Instrumentarium nachdrücklicher denn je gefordert, zeichnet sich doch bereits ab, daß die weitere Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft wieder neue Wirkungsbedingungen für die Genres und Gattungen der populären Musik mit sich bringt. Das verlangt neue musikalische Angebote, die in komplexeren, auch international komplexeren Zusammenhängen stehen werden, die mit anderen Ansprüchen konfrontiert sein werden und ein konzeptionelles Neu- und Weiterdenken erforderlich machen. So bedeutet etwa der Übergang zur intensiv erweiterten ökonomischen Reproduktion der sozialistischen Gesellschaft nicht nur erhöhte Leistungsanforderungen, sondern auch den Umgang mit neuen Technologien, neue Arbeitserfahrungen insgesamt, die sich in den Anforderungen an Musik und Unterhaltung niederschlagen werden. Auch wird die Mediennutzung weiter an Intensität und Differenziertheit gewinnen, so wie sich die Formen der kulturellen Kommunikation insgesamt erweitern, sowohl im territorialen Kulturleben wie in Form

neuer Kommunikationstechnologien, etwa der Videotechnik. Daß wir vor allem aber in einer Zeit gefährlich wachsender Spannungen leben mit einer erheblichen Verschärfung der weltweiten ideologischen Auseinandersetzungen, ist für die Genres und Gattungen der populären Musik alles andere als eine äußere Bedingung. Sie stehen vielmehr mitten in dieser Auseinandersetzung, sind eines ihrer ganz zentralen Felder, solange diese mit friedlichen Mitteln geführt wird, und können mit der Massenwirksamkeit, die sie besitzen, auf ihre Weise dazu beitragen, daß es bei den friedlichen Mitteln bleibt.

Damit sind Bedingungen umrissen, denen gerecht zu werden nicht nur mehr Sachkenntnis im einzelnen verlangt, sondern auch erfordert, daß über konzeptionelle Grundfragen, über Profil und Anspruch, reale Funktionen und mögliche Wirksamkeit der populären Musikformen immer wieder neu, weiterreichender und tiefergehender nachgedacht wird. Das schließt selbstverständlich ein, auch gegenüber neuen Entwicklungen hier offen zu bleiben und nicht etwa mit Theorie und Wissenschaft festzuschreiben, was ein wesentliches Moment seiner Wirksamkeit aus der Dynamik bezieht, mit der es der sozialen Entwicklung jeweils folgt oder vielleicht hier und da auch schon voraus ist.

Letzteres stellt sich als Problem bereits, wenn von populärer Musik allein nur die Rede ist. In der Bemühung, dieser Kategorie einen festen definitiven Rahmen zu geben, liegt stets die Gefahr, aufzuzählen, was alles populäre Musik und also der Gegenstand der Diskussion ist und was nicht. Schon damit aber erfolgt eine Festschreibung, in der zwangsläufig unberücksichtigt bleibt, daß sich das Ensemble der in Frage kommenden Genres und Gattungen der Musik historisch in ständiger Veränderung befindet; die Salon-

stücke des 19. Jahrhunderts zum Beispiel heute wohl kaum noch als populäre Musik anzusprechen sind, obwohl sie das zweifellos einmal waren. Es geht das auch an der Tatsache vorbei, daß dies entsprechend der jeweiligen nationalen kulturellen Traditionen allein schon in den sozialistischen Ländern von Fall zu Fall verschieden, vor allem aber im Maßstab der großen Weltregionen sehr unterschiedlich ist. Ein solches summarisches Verständnis von populärer Musik wird nicht nur dem Gegenstand nicht gerecht, sondern hat vielmehr noch auch ganz praktisch eher unheilvolle Konsequenzen. Das Veranstaltungsleben oder das Programmangebot der Medien basieren ebenfalls ja auf einem bestimmten gesellschaftlichen Verständnis dessen, was populäre Musik ist und somit in die entsprechenden Zuständigkeitsbereiche fällt. Und das sollte nicht von vornherein starr festgelegt sein auf nur bestimmte Typen von Musik, etwa Schlager, Rock- und Popmusik, sondern offen bleiben für neue Entwicklungen wie beispielsweise die große Resonanz, die die Folkloregruppen in den letzten Jahren erfahren haben. Es ist vielmehr davon auszugehen, daß es sich hierbei, statt um bloß quantitativ definierte und darin feststehende Musiktypen, um eine ganz bestimmte Form sozialer Wirksamkeit von Musik handelt, die aufs engste mit der Alltagsform des gesellschaftlichen Lebens, mit der Lebensweise der Massen und den daraus hervorgehenden Bedürfnissen und Ansprüchen verbunden ist und durch den Begriff "Popularität" am genauesten bezeichnet wird.

