

Annäherungen an einen flüchtigen Gegenstand. Neue Literatur zur Geschichte der Musik aus Journalistik, Historiographie und Musikwissenschaft

Approaching a Fleeting Subject. New Publications on the History of Music

This article reviews recent histories of music written by journalists, historians and musicologists. It notices a dearth of scientific works that provide broader interpretations of popular music history, and argues that this lack of general histories is compensated insufficiently by journalistic books which appear to dominate the genre at present. Turning towards academic music histories, the article points out that narratives of symbolic resistance and value change prevail, and shows that much research rests on rather strong assumptions about music's intrinsic potential to create communities. This leads to questions about the nature of music, theories and methods for its study, and implications for new music histories beyond the historiographical "mainstream".

Musik nimmt in modernen Gesellschaften einen prominenten Platz ein – das ist in Zeiten akustischer Dauerberieselung evident. Auch die Geschichtswissenschaft interessiert sich nunmehr verstärkt für das Thema. Sie erforscht den Gegenstand als Manifestation von Identitäten, als Instrument internationaler Verständigung und als Medium von Aushandlungsprozessen um Werte und Normen. Sie betrachtet Musik als Ware, als Ausdruck von Gefühlen, als Arbeitsmarkt, als klangliche Erfahrungsdimension, als Vehikel von Protest, als Selbsttechnologie und als Feld sozialer Distinktion. Dazu nimmt sie eine Bandbreite von Quellen in den Blick, die von der Schallplatte bis zur Polizeiakte reicht.¹

Auf diese vielfältige Weise nähern sich Historiker_innen einem Gegenstand, für den bereits eine andere Disziplin, nämlich die Musikwissenschaft, Kompetenz beansprucht. Diese bewegt sich unterdessen seit Längerem weg vom alleinigen Fokus auf Partituren und Tonaufnahmen und in mannigfaltiger Weise in umgekehrter Richtung auf ihre Nachbardisziplinen zu, und zwar nicht nur durch ein historisches Interesse, das sie seit ihrer Entstehung im 19. Jahrhundert kennzeichnet, sondern durch eine Vielzahl an interdisziplinären Fragenkomplexen wie Technik, Geschlecht, Musikwirtschaft, Emotion und Performance.²

Wachsende Schnittmengen der Gegenstandsbereiche werfen die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Disziplinen auf. Wo ist der Dialog möglich, wo wird er bereits geführt und mit welchem Ergebnis? Was wissen Musikwissenschaftler_innen besser als Historiker_innen, und umgekehrt? Wie weit kann und soll der interdisziplinäre Austausch gehen? In welchem Maße lassen sich Einsichten aus der Beschäftigung mit der Nachbardisziplin im jeweils eigenen Fach vermitteln? In welchem Umfang hat dieser Wissenstransfer in den Fächern bereits zu neuen Fragestellungen und Erkenntnissen geführt? Ausgehend von diesen allgemeinen

- 1 Eine Auflistung der Veröffentlichungen und laufenden Projekte würde, selbst mit der Begrenzung auf Deutschland, diese Fußnote sprengen. Verwiesen sei daher hier bloß auf einige Versuche, das Feld abzustecken: Fulcher, Jane F.: Introduction. Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies and Lines of Inquiry, in: dies. (Hrsg.): *The Oxford Handbook of The New Cultural History of Music*, Oxford UP, Oxford u. a. 2011, S. 3–14; Applegate, Celia: *Music Among the Historians*, in: *German History* 30 (2012), H. 3, S. 329–349; Müller, Sven Oliver/Osterhammel, Jürgen: *Geschichtswissenschaft und Musik*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), H. 1, S. 5–20; Morat, Daniel: *Der Klang der Zeitgeschichte. Eine Einleitung*, in: *Zeithistorische Forschung* 8 (2011), H. 2, S. 172–177.
- 2 Kerman, Joseph: *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard UP, Cambridge, MA/London 1986, hatte hier in besonderer Weise eine katalysierende Wirkung.

Fragen nach den Chancen und Schwierigkeiten von Interdisziplinarität stellen im Folgenden ein Musikwissenschaftler und ein Historiker neuere Monographien und Sammelbände vor, die sich in unterschiedlicher Weise mit der Geschichte von Musik beschäftigen. Ausschlaggebend bei der Auswahl dieser Bücher war in erster Linie ihr aktuelles Veröffentlichungsdatum. Außerdem ist das Gros der hier rezensierten Literatur deutschsprachig beziehungsweise liegt in deutscher Übersetzung vor; ihre Besprechung erfolgt jedoch im Zusammenhang und mit Verweisen auf internationale Forschung. Die ausgewählten Publikationen stammen vor allem aus der Geschichts- und der Musikwissenschaft, umfassen aber außerdem einige Bücher journalistischer Provenienz. Diese füllen im Bereich der zeit- und genreübergreifenden Darstellungen der Geschichte Populärer Musik scheinbar eine Leerstelle, welche Musik- und Geschichtswissenschaft derzeit lassen.

Der Aufsatz beginnt mit den Überblickswerken (1.), bevor er sich im Weiteren zuerst mit konzeptionellen Annäherungen an Narrative der Musikgeschichtsschreibung (2.) und dann mit der Frage nach dem Stellenwert der Musik als solcher in historiographischen Studien (3.) beschäftigt. Auf diese Weise reflektiert der Artikel fachspezifische Perspektiven – und regt hoffentlich zum weiteren Nachdenken über den beginnenden Austausch zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft an.