In der theoretisch vermittelten Auseinandersetzung damit und der Verallgemeinerung von deren Ergebnissen in Richtung auf eine genauere Formulierung konzeptioneller Ansatzpunkte, die dabei helfen, das historisch Mögliche massenhafte soziale und

musikalische Realität werden zu lassen, stecken wir nach wie vor noch in den Anfängen und müssen wohl auch eingestehen, daß in vielen dafür vorab zu klärenden Fragen - reale soziale Funktionen und Wirkungen dieser Musik betreffend - immer noch vage Vermutungen und mehr oder weniger opportune Spekulationen die Stelle von theoretischen Analysen und wissenschaftlichen Ergebnissen einnehmen. Das hängt zweifellos ganz wesentlich damit zusammen, daß in den Kunstwissenschaften, die traditionell ja auf das Einzelwerk, seine Bedingungen und Beschaffenheit, fixiert sind, das Instrumentarium fehlt, um eine Kunstpraxis wie die populäre Musik analytisch zu bewältigen, die nicht auf der abgehobenen und sich selbst reflektierenden Auseinandersetzung mit dem für sich stehenden Kunstwerk basiert. In ihrem sozialen Gebrauchszusammenhang treten uns die Genres und Gattungen der populären Musik niemals ja als vereinzelt musikalisches Gebilde, als opus perfectum et absolutum, gegenüber, sondern der Einzeltitel ist immer eingebettet in ein Kontinuum massenhaft gleichartiger oder zumindest doch ähnlicher Titel, in insgesamt Tausende Stunden gehörter Musik, und verwoben mit einem vielschichtigen multimedialen Umfeld. Dem steht auch nicht entgegen, daß es ja letztlich dann doch immer wieder nur einzelne Titel sind, die als "Hit" tatsächlich Massenerfolg aufweisen können, denn auch sie repräsentieren immer einen massenhaft ausgeprägten musikalischen und stilistischen Entwicklungstrend, den sie als Background und Bedingung ihrer ganz besonderen Massenwirksamkeit auch bedürfen.

Wenn dem aber so ist, dann verlangt das ein in seinen Konsequenzen recht weitreichendes Umdenken, denn dann kann man sich einem Schlager oder Rocktitel nicht auf der Grundlage eines Funktions-

und Wirkungsmodells annähern wollen, das vom Kunstlied Schubert-scher Prägung etwa abgezogen ist. Es bedarf nur der Vergegenwärtigung so mancher Textdiskussionen, um bestätigt zu finden, wie tief diese Herangehensweise noch immer verankert ist. Im Ergebnis solcher Diskussionen ist nicht selten dann der ideologische Schaden bei den Machern weit größer als der ideologische Gewinn bei den Hörern, zumal die spezifischen und vermutlich viel intensiveren Wirkungsmöglichkeiten der Musik dabei in der Regel ohnehin ganz außer Betracht bleiben. Das soll nicht heißen, daß den Texten nun etwa gar keine Bedeutung mehr zuzumessen sei. Nur ist die einseitige Konzentration der Auseinandersetzung allein auf den Text nicht zuletzt deshalb schon recht problematisch, weil sie sozusagen einem noch "handwerklichen" Begriff von Ideologie entspricht, der diese auf die leicht dingfest zu machende Dimension der verbalen Aussage reduziert, im Zeitalter der audiovisuellen Massenkommunikationsmittel mit ihrer Flut von optischen und akustischen Reizen, der Fülle nichtverbaler Ausdrucksmöglichkeiten, zumindest doch zu hinterfragen wäre.

Der geforderte Perspektivwechsel in der Betrachtungsweise betrifft nicht minder auch die Bewertung der musikalisch-stilistischen Erscheinungsformen der populären Musik. Auch wenn prinzipielle Einigkeit darin besteht, daß die von der klassischen Sinfonik abgezogenen Bewertungsmaßstäbe auf die Genres und Gattungen der populären Musik nicht übertragbar sind, so bleibt doch festzuhalten, auf wieviele Vorurteile schon bei den Produzenten, nicht minder erst den Rezensenten, ein Stück Musik in der Regel trifft, das einfach in der sinnlichen Funktion der körperlichen Bewegung zum Tanz aufgeht, nicht mehr und nicht weniger. Wieviel Empörung ist etwa über die vermeintliche Simplizität

As fu!
s. Me!