1. Aktuelle Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Populären Musik

Bücher von Jens Balzer, Karl Bruckmaier, Diedrich Diederichsen, Simon Reynolds und Bob Stanley findet man derzeit im Buchhandel, wenn man nach aktuellen Überblicksdarstellungen zur Populären Musik sucht.³ Diederichsen und Stanley beginnen ihre Erzählungen mit dem Aufkommen von LP, Single, Hitparaden, Rock 'n' Roll und so weiter, sprich mit den 1950er Jahren, einer etablierten, aber diskutablen Zäsur der Populärmusikgeschichtsschreibung. Balzer und Reynolds konzentrieren sich hingegen auf die Zeit ab dem Jahre 2000, welche für sie durch das Internet als Massenphänomen geprägt ist. Einzig Bruckmaier greift historisch deutlich weiter aus, sporadisch bis ins Mittelalter. Letztlich liegt jedoch auch sein Schwerpunkt auf dem 20. und 21. Jahrhundert.

Alle fünf Bücher sind von Journalisten geschrieben, zählt man einmal Diederichsen hinzu, der vor seiner akademischen Karriere, insbesondere in den 1980er Jahren, den intellektuellen Popjournalismus prägte. Den vorherrschend nichtwissenschaftlichen Zugriff merkt man allen fünf Büchern sofort am Sprachstil an. Einzig bei Diederichsen hat der Text bisweilen akademische Versatzstücke (was freilich schon seine journalistischen Texte auszeichnete). Die übrigen Autoren bemühen sich hingegen um eine dezidiert unakademische Sprache.⁴ Bei Bruckmaier mündet dies beispielsweise in eine dem Gonzo-Journalis-

3 Reynolds, Simon: *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*, Ventil, Mainz 2013 (engl. 2011); Stanley, Bob: *Yeah Yeah Yeah. The Story of Modern Pop*, Faber & Faber, London 2013; Bruckmaier, Karl: *The Story of Pop*, Murmann, Hamburg 2014; Diederichsen, Diedrich: *Über Pop-Musik*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2014; Balzer, Jens: *Pop. Ein Panorama der Gegenwart*, Rowohlt Berlin, Berlin 2016.

4 Vgl. zum reichen Diskurs um den adäquaten musikjournalistischen Sprachgebrauch stellv.: Mills, Peter: *Dancing About Architecture? Mediating Popular Music Through the Written Word*, in: ders.: *Media and Popular Music*, Edinburgh UP, Edinburgh 2012, S. 9–53; Holffreter, Susan: *Die Musikkritik im Wandel. Eine soziologisch-textlinguistische Untersuchung*, Lang, Frankfurt a. M. u. a. 2013; Atton, Chris: *Writing About Popular Music. Continuity, Change and Convergence in a Digital Age*, in: Obert, Simon/Trümpi, Fritz (Hrsg.): *Musikkritik. Historische Zugänge und systematische Perspektiven*, Mille Tre, Wien 2015,

mus der 1970er Jahre nachempfundene Mischung aus Anglizismen, Zitaten und Sexismen (der „Arsch von Miley Cyrus“, S. 334, und ähnliches), die in den deutschen Feuilletons und Musikmagazinen als „herrlich schnoddrig“⁵ („Rolling Stone“) oder „musikalisiertes Schreiben, das hier vor sich hinschnurrt“⁶ („Die Zeit“) gelobt wurde, aber als Masche maniert und mitunter pubertär-geschmacklos wirkt.

Noch deutlicher wird der journalistische Hintergrund der Autoren in diesen fünf Büchern jedoch dadurch, dass sie das Bewerten in den Vordergrund rücken und die eigene musikalische Biographie und Vorlieben hervortreten lassen. Typische methodische Strategien der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Populärer Musik, namentlich in den *popular music studies* – musikalische Analyse, Quellenarbeit, Befragungen/Interviews und so weiter – spielen hingegen kaum eine Rolle, ebenso wenig wie die Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand.⁷ Alle fünf Autoren haben Anliegen und Ideen. Sie wollen zum Nachdenken über ihren Gegenstand einladen. Keiner der Autoren schlägt dabei jedoch einen durch wissenschaftliche Methoden und Darstellungsweisen geprägten Weg ein. So bleiben viele der anregenden Thesen und Diagnosen Spekulation. Manche erweisen sich bei näherer Überprüfung als naiv oder einseitig, andere schlicht als falsch.

Dessen ungeachtet wurden diese Bücher im allgemeinen, nichtwissenschaftlichen Medienkontext der Zeitungskulturseiten, Musikmagazinen und Radiofeuilletons weithin besprochen. Aufgrund dieser öffentlichen Rezeption ist auch für wissenschaftliche Leser_innen eine Beschäftigung mit diesen Werken wichtig. Das gilt umso mehr, da die gegenwärtig reiche (geschichts-, musik- und sozial-)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Populärer Musik derzeit nichts zum Genre der Überblicksdarstellungen beiträgt und ihre kleineren Beiträge die Wahrnehmungsschwelle des nichtwissenschaftlichen Diskurses (und Handelns) kaum erreichen. Die letzte Geschichte der Populären Musik aus der deutschen Musikwissenschaft jedenfalls, Peter Wickes „Rock und Pop“ – umfassend im Zugriff, reihenbedingt aber sehr begrenzt im Umfang –, liegt nun doch schon einige Jahre zurück.⁸ Noch älter sind die letzten Großstudien aus der Geschichtswissenschaft, Tim Blannings die Klassik einbeziehendes und um 1800 einsetzendes „The Triumph of Music“, David Suismans „Selling Sounds“ und Karl Hagstrom Millers „Segregating Sound“.⁹

Es ist dabei nicht selbstverständlich, dass im allgemeinen Buchhandel in derart kurzer Zeit so viele Überblicksdarstellungen erscheinen.¹⁰ Der Publikationsmarkt zur Geschichte Populärer Musik konzentriert sich eigentlich auf andere Formate: Biographien und Heroengeschichten, auf genrebezogene Bände (Geschichte des Punk, Britpop, Heavy Metal etc.),

S. 11–32; Woodworth, Marc/Grossan, Ally-Jane (Hrsg.): How to Write About Music. Excerpts from the 33 1/3 Series, Magazines, Books and Blogs with Advice from Industry-Leading Writers, Bloomsbury, London/New York 2015.

5 Maik Brüggemeyer zu Karl Bruckmaier: The Story of Pop, in: Rolling Stone, 6. Mai 2014, URL: <<https://www.rollingstone.de/reviews/karl-bruckmaier-the-story-of-pop/>> [Zugriff: 05.04.2017].

6 Groß, Thomas: „Trommeln im Modus Freistil“, in: Zeit online, 30. April 2014, URL: <<http://www.zeit.de/2014/19/konrad-bruckmaier-the-story-of-pop/seite-2>> [Zugriff: 05.04.2017].

7 Vgl. für einen aktuellen ausführlichen Überblick über die etablierten Methoden Hemming, Jan: Methoden der Erforschung populärer Musik, Springer VS, Wiesbaden 2016.

8 Wicke, Peter: Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga, Beck, München 2011.

9 Vgl. Auswahlbibliographie am Ende.

10 Vgl. Pfeleiderer, Martin: Geschichtsschreibung populärer Musik im Vergleich, in: Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (Hrsg.): Geschichte wird gemacht, transcript, Bielefeld 2014, S. 55–75, hier S. 55. Vgl. auch den Rezensionsteil zu diesem Band weiter unten.

eher lexikalisch angelegte Bücher und Best-of-Anthologien/Rankings (etwa „Die 100 besten Platten“).

Bis auf das Buch von Balzer zeichnen sich die hier besprochenen Bände vor allem durch den Versuch zum Resümee oder durch das Artikulieren von Verlusten aus. So vermisst Diederichsen zum Beispiel gesellschaftspolitische Relevanz und Reynolds Innovationskraft als verloren gegangenes Erkennungszeichen Populärer Musik.¹¹ Für wissenschaftliche Leser_innen ist dieser die Bücher verbindende Tenor interessant, weil dergestalt von einer doch auffallenden Mehrzahl an aktuellen „Popgeschichten“ eine vermeintliche Zäsur behauptet wird, die sich mit dem Internetzeitalter nicht nur technisch und ökonomisch deuten lässt, sondern eben auch als kulturgeschichtliche Zäsur, parallel zu der eine spezifische Geschichte Populärer Musik geendet sei, in der der Hunger nach gesellschaftspolitischer Relevanz und kreativer Innovation im Vordergrund stand – eine weitreichende These, deren wissenschaftliche Überprüfung lohnen würde.

Dabei werden in diesen Büchern über weite Strecken Themen behandelt, die mit Tönen und Klang, sprich Musik, bisweilen nur noch mittelbar etwas zu tun haben: Sex und Geschlechterrollen etwa (Balzer), Künstlerfiguren abseits des Mainstreams (Bruckmaier) oder Fragen von Gesellschaftspolitik und nach gesellschaftlicher Relevanz (Diederichsen). Hierin scheint bereits die Weite eines Pop-Begriffs auf, den alle Bücher im Titel führen und dessen Begriffsgeschichte von Thomas Hecken in einer grundlegenden Analyse differenziert zusammengeführt wurde. Weitere Beispiele eines weiten Pop-Begriffes finden sich in Buchtiteln wie Markus Heidingsfelders „System Pop“, Thomas Crows „The Long March of Pop“ oder der Diversität der Texte in Anthologien wie „Was ist Pop?“. ¹² Die in der Musikwissenschaft (wie in der Geschichtswissenschaft) insgesamt viel häufiger verwendeten Begriffe der Populären Musik, Populärmusik, Populärmusik oder Unterhaltungsmusik und der damit verbundene Begriffsdiskurs werden dagegen gemieden. Neben den journalistischen Anspruch der Überblickswerke tritt somit ein zweites Indiz dafür, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit Populärer Musik – wie es hier möglichst neutral heißen soll – jenseits akademischer Zirkel derzeit nur begrenzt wahrgenommen wird.

Bob Stanley hat auf fast achthundert Seiten eine umfassende Schilderung der modernen Populären Musik versucht, die in den 1950er Jahren beginnt. Sein Buch ist eine Kette von Kurzportraits dessen, was man den anglo-amerikanischen Kanon Populärer Musik nennen kann. Gelegentliche Abstecher etwa nach Jamaika oder zu ABBA ergänzen das Bild. Hierin ähnelt Stanleys Buch Alex Ross' „The Rest is Noise“ (für zeitgenössische Klassik/Kunstmusik) und Ted Gioias „The History of Jazz“. ¹³ Stanleys Buch ist gut lesbar, kurzweilig, aber ohne analytischen Anspruch. Wie die anderen vier Bücher auch ist es primär phänomenologisch. Die eigene Beobachtung spielt eine starke Rolle, überhaupt die persönliche Erfahrung. Stanleys zentrales Auswahlkriterium für eine Nennung im Text ist kommerzieller

11 Vgl. zu diesem fast schon melancholischen Ton auch Heidkamp, Konrad: *It's All Over Now: Musik einer Generation – 40 Jahre Rock und Jazz*, Rororo, Reinbek bei Hamburg 2010; Fahrenkrog-Petersen, Lutz: *Das Ende des Pop. Musik in der Sackgasse*, Telos, Münster 2017.