von Disco Sound oder Rap schon vergossen worden; nur daß wir Vergleichbares, das in den Diskotheken tatsächlich dann funktioniert, hisher noch kaum zustande gebracht haben, mit der sinnlichen Lust am unbeschwertem Tanzvergnügen wohl sichtlich doch auf Kriegsfuß stehen, sofern sich diese nicht "inhaltlich" irgendwie rechtfertigen läßt. Oder - um ein anderes Beispiel zu bemühen - so mancher bombastische Schwulst aus der Mythenküche des Art Rock hat seinerzeit nicht nur rasche Aufnahme hierzulande, sondern auch nicht wenige verzückte Rezensenten gefunden; der ästhetische Minimalismus von Punk und New Wave dagegen ist erst einmal auf zum großen Teil unberechtigte Vorbehalte gestoßen, obwohl deren sozialer Realismus doch eine ganz andere, uns eigentlich viel näherstehende Sprache spricht. Offensichtlich doch gibt es immer dann Probleme, auch mit der Wertung und Einordnung von internationalen Entwicklungserscheinungen, wenn eine Inhaltsästhetik am Versagen ist, die, aus der Nähe betrachtet, auf ein Kunstverständnis zurückgeht, das seine Prägung eben dann doch in der klassisch-romantischen Musik des Bürgertums erfahren hat. Es bedarf wohl kaum des Belegs, daß sich das in sichtlichem Gegensatz zu der Masse der Hörer befindet, die ihre Wertvorstellungen nämlich nicht aus vergangenen Kunstperioden, sondern aus der Praxis ihres Alltags beziehen. Immerhin ist ein dafür symptomatisches Beispiel, bei dem sich wahrscheinlich die Haare jedes professionellen Ästheten zu spreizen beginnen, nämlich das unvergleichliche "Da Da Da" des Trios aus der BRD (AMIGA 4 56 515, 1982), durch alle Altersgruppen hindurch und weltweit zu einem Hit geworden. Geht man darüber nicht mit kopfschüttelnder Distanz oder gar naserümpfender Empörung hinweg, dann bleibt eine Frage, vor der bislang auch die Wissenschaften kapituliert haben, die

z. B.
wird
für sein
meist

Frage nach dem "Warum" eines solchen Erfolges. Bedenkt man dies richtig, so ist es nicht ganz frei von Ironie, daß die Schwierigkeiten sichtlich in dem Maße wachsen, wie die musikalischen Strukturen einfacher werden. Um dabei nicht mißverstanden zu sein: hier soll nicht einer Ästhetik der Simplizität das Wort geredet sein, über kommerzielle Deformationen populärer Musikformen nicht hinweggesehen und nicht ein möglichst gedankenloser Umgang mit Musik propagiert werden. Doch ist die klassische Inhaltsästhetik mit ihrer volkstümlichen Faustformel - kompliziert gleich viel Inhalt, weniger komplizierte oder gar einfache musikalische Struktur gleich wenig oder kein Inhalt - offenbar viel tiefer verwurzelt, als oft zugestanden wird, mit allen praktischen Konsequenzen, die das dann hat.

Herauszufinden ist aus diesem Dilemma nur dann, wird sich der populären Musik nicht über eine mehr oder weniger verständnislose Katalogisierung äußerer Merkmale genähert, in der immer das zuletzt Erfaste zum Maßstab künftiger Entwicklungen genommen ist. Ausgangspunkt aller Überlegungen über Maßstäbe, Konzeption, Profil und Orientierung, über die Ansprüche sozialistischer Kultur, müssen vielmehr die realen Existenzbedingungen dieser Musik im kulturellen Alltag der Massen sein.

Dabei ist natürlich nicht zu übersehen, daß zwischen den Genres und Gattungen, die hier stets in einem Atemzug als populäre Musik auf den Begriff gebracht sind, durchaus Unterschiede bestehen, was ihre Existenzbedingungen und vor allem ihre musikalischen Gestaltungsmodalitäten anbelangt. Schlager, Rockmusik, populäres Lied, instrumentale Tanzmusik, Chanson und auch der Jazz haben jede ihre Besonderheiten und spezifischen Gesetzmäßigkeiten, die Berücksichtigung verlangen, ohne sie freilich gegeneinander

auszuspielen. Sie haben aber eben auch Gemeinsamkeiten, die sie von anderen Formen der Musik unterscheiden - in erster Linie wohl die, daß sie in den alltäglichen Kunsterfahrungen der Massen dominieren, ihr Material und ihre Funktionen aus dem Alltag der Massen beziehen -, was eine Verallgemeinerung auf dieser Ebene hier durchaus rechtfertigt.