12 Hecken, Thomas: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*, transcript, Bielefeld 2009; Heidingsfelder, Markus: *System Pop*, Katmos, Berlin 2012; Crow, Thomas: *The Long March of Pop. Art, Music, and Design, 1930–1995*, Yale UP, New Haven, CT/London 2014; Grasskamp, Walter (Hrsg.): *Was ist Pop? Zehn Versuche*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a. M. 2004; Goer, Charis/Greif, Stefan/Jacke, Christoph (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Pop*, Reclam, Stuttgart 2013; Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): *Handbuch Popkultur*, Metzler, Stuttgart 2017.

13 Ross, Alex: *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*, Piper, München 2009 (engl. 2007); Gioia, Ted: *The History of Jazz*, Oxford UP, Oxford u. a. 2011.

Erfolg (S. xiii), entsprechend dominiert bei ihm, anders als bei Bruckmaier, Diederichsen und Reynolds, klar der ‚Mainstream‘. Eine übergeordnete Leitfrage fehlt jedoch. Auch seiner zentralen Forderung – „context is everything“ (ebd.) – kann Stanley nicht immer gerecht werden, etwa wenn er sich über weite Strecken seines Textes wenig für die kulturellen, sozialen, politischen, technologischen, rechtlichen oder ökonomischen Antriebsfedern des popmusikalischen Wandels interessiert. Das extensive Namedropping lässt sich jedoch in Verbindung mit einem solide gefüllten Streamingportal nutzen, um Lücken in der eigenen popmusikalischen Bildungsbiographie zu schließen. Im Zusammenspiel mit den Büchern von Ross und Gioia, aber auch den noch jüngeren musikjournalistischen Werken von Simon Napier-Bell und Peter Doggett¹⁴, erhält man insgesamt einen guten Überblick über das, was man kanonisiertes historisches Wissen zur westlichen Musik des 20. und 21. Jahrhundert nennen könnte, das heißt über das, was man auch jenseits von Experten bei Musikinteressierten an Wissen voraussetzen könnte. So ein klarer aktueller Referenzpunkt fehlte bislang für die Populäre Musik – zumindest in deutscher Sprache.

Im Verhältnis zu einem solchen Bericht über das kanonische, anglo-amerikanisch geprägte Grundwissen der Geschichte Populärer Musik lesen sich die Bücher von Balzer und Reynolds, Bruckmaier und Diederichsen deutlich anders: Ihnen ist gemeinsam, dass sie die Enge dieses Kanons zu verlassen versuchen, freilich mit ganz unterschiedlicher Stoßrichtung.

Diederichsens Darstellung ist deutlich abstrakter und theorielastiger als die der anderen Überblickswerke – und das mit Abstand forderndste dieser Bücher. Es ist der Versuch, einen Teilbereich Populärer Musik als eigenen Gegenstand zu bestimmen; es ist aber auch ein Traktat über die Frage, wie man das gesellschaftskritische Potenzial, das Diederichsen in der Pop-Musik erkennt, in ihrer gegenwärtigen „post-heroischen“ Phase virulent erhält. Das Buch kreuzt die Unterscheidungslinien zwischen Ästhetik und Politik und bewegt sich zwischen Wissenschaft und Szene. Diederichsen umkreist das Phänomen vorwiegend mit begrifflichen Konzepten aus Semiotik und Medientheorie. Durchgängig an seiner Seite hat er Theodor W. Adorno, dessen ethisches Anliegen an die Kunst er teilt und in gelungener „Pop-Musik“ erfüllt sieht. Dementsprechend unterscheidet Diederichsen zwischen Pop-Musik und einer allgemeinen Populären Musik, die in den Großküchen der Kulturindustrie nach Standardrezepten angerührt werde.¹⁵ Zwar verwende „ernste“ Pop-Musik das massenkulturelle Material; auch ziele sie auf einfache Verständlichkeit. Im Unterschied zeichne sich Pop-Musik jedoch dadurch aus, dass sie ein Fenster auf die außermusikalische Realität öffne. Das sogenannte Korn einer auf Tonträger gebannten Stimme oder ein bestimmter Soundeffekt erheben sich demnach aus der Zweidimensionalität des einfachen Popsongs und sorgen bei Eingeweihten und Empfangsbereiten für Epiphanien. Sie wecken das Bedürfnis, mehr darüber zu erfahren, „was das für ein Typ ist“, der (oder auch die?) diese Musik „verursacht“ hat. Diese Wirkung werde, so Diederichsen weiter, erst vom Publikum hervorgebracht, weshalb eine gezielte Produktion von Pop-Musik unmöglich sei. In dem Moment, wo Produzenten ihre Mittel reflektieren, werde Pop-Musik zur Kunst oder zur kulturindustriellen

14 Napier-Bell, Simon: *Ta-Ra-Ra-Boom-De-Day. The Business of Popular Music*, Unbound, London 2014; Doggett, Peter: *Electric Shock. From the Gramophone to the iPhone – 125 Years of Pop Music*, Penguin, London 2015. Beide Bücher beginnen im späten 19. Jahrhundert und fokussieren auf Entwicklungen in den USA und Großbritannien.

15 Vgl. dazu Diederichsens Frankfurter „Adorno-Vorlesungen“ aus dem Jahr 2015, die jetzt unter dem Titel „Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste“ (Suhrkamp, Berlin 2017) erschienen sind und ein medienästhetisch begründetes Plädoyer gegen die traditionelle Scheidung von Musik in „E“ und „U“ formulieren.