Wenn aber die populären Musikformen ihr Material und ihre Funktionen aus dem Alltag der Massen beziehen, dann liegt darin, in diesem Alltag, auch der Schlüssel zu einem tieferen Verständnis dieser Musik, zu einem sachgerechteren und feinfühligere Umgang mit ihr und zu einer Orientierung ihrer Entwicklung, die sie den grundsätzlichen Zielen sozialistischer Kulturpolitik vermittelt. Dabei ist primär die Tatsache festzuhalten, daß es sich hier um den Alltag werktätiger Massen handelt, deren alltägliche Lebensprozesse als Produzenten des gesellschaftlichen Reichtums somit durch die Arbeit und ihre Anforderungen bestimmt werden. Diese an sich selbstverständliche Feststellung findet, wenn überhaupt, dann immer nur unter dem Gesichtspunkt Berücksichtigung (der freilich sehr wesentlich ist), daß die dabei verausgabte Arbeitskraft natürlich auch wieder reproduziert werden muß. Da dies in der Freizeit geschieht, ebenso wie auch der Umgang mit populärer Musik, Massenmedien, Unterhaltung usw., liegt es nahe, in den Bedürfnissen nach Erholung, Entspannung, emotionalem und psychischen Ausgleich nicht nur eine ganz wichtige Funktion der populären Musikformen zu sehen - das ist unbestritten -, sondern sie eben auch in ihrem künstlerischen Anspruch, den ästhetischen und kulturellen Werten, die sie verkörpern, ihren musikalischen Gestaltungsmodalitäten in diesen Bedürfnissen zu begründen, sie damit zu erklären. So heißt es dann, die Maßstäbe zu ihrer Ent-

wicklung haben sich an den notwendigen Reproduktionsbedürfnissen der Arbeitskraft zu orientieren. Unter der Hand führt diese Argumentation jedoch zu einem eigenartigen Negativ-Verhältnis zur Arbeit. Die Quelle der ästhetischen und kulturellen Werte, auf die sich auch die populären Musikformen beziehen, der musikalischen Ansprüche der Massen, liegt nach dieser Argumentation nämlich lediglich im Prozeß der Reproduktion der Arbeitskraft, nicht aber auch im Prozeß der Arbeit selbst, ihrer Organisation und ihrem Charakter. Implizit ist damit unterstellt, ästhetische Werte, Kultur, Ansprüche an Kunst und Unterhaltung könnten bei einer Arbeit in der materiellen Industrieproduktion, wo es um das Bewegen von Maschinen, körperliche und geistige Anstrengung geht, wo es Lärm und Staub gibt, wohl nicht entstehen, sondern seien vielmehr gerade die Negation dessen, Ausdruck der Erholung davon, der positive Gegensatz dazu, der Wiederherstellung von etwas, was dort nur negativ verschlissen wird. Darin steckt die für Marxisten unhaltbare Konsequenz, Arbeit und Industrie, statt als Bedingung, als Gegensatz von Kultur zu begreifen.

Die Schlußfolgerung daraus kann nur lauten, daß zu einem wirklichen Verständnis der populären Musik, der Werte, die sie verkörpert, nur dann zu finden sein wird, wenn nicht nur die Frage gestellt ist, wie und unter welchen Bedingungen sich ihre Hörer erholen und entspannen, sondern auch gefragt wird, wie und unter welchen Bedingungen sie eigentlich arbeiten. Stecken nicht in der hochentwickelten Technologie industrieller Massenproduktion auch ästhetische Werte ganz eigener Art, wie zum Beispiel ein auch ästhetisches und nicht nur praktisches Verhältnis zur Technik, zum Gleichlauf der Maschinen, zur technischen Perfektion maschineller Abläufe? Und muß die über die Arbeit vermittelte

positive Erfahrung von Standardisierung, Minimalisierung, von Ordnung, Übersichtlichkeit, klaren und einfachen Strukturen nicht eben auch Konsequenzen für die strukturellen Ansprüche an Musik, an Kunst generell und Unterhaltung haben ? Ist es nicht eine sehr auffällige Tatsache, daß das Vokabular in Rezensionen und Kritiken von ästhetisch negativ besetzten Begriffen durchsetzt ist, die eigentlich von technischen Sachverhalten abgezogen sind, die für die werktätigen Massen im Arbeitsprozeß doch mit durchaus positiven Erfahrungen verbunden sind, weil sie dort zu Zweck und Ziel der Arbeit in einem positiven Verhältnis stehen (Standardisierung etwa, Stereotyp, Muster usw.) ? Das sollte zumindest doch zu denken geben, auch wenn vor jedem kurzschlüssigen Inbeziehungsetzen zweifellos sehr zu warnen ist. Aber ist es nicht ebenso kurzschlüssig, Funktion und Wirkung populärer Musik nur einfach in der Negation bzw. Umkehrung der die Arbeit unter den Bedingungen moderner Industrieproduktion kennzeichnenden Prozesse sehen zu wollen; nach dem Schema Anspannung hier - Entspannung dort, Rationalität hier - Emotionalität dort, Konzentration hier - Dekonzentration dort, Ernsthaftigkeit hier - Vergnügen dort. Sicher doch hat man die Musikbedürfnisse werktätiger Massen auch in Zusammenhang mit Art und Weise wie Charakter ihrer Arbeit zu sehen. Nur dann besteht Aussicht, zu Wertkriterien und programmatischen Orientierungen zu finden, die tatsächlich greifen, weil weder ahistorisch abgezogen von den großen Kunstleistungen der Vergangenheit noch pragmatisch deduziert aus dem gerade gängigen Hit vom letzten Tage. Nur so ist auch der Gefahr zu entgehen, Wertmaßstäbe und Kriterien der Bewertung der populären Musikformen, statt aus den sozialen Realitäten, aus der abstrakten Festschrei-

bung von Idealen der gesellschaftlichen und individuellen Entwicklung zu gewinnen; sie etwa danach zu bemessen, inwieweit sie der Vorstellung von der universell entwickelten Allseitigkeit sozialistischer Persönlichkeiten entspricht, bis hin zu der eher absurden, aber nicht selten praktizierten Konsequenz, daß dies sich in der allseitigen Ausgewogenheit der musikalischen Parameter Melodik, Rhythmik, Harmonik und Lautstärke ausdrücken müsse - ein Argument, das vor allem gegenüber den Entwicklungserscheinungen der Rockmusik immer wieder eine Neuauflage erfährt. Wenn die populären Musikformen ihr Material und ihre Funktionen aus dem Alltag der Massen beziehen, dann sind Kriterien zu ihrer Bewertung nur aus den sozialen Realitäten dieses Alltags zu gewinnen, zu deren wohl wichtigste die Arbeit selbst gehört.

In letzter Konsequenz ist damit immer wieder auf Reste eines tiefverwurzelten bürgerlichen Denkens zu treffen, das Arbeit und Industrie nur als Gegensatz zu den positiven Werten von Kunst und Kultur begreift. Das betrifft auch die Art und Weise der Musikproduktion, eine Frage von allerhöchster praktischer Relevanz.

Der zunehmende Grad der Durchsetzung industrieller Herstellungsmethoden und Organisationsformen auch bei der Produktion von Musik ist in der Regel immer nur negativ ausgedrückt, indem von einer 'Musikindustrie' lediglich im Kapitalismus gesprochen und diese dort ausschließlich in Zusammenhang mit der kommerziellen Verwertung von Musik im Interesse des Kapitals gesehen wird. Das enthält die mehr oder weniger uneingestandene Voraussetzung, wo nicht gediegene Handwerkermentalität waltet, habe man es nicht mit künstlerischen Werten zu tun; enthält die Annahme, daß

wenn die nüchterne Rationalität der modernen Industrieproduktion an die Stelle romantisierter Künstleridylle tritt, nur kommerzielles Surrogat entstünde. Reproduziert sich nicht aber auch darin wieder der Standpunkt der entfremdeten Arbeit, der Industrie nur als Zerstörung und kommerzielle Deformation künstlerischen Schöpfertums begreift? Bedarf es nicht auch hier eines positiven Verhältnisses zur Industrie, das sie als Potenz menschlichen Gattungsvermögens und so auch seines künstlerischen Schöpfertums begreift? Und muß das dann nicht zur Konsequenz haben, über die Methoden und Organisationsformen der Musikproduktion im Sozialismus nachzudenken? So wäre doch zu fragen, inwieweit sich diese von der Struktur autoritär geführter Handwerkerbetriebe tatsächlich schon entfernt und der Professionalität und Großzügigkeit, der Effektivität und Rationalität eines am Vorbild der modernen Industrie orientierten Produktionskonzepts angenähert haben, mit allen Konsequenzen, die das für Leitungsmethoden, Struktur und Organisation dieser Prozesse haben muß.