Ware. Die Unmittelbarkeitserfahrung in der Pop-Musik wird von Diederichsen als ein Medieneffekt charakterisiert, der eine spezifische Konstellation von Klang- und Bildträgern voraussetzt. Pop-Musik sei zwar erst durch die massenhafte Verbreitung der Phonographie in den 1950er Jahren möglich geworden, aber neben dem Klangmedium auch an die Bilder in Zeitschriften, im Fernsehen und im Kino gebunden. Aufgelöst habe sich der popmusikalische Medienverbund mit dem Musikvideo, das die visuelle Komponente ökonomisch wichtiger werden ließ und ästhetisch standardisierte. Auf der Grundlage dieser Definition entwickelt Diederichsen Kategorien zur verfeinerten Beschreibung von Pop-Musik über die Unterschiede von Genres, Übertragungsmedien und popmusikalischen Epochen hinweg. In dieser Weise erzeugt er die Einheit seines Gegenstandes, den er davor zu bewahren versucht, als „Problem“, „Produkt“ oder „Werk“ in den Orbit von Soziologie, Kulturindustrie oder Kunst gezogen zu werden. Diederichsen geht es dabei nicht zuletzt um die Begründung einer eigenständigen „Pop-Musik-Wissenschaft“, die, wie er in seiner Danksagung schreibt, „gegenüber der Musikwissenschaft das Gleiche [wird, KN] leisten müssen, was die Filmwissenschaft gegen die Theaterwissenschaft und die Theaterwissenschaft im Kampf mit der Literaturwissenschaft durchsetzen musste: eine qualifizierte Sezession“ (S. 457).

Die Abgrenzung zu den Nachbardisziplinen hält Diederichsen allerdings nicht davon ab, einen Gutteil seines Buches auf Populäre Musik in Geschichte und Gesellschaft zu verwenden. Von Adorno inspiriert, geraten diese Abschnitte zur geschichtsphilosophischen Betrachtung, die sich weit über die ‚Kleinigkeiten‘ der musikalischen Praxis erhebt. Freuen können sich Leser_innen über steile Großthesen wie die erwähnte, wonach Pop-Musik nicht gezielt produziert werden kann, sondern vom Rezipienten gemacht ist (S. 40–83). Problematisch erscheint indes, dass mit der Entscheidung für die Kritische Theorie die historisch-soziale Interpretation der Pop-Musik bereits vorweggenommen ist. Die Frage nach den „Typen“ und „Realitäten“ hinter der Musik mag die Pop-Musik aufwerfen; Diederichsens „Pop-Musik-Wissenschaft“¹⁶ verfolgt sie nicht. Stattdessen wird Pop-Musik eingepasst in die romantische Hipster-Erzählung vom ästhetisch-moralischen Widerstand der Aufgeweckten gegen die immer subtiler werdenden Zwänge der verwalteten Welt nach der „Kulturindustriekatastrophe“, mit dem Jazz als erste Multimedia-Kultur von Ausgegrenzten und Verfolgten als Vorgeschichte. Der zugrunde liegende Jazzbegriff ist aber grob verkürzend etwa hinsichtlich des unerwähnt bleibenden retroaktiven Charakters dieser Musik, der Frage nach ihrer expressiven Spezifik, des Fehlens von Materialebenen wie Blues und Swing in der Europäischen Kunstmusik, der Jazz angeblich „nichts hinzufüge“, oder der Reduzierung auf „performative“, das heißt „nichtmusikalische“ Erfolge. Der Blick auf Diederichsens Behandlung der Jazzgeschichte, aber auch seine Ausführungen zur autonomen Kunstmusik (S. 95) erweisen, dass es sich bei „Über Pop-Musik“ um Adorno-Exegesen handelt, die mitunter so zugespitzt sind, dass andere Kommentatoren sogar von „Karikatur“ sprechen.¹⁷

Im festen Rahmen von Diederichsens „kritischem“ Narrativ ist zudem wenig Platz für durchaus nicht unkritische Fragen mittlerer Reichweite, etwa nach der Praxis des „Musicking“, den konkreten Abläufen in der sogenannten Kulturindustrie (vgl. etwa S. 191) oder den vielfältigen Motiven von Akteuren im vielgestaltigen Umgang mit Musik. Die auf

16 Es bleibt unklar, ob sich Diederichsens Ansicht, dass Musikwissenschaft in Gestalt von *popular music studies* nicht in der Lage sei, das, was er Pop-Musik nennt, adäquat zu behandeln und es daher einer neuen „Pop-Musik-Wissenschaft“ bedarf (vgl. Diederichsen, S. 497), aus intensiver Beschäftigung mit dieser Forschung speist oder daraus, diese nicht zur Kenntnis zu nehmen.

17 Feige, Daniel Martin: Popmusik als Gesamtkunstwerk. Zu Diederichsen, in: *Musik & Ästhetik* 20 (2016), H. 4, S. 97–106, hier S. 101.

Pierre Bourdieu zurückgehende Forschung nach sozialer Distinktion in der Populären Musik beispielsweise schiebt Diederichsen brüsk an die Seite (besonders S. 428), und popmusikalischen Wandel konzipiert er nicht als Folge menschlichen Handelns, sondern als zwangsläufiges Resultat von Bedeutungswidersprüchen und „Ismen“. „Über Pop-Musik“ ist ein anregendes Buch, weil es intellektuell fordert und kompromisslos Partei ergreift. Seine Erzählung allerdings speist sich statt aus der Empirie aus den Theorien Adornos, an dessen Strenge Diederichsen erinnert. Fast bekommt man ein schlechtes Gewissen, wenn man sich beim Lesen an eigene Epiphanien erinnert angesichts von Musik, die Diederichsen nach wohl eher „Dreck“ (S. 43) als „ernste“ Pop-Musik ist.