In der Sicht auf den Alltag werktätiger Massen bezeichnen die hier umrissenen Fragen im Verhältnis zu Arbeit und Industrie freilich nur einen der darin dominanten Faktoren, die in Zusammenhang mit den aus diesem Alltag gespeisten Genres und Gattungen der populären Musik gesehen werden müssen. Ein nicht minder wesentlicher Faktor ist die audio-visuelle Massenkommunikation, die Nutzung der Massenmedien Rundfunk, Fernsehen und Schallplatte als zentraler Bestandteil der Freizeitaktivitäten und herausragendes Moment im Umgang mit den populären Musikformen. Damit sind bekanntlich andere Funktions- und Wirkungsbedingungen dem Musizieren gesetzt, als sie etwa dem traditionellen Konzertsaal

eingeschrieben sind. In der konkreten Auseinandersetzung um Gestaltungsweisen oder interpretatorische Leistungen wird dies oft genug allerdings wieder vergessen. Dabei ist dann nicht nur nach wie vor ein Umgang mit Musik unterstellt, der sich auf das abgehobene Einzelwerk, die sich selbst reflektierende Versenkung darin, konzentriert, wird entsprechend gewertet und argumentiert, sondern vor allem auch immer wieder davon ausgegangen, daß die Beziehung Musiker-Hörer nach wie vor die alleinig relevante für Funktion und Wirkung eines Stücks Musik hier sei. Daß sich dies über Medien vollzieht, also große Institutionen mit Gesetzen eigener Art zwischengeschaltet sind, wird in der Auseinandersetzung mit den musikalischen Gegebenheiten wie eine Äußerlichkeit oder lediglich wieder mit negativem Vorzeichen behandelt - in dem Vorwurf etwa, ein Stück Musik sei 'kommerziell'. Die Medien sind nun aber einmal die Bedingung für Popularität und wirken damit auch dort prägend, wo scheinbar die Live-Aufführung von Musik den Ausgangspunkt bildet. In den Aufnahmestudios der Massenmedien vollzieht sich zwangsläufig aber die Produktion von Musik nicht mehr allein in der Beziehung Musiker-Hörer, sondern ist in wachsendem Maße auch von ökonomischen und technischen Bedingungen sowie organisatorischen und administrativen Faktoren abhängig. Die herausragende Rolle, die der Produzent spätestens seit den ersten Produktionen der Beatles zu spielen begonnen hat, dokumentiert das. Bei einer Musik, die unter solchen Bedingungen entsteht - und das gilt mehr oder weniger für alle Formen der populären Musik -, ist das Resultat eine Symbiose aus Ästhetik, Technik, Ökonomie und Organisation/Administration, die als Ganzes in den daraus hervorgehenden musikalischen Strukturen repräsentiert wird. Das aber ist bei ihrer Bewertung dann

auch stets mitzudenken und ihnen die Abhängigkeit von technisch-ökonomischen Bedingungen nicht als 'kommerziell' vorzuwerfen. Das gilt auch für die Wertung der Produkte bürgerlicher Massenkultur. 'Kommerziell' oder 'nichtkommerziell' ist kein Kriterium für den ästhetischen und künstlerischen Wert populärer Musik. Es bezeichnet das vielmehr die aus dem Kapitalverhältnis entspringenden Mechanismen ihrer kapitalistisch organisierten Produktion und Verbreitung, deren Wirkung sehr deformierend sein kann, die zugleich aber eben immer noch als ästhetische Produktivkraft zu funktionieren imstande sind und sich seit langem schon die musikalische Produktivität der Massen in den hochentwickelten Ländern des Kapitalismus in ihrer Gesamtheit untergeordnet haben, mit allen progressiven, humanistischen und demokratischen Tendenzen, die darin eingeschlossen sind. Die prinzipielle Frage, die in diesem Zusammenhang gestellt werden muß, ist allein die, in wessen Interessen die die populäre Musik vermittelnden ökonomischen Mechanismen funktionieren. Das aber ist keine ästhetische, sondern eine politische Frage, die beide nicht gleichzusetzen sind, wie aus nicht wenigen Beispielen der Kunstgeschichte bekannt. Vielmehr ist davon auszugehen, daß mit den ökonomischen, technischen und organisatorischen Bedingungen der Massenmedien neue ästhetische und musikalische Möglichkeiten produktiv freigesetzt werden, die dann aber auch in die grundlegende Diskussion um Konzeption und Orientierung der Entwicklung der populären Musik im Rahmen einer sozialistischen Kultur der Massen eingehen müssen. Eine solche Diskussion kann dann nicht auf künstlerische Gestaltungsweisen und weltanschauliche Inhalte reduziert werden, sondern muß die Produktionsbedingungen in den Medien, technische und ökonomische Möglichkeiten, Lei-

tungsmethoden usw. einschließen.

Zu den ohne Zweifel wichtigsten und für die Musikentwicklung auch folgenreichsten Konsequenzen der modernen Massenkommunikation gehört die Tatsache, daß durch sie die lokalen und nationalen Grenzen kultureller Entwicklungsprozesse gesprengt worden sind, populäre Musik seit langem schon in einen international dimensionierten Entwicklungsprozeß umgewandelt worden ist. Das hat nicht nur zur Folge, daß internationale Einflüsse sich mit nationalen kulturellen Traditionen in der Entwicklung der populären Musik immer stärker zu vermischen beginnen - ein in seinem Verlauf objektiver Prozeß -, sondern ist zugleich damit verbunden, wie bekannt, daß einige wenige, im wesentlichen US-amerikanische Medienkonzerne wie CBS, RCA oder Warner Communication sich diesen Prozeß weitgehend unterworfen haben. Die internationale Entwicklung der populären Musik vollzieht sich unter der Hegemonie hauptsächlich in den USA beherrschter transnationaler Medienkonzerne. Das allein unter dem Gesichtspunkt zu diskutieren, welchen weltanschaulichen Inhalts die hiervon ausgehenden Einflüsse sind, um sie danach in akzeptable und unakzeptable zu differenzieren, ist ebensowenig ausreichend wie der bloße Versuch, sie nachträglich wieder nationalisieren, indem sie mit den eigenen kulturellen Traditionen so gut es geht verschmolzen werden, um sie hernach als nationale Elemente den internationalen Einflüssen erneut entgegensetzen.

Damit ist eine grundlegende Frage der kulturpolitischen Strategie angesprochen, deren Beantwortung nur näher zu kommen ist, werden Wesen und Charakter der ökonomischen Leistungsfähigkeit des Kapitalismus hinterfragt, die darin scheinbar doch zum Ausdruck kommt. So verdanken jene transnationalen Medienkonzerne

ihre enorme ökonomische Macht ausnahmslos Fusionierungsprozessen, die sie besonders während der sechziger Jahre aus finanztechnischen und investitionspolitischen Gründen auch mit völlig medien- und musikfremden Kapitaleignern zusammengeführt haben. Prägnantestes Beispiel dafür ist sicher die Übernahme der Warner Brothers Film- und Schallplattengesellschaft 1968 durch die Kinney Corporation, ein bestattungs- und Müllabfuhr-Unternehmen, das seither den unter Warner Communication firmierenden und um eine Vielzahl weiterer Unternehmen im Musik- und Medienbereich erweiterten Firmenverband den finanziellen Rückhalt liefert. Und dies ist mittlerweile zu einer generellen Tendenz geworden, daß große kapitalistische Industrieunternehmen in wachsendem Masse ihre Gewinne dem materiellen Reproduktionsprozeß der Gesellschaft entziehen, um sie durch Investition in der Musik- und Medienindustrie um so rascher zu vervielfältigen. Mit anderen Worten: Als Folge der kapitalistischen Ökonomie des Gesamtprozesses ist es zu einer überproportionalen Konzentration von gesellschaftlichem Reichtum aus rein finanziellen Rentabilitätsgründen in den hochprofitablen Bereich der Musik- und Medienindustrie gekommen, mit sozialen Folgen, die auf der Hand liegen. Dabei mithalten zu wollen, kann nicht im Interesse des Sozialismus sein, zumindest solange nicht, als andere soziale Notwendigkeiten Priorität zu beanspruchen haben. Das aber hat dann Folgen auch ganz konkreter Natur; denn damit ist ja nicht nur eine imperialistische Hegemonie in den internationalen Kulturprozessen gesetzt, sondern auch eine entsprechende technologische Basis der Musikproduktion verbunden, deren Potential immer weiter im Anwachsen ist. Das zwingt, das Verhältnis zu den internationalen Entwicklungsprozessen der populären Musik insofern neu zu über-

denken, um auch angesichts des darin begründeten technologischen Vorsprungs jener transnationalen Medienkonzerne zu einer wirksamen Alternative auf der Basis sozialistischer Kultur- und Gesellschaftsverhältnisse zu finden.