Bruckmaier geht auf sehr vielen Ebenen einen ganz anderen Weg. Das wird schon an der Periodisierung und den Themen deutlich. Während Diederichsen seine Popgeschichte in etwa bei Elvis Presley beginnt und Jazz als Vorgeschichte hinzunimmt, startet Bruckmaier bei den Arabern im mittelalterlichen Spanien und erreicht den Rock 'n' Roll überhaupt erst zur Buchmitte. Er weitet das Spektrum durch Kapitel zu Louis Moreau Gottschalk, Bert Williams, John Hammond und Ahmet Ertegun und rückt Nebenstränge zum Kanon Populärer Musik in den Mittelpunkt seiner Erzählung. Leider fehlt Bruckmaier dabei eine durchgehende systematische Idee. Mit einer solchen Systematik hätte er etwa zeigen können, dass das Heroische Populärer Musik in Diederichsens Pop-Musik nach 1950 gar kein Spezifikum dieser Praxis ist, sondern nur aufgrund des sehr kurzen historischen Untersuchungszeitraums von Diederichsen so erscheint. Auch den Willen, wie Elijah Wald eine alternative Geschichte Populärer Musik erzählen zu wollen, sucht man bei Bruckmaier vergebens.¹⁸ Er möchte lediglich einige „Vermutungen“, „Gedankensprünge“ und „Andeutungen“ präsentieren für jenen Teil der Leserschaft, „der nicht unbedingt hören und lesen will, was er schon kennt, weiß und billigt“ (S. 16). Leider werden selbst interessanteste Thesen nicht belegt und diskutiert: etwa die Beobachtung, dass „1990 nur ein Prozent aller Top-Ten-Songs von Abgängern von teuren Privatschulen eingespielt werden, 2010 sind es 60 Prozent“ (S. 269). Welche Folgerungen wären aus dieser Feststellung zu ziehen, sei es im Hinblick auf die Musik oder auf Geschichte und Gesellschaft? Während man sich dergleichen fragt, ist Bruckmaier aber schon weiter geeilt zu Jimi Hendrix.

Balzers Fokus liegt auf einem von ihm diagnostizierten Verfall der Herrschaft heterosexueller Männer über den Pop. Balzer nimmt sich Zeit für seine Beobachtungen, vor allem für die Berichte von persönlichen Erfahrungen bei Konzerten oder Interviews. Er interessiert sich dabei erklärtermaßen für „popmusikalischen Wandel“ (S. 11) nach der Jahrtausendwende.

So erscheint Balzers Buch als Pendant zu Reynolds viel diskutierter Streitschrift „Retromania“. Beiden Musikjournalisten geht es um die Populäre Musik im Zeitalter von Internet und MP3. Doch wo Reynolds allenthalben Oberflächlichkeit, Unverbindlichkeit und vor allem fehlende Originalität der in Selbstreferenzialität und endlosen Retrobewegungen gefangenen Populären Musik der Nuller Jahre herauszuarbeiten sucht, weiß Balzer zwar auch davon und erwähnt es auch an einigen Stellen (etwa S. 32), sieht davon unbeeindruckt seine Gegenwart aber ungleich optimistischer. Während Diederichsen der Verlust gesellschaftlicher Relevanz von Populärer Musik interessiert, ist es bei Reynolds der Verlust künstlerischer Innovationskraft, die er darin sieht, dass Populäre Musik nur noch ihre eigene Vergangenheit recycle und letztlich seit Techno nichts wirklich Neues mehr passiert sei. Dabei verrät doch schon Umfang und Diversität seiner Studie, wie heterogen die Erscheinungsformen jener

18 Wald, Elijah: *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll. An Alternative History of American Popular Music*, Oxford UP, Oxford u. a. 2009.

„Retromania“ sind, die er auszumachen glaubt. Es empfiehlt sich daher, wenn man an dieser Thematik interessiert ist, Reynolds Buch zusammen mit dem üppigen Sammelband „The Routledge Companion to Remix Studies“ zu lesen.¹⁹ Dort wird auf 532 Seiten in 41 Beiträgen umfassend der Blickwinkel jener Produzenten von Hip-Hop bis EDM vorgestellt, die in der weithin diversifizierten Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte in der heutigen Populären Musik ein produktives Moment sehen. So liest sich das Aufeinanderprallen von Reynolds mit Eduardo Navas, Owen Gallagher und Xtine Burrough wie der Gegensatz zwischen moderner und postmoderner Ästhetik in der Musik²⁰, nun exklusiv im Bereich Populärer Musik ausgetragen.

Die Bücher von Balzer und Reynolds sind für wissenschaftliche Leser_innen gerade im Vergleich interessant, weil in ihnen mit völlig gegensätzlichem Tenor zeitgeschichtliche Gegenwartsbeschreibungen der Populären Musik versucht werden. Ob allerdings Balzers Hauptthese vom Niedergang des heterosexuellen Mannes in der Populären Musik belastbar ist, darüber muss man streiten. Schaut man in die Empirie, lässt sich die neue Geschlechterbalance, die Balzers Erzählung suggeriert, nur auf der Ebene der Inszenierung von Populärer Musik beobachten, die in Form von Konzertberichten Balzers Ausgangsmaterial bildet.²¹ An Stellen wie diesen fällt das Fehlen wissenschaftlicher Methodik und Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand in den journalistischen Gesamtdarstellungen am stärksten ins Gewicht.