Voraussetzung dafür ist, sich von einem Denken in rein quantitativen Dimensionen zu befreien, als auch das Verhältnis national - international nicht nur nach Quantitäten zu bemessen und so in einer bloßen Gegenübersetzung nationaler und internationaler Entwicklungserscheinungen der populären Musik zu verbleiben. Vielmehr muß es darum gehen, die eigenen Möglichkeiten als solche sozialer Natur zu begreifen, statt sie auf die nationalen Traditionen festzuschreiben oder gar im technologischen Wettlauf sehen zu wollen. Der Reichtum an musikalischen Möglichkeiten, wie er in der Vielfalt der nationalen Kulturen auf der Welt repräsentiert ist, läßt sich gegenüber einem alles nivellierenden kommerziellen Mainstream-Pop nur erhalten, wenn dies nicht als Konservierung von Tradition, sondern als Ausdruck der je besonderen, nationalen sozialen Erfahrungen begriffen ist. Die Alternative zur bürgerlichen Massenkultur ist nicht eine Gegenästhetik, sondern eine soziale und politische Organisationsform von Kultur, in der die kulturellen Ansprüche der Massen mit allen ihren nationalen Besonderheiten des Zentrum bilden. Das heißt, was hier entgegengesetzt werden kann, ist eine Musik, die die realen sozialen Erfahrungen der Massen aufnimmt, ihren Glücksansprüchen, ihren Hoffnungen, Wünschen, Phantasien und Genüssen Ausdruck verleiht; eine Musik, die darin ernst genommen und als gesellschaftlich relevantes Kommunikationsmittel begriffen ist, das die Erfahrungen der Massen öffentlich macht und auf diese Weise in den gesellschaftlichen Reproduktionsprozeß einbringt. Dabei werden, und das vor dem Hintergrund der sich ständig erweiternden Möglich-

keiten kultureller Kommunikation sicher auch in zunehmenden Maße, internationale Einflüsse immer eine Rolle spielen. Das verlangt ein noch genaueres und kenntnisreicheres Eingehen auf die realen sozialen und politischen Differenzierungsprozesse innerhalb der Massenkultur des Kapitalismus selbst, die ja alles andere als eine homogene Erscheinung bloß herrschaftsstabilisierender Bedürfnismanipulation zur kommerziellen Verwertung von Musik ist. Das verlangt aber auch, genauer zu fragen, was und warum an internationalen Einflüssen in die Lebensweise der werktätigen Massen im Sozialismus integriert ist, statt es allein nach seiner Herkunft zu beurteilen. Und es verlangt das nicht zuletzt, internationale Einflüsse nicht nur als solche der Massenkultur des Kapitalismus zu diskutieren; denn noch findet beispielsweise eine kubanische Musikform wie die Salsamusik ihren Weg über die kommerziellen Nachahmungen in den USA immer noch schneller in die DDR als die Originale. Die Entwicklung der populären Musik in einem internationalen Zusammenhang zu sehen, muß auch heißen, die Verbindung zwischen den Ländern des Sozialismus noch effektiver zu gestalten. Dazu kann die Wissenschaft mit Informationen und Analysen einen nicht unwichtigen Beitrag leisten.

Aus all dem sollte deutlich geworden sein, daß die Entwicklung der populären Musikformen in ihren künstlerischen Eigenarten und Besonderheiten, ihren nationalen Spezifika und internationalen Zusammenhängen zu einer der wesentlichen kulturellen Aufgaben der sozialistischen Gesellschaft gehört. Wenn es ihr historischer Anspruch ist, die Massen zum politischen Subjekt der Gesellschaftsentwicklung werden zu lassen, dann sind es die von ihnen getragenen kulturellen Werte, ihre musikalischen

Ausdrucksformen, die auch als professionell erbrachte spezifische Leistung ins Zentrum einer sozialistischen Kultur gehören. Verhängnisvoll freilich wäre es, dabei zu übersehen, daß diese einem kulturellen Erbe erwachsen sind, in dem sie durch entfremdete Arbeit und immer hemmungslosere kommerzielle Verwertung geprägt wurden. Eine sozialistische Kultur der Massen ist nicht die bloße Verlängerung der bürgerlichen Massenkultur, nur unter sozialistischen Produktionsverhältnissen. Vielmehr muß es darum gehen, alles das, was die sozialistische Gesellschaft an realen Möglichkeiten der Entfaltung von Persönlichkeit offenhält, auch hier, in einer Form des Umgangs mit Musik, in der Erholung, Entspannung, Freude, Genuß und Selbstgenuß dominieren, wirklich zum Tragen zu bringen - sowohl nach der Seite ihrer Produktion, als Bedingung zu kreativer Entfaltung im Musizieren, als auch nach der Seite ihrer Aneignung, als Betätigung von Subjektivität und Verarbeitung der realen Erfahrungen, der Hoffnungen, Phantasien, Wünsche und Sehnsüchte werktätiger Massen, der erfüllbaren wie der unerfüllbaren.