2. Widerstand und Wertewandel: Narrative der Musikgeschichte in den Fachwissenschaften

Befragt man die bis hierher besprochenen Überblicksdarstellungen zur Populärmusikgeschichte nach ihrem Erzählfaden, stößt man auf „Widerstand“ als oberstes Anliegen und narratives Movens. Sofern die erwähnten Popgeschichten nicht nur Chroniken sind (Stanley) oder Sammlungen von Gedankensplittern (Bruckmaier), sondern dem zeitlichen Verlauf von Musikproduktion und -rezeption einen historischen Sinn abgewinnen, konzipieren sie Populäre Musik als Herausforderung bestehender sozialer Verhältnisse, um auf dieser Grundlage entweder den gegenwärtigen Verlust eines kritischen Potenzials zu beklagen (Diederichsen, Reynolds) oder „poptimistisch“, aber leider schwach belegt, den bevorstehenden Sieg der Frauen zu verkünden (Balzer). Angesichts der erwähnten Schwächen dieser journalistischen Musikgeschichten stellt sich die Frage, ob die Fachwissenschaften nicht nur Faktenwissen bereithalten, um diese Narrative zu be- oder entkräften, sondern alternative Erzählmodelle für überzeugendere Deutungen entwickeln können. Unter dieser geschichtstheoretischen

19 Navas, Eduardo/Gallagher, Owen/Burrough, Xtine (Hrsg.): The Routledge Companion to Remix Studies, Routledge, London/New York 2015.

20 Vgl. Gloag, Kenneth: Postmodernism in Music, Cambridge UP, Cambridge 2012, S. 1–15.

21 Vgl. für Zahlen Reus, Gunter/Naab, Teresa: Verhalten optimistisch. Wie Musikjournalistinnen und Musikjournalisten ihre Arbeit, ihr Publikum und ihre Zukunft sehen – eine Bestandsaufnahme, in: Publizistik 59 (2014), H. 2, S. 107–133, hier S. 119, 129; Sattelberger, Felix/Schlegel, Robert/Seufert, Wolfgang: Musikwirtschaft in Deutschland, Bundesverband Musikindustrie, Berlin 2015, S. 22f.; Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (BMWi): Monitoring des ausgewählten wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft 2014, Selbstverlag des Bundeswirtschaftsministeriums, Berlin 2016, S. 22f.; Schulz, Gabriele/Ries, Carolin/Zimmermann, Olaf: Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge, Deutscher Kulturrat, Berlin 2016, S. 55, 186f.

Fragestellung werden im Folgenden aktuelle Bände diskutiert, die sich konzeptionell mit Musikgeschichtsschreibung auseinandersetzen und historische Fallstudien bieten.

Unter dem vielversprechenden Titel „Geschichte wird gemacht“ nimmt ein schmaler Sammelband das Problem von musikwissenschaftlicher Seite in Angriff.²² Er geht auf eine Tagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik zurück und bietet Einblicke in die in den *popular music studies* geführte Diskussion um Theorien und Methoden, mit denen die Geschichte Populärer Musik zu erforschen wäre. Der Titel spielt an auf einen Song der Band Fehlfarben, den auch Barbara Hornberger in das Zentrum ihres Beitrags über den Nutzen des *new historicism* für die Populärmusikgeschichtsschreibung stellt. Aufschlussreich ist ihr Text aber nicht etwa, weil er die „große Erzählung“ vermeidet, wie die Autorin erklärt (S. 82), sondern ganz im Gegenteil die Episode der Neuen Deutschen Welle wieder einmal als Widerstand einer Subkultur gegen ihre kommerzielle Vereinnahmung erzählt. Mit einigem Theorieaufwand führt Hornberger vor, wie schwierig es ist, sich dem etablierten Metanarrativ der Populärmusikgeschichte zu entziehen.

Die kritische Distanzierung zu dieser Meistererzählung gelingt dagegen Martin Pfeleiderer in seinem Aufsatz zu Narrativen in der Jazz- und Rockmusik-Historiographie. Mit dem amerikanischen Jazzforscher Scott DeVeaux identifiziert er „Marktfeindlichkeit“ und „Ethnozentrismus“ als die zentralen Kriterien eines dominanten Jazzdiskurses (S. 59), dessen ideologischer Charakter mittlerweile in der Debatte steht.²³ Das Narrativ, nach dem sich Jazz als Ausdruck der Identität von „African Americans“ in vermeintlich unberührten Zusammenhängen formiert habe und anschließend vom Kommerz korrumpiert worden sei, wird unter anderem von Studien infrage gestellt, welche die frühen Jazzmusiker nicht mehr zu Künstlergenies verklärt, sondern als Berufsmusiker betrachtet, die nolens volens im Unterhaltungsgewerbe operierten und ihre Praxis nach den dort gegebenen Möglichkeiten richteten. Diese Forschung spricht von Jazz nicht mehr als einer Art Folklore, sondern als marktgängiges Genre, mit dem sich schwarze Musiker_innen im Musikbusiness zu etablieren vermochten.²⁴ Im Vergleich zur selbstkritischen Jazzforschung sieht Pfeleiderer in der Rockmusikgeschichtsschreibung noch Nachholbedarf bei der Reflektion von Erzählmustern (S. 61).

Lernen kann man in dieser Hinsicht von Elijah Wald, der in Studien zur Blueslegende Robert Johnson und vor allem in „How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll“ der konventionellen Erzählung vom Kampf der musikalischen ‚Subkultur‘ gegen einen kommerziellen ‚Mainstream‘ eine alternative Geschichte amerikanischer Populärmusik im 20. Jahrhundert entgegenstellt.²⁵ Im vorliegenden Beitrag arbeitet er die Probleme einer Musikgeschichtsschreibung heraus, die vor allem auf das Tonträgerrepertoire und dessen „kopfgesteuerte“ Rezeption fokussiert und darüber die Live-Musik und das Tanzen aus dem Blick verliert. Mit Verweis auf fehlende Studien zu dem international erfolgreichen deutschen Disco-Act Boney M., zu deutscher Blasmusik in Mexiko und zu deutschen Polka-Bestsellern in den

22 Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (Hrsg.): *Geschichte wird gemacht*, transcript, Bielefeld 2014.

23 Vgl. z. B. Ake, David/Garrett, Charles Hiroshi/Goldmark, Daniel (Hrsg.): *Jazz/Not Jazz. The Music and Its Boundaries*, California UP, Berkeley, CA u. a. 2012.

24 Zum frühen Jazz vgl. Gilbert, David: *The Product of Our Souls. Ragtime, Race, and the Birth of the Manhattan Musical Marketplace*, North Carolina UP, Chapel Hill, NC 2015; Harker, Brian: *Louis Armstrong, Eccentric Dance, and the Evolution of Jazz on the Eve of Swing*, in: *Journal of the American Musicological Society* 61 (2008), H. 1, S. 67–121.

25 Wald, Elijah: *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*, Amistad, New York 2004; ders.: *Beatles* (wie Anm. 18).

USA (im Zweiten Weltkrieg!), benennt er Forschungslücken, die sich aus der Vernachlässigung des ‚Mainstream‘ und deutscher Popmusikexporte ergeben.²⁶

Andere Beiträge erwecken den Eindruck, dass die in der Musikwissenschaft lange Zeit zentrale Unterscheidung zwischen „ernster“ und „unterhaltender“ Musik mittlerweile zwar skeptisch gesehen wird, aber nachwirkt im Nachdenken über Sinn und Zweck von Popmusikgeschichte. Nach diesem Verständnis hat Historiographie eben auch die Aufgabe, ‚besserer‘ Musik zu historischem Rang zu verhelfen. Schwundstufen dieses Geschichtsverständnisses und die damit zusammenhängenden Wertfragen findet man etwa bei Helmut Rösing²⁷, der nicht auf Qualität als Auswahlkriterium für Geschichte verzichten will und empfiehlt, diese mit Blick auf den jeweiligen Genrekontext zu bestimmen (S. 20). Derweil zieht Dietrich Helms²⁸ aus seiner Kritik an einer kanonisierenden Musikgeschichte den Schluss, Populärmusikgeschichte als Rezeptionsgeschichte anzulegen, in der die individuelle Werterschätzung von Musik durch die Hörer_innen zum Ausgangspunkt wird (S. 125).

„Geschichte wird gemacht“ versammelt mithin sehr unterschiedliche Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Geschichte. Der Band lässt dabei grundlegende Fragen unbehandelt wie etwa die, was denn überhaupt unter Geschichte zu verstehen sei und ob es Zeitgenossen oder nachgeborene Historiker_innen sind, die „Geschichte machen“. Von einer fokussierten Einleitung, einer gemeinsamen Problemstellung und nicht zuletzt geschichtswissenschaftlicher Expertise hätte die Publikation sehr profitiert.

Dies bietet in sehr viel größerem Maße der vom Historiker Andreas Linsenmann und Musikwissenschaftler Thorsten Hindrichs herausgegebene Band „Hobsbawm, Newton und Jazz“, der sich laut Untertitel dezidiert dem Verhältnis von Musik und Geschichtsschreibung widmet.²⁹ Der titelgebende Newton ist natürlich nicht der berühmte Physiker, sondern steht für das Pseudonym Francis Newton, unter dem der britische Sozialhistoriker und zeitweilige Jazz-Kritiker Eric Hobsbawm 1959 eine wissenschaftliche Monographie zur „Jazz Scene“ veröffentlichte.³⁰

Dass sich aus der Neulektüre dieses frühen Werks einer späteren Größe der Historikerkunft Funken schlagen lassen, belegen vor allem die Beiträge von Martin Niederauer und Daniel Schläppi. Niederauer befasst sich mit Fragen nach Herrschaft und Befreiung im Jazz und zeigt, dass „The Jazz Szene“ darauf differenzierte Antworten zu bieten hat. So kritisierte Hobsbawm die Begeisterung junger, weißer Männer, die in der britischen Jazz-Gemeinde die Mehrheit bildeten, als eine Form von Exotismus. *Jazz-Afficionados* genossen demnach das wohlige Gefühl, auf der richtigen Seite zu stehen, ließen jedoch die strukturellen Herrschaftsverhältnisse unangetastet (S. 116–119). Diese Einsicht fordert gegenwärtige Forschung heraus, die generell für die Aufweichung der Unterscheidung zwischen struktureller und symbolischer Politik argumentiert und letztgenannter durchaus Wirkung bescheinigt. Daniel Schläppi nimmt in seinem Beitrag zum gegenwärtigen Zustand der Jazz-Szene Bezug auf Hobsbawms Interesse an den Musikern. Er identifiziert „Intuition in Verbindung mit Empathie

26 Zum Stand der Erforschung Populärer Musik „made in Germany“ jetzt Ahlers, Michael/Jacke, Christoph (Hrsg.): *Perspectives on German Popular Music*, Routledge, London/New York 2017.

27 Rösing, Helmut: Geschichtsschreibung als Konstruktionshandlung. Anmerkungen zu Geschichte und Gegenwart der Musikgeschichtsschreibung, in: Helms/Phleps: *Geschichte* (wie Anm. 22), S. 9–24.

28 Helms, Dietrich: *History? My Story! Ein Plädoyer für das Ich in Pop-Geschichte*, in: ders./Phleps: *Geschichte* (wie Anm. 22), S. 115–126.

29 Linsenmann, Andreas/Hindrichs, Thorsten (Hrsg.): *Hobsbawm, Newton und Jazz. Zum Verhältnis von Musik und Geschichtsschreibung*, Schöningh, Paderborn u. a. 2016.

30 Newton, Francis: *The Jazz Scene*, MacGibbon & Kee, London 1959.

für die Agierenden“ (S. 151) als die Methode, mit der „Francis Newton“ zu durchaus validen Einsichten in die soziale Welt der Jazzmusiker gelangte. Das ist nicht nur typisch für die britische Sozialgeschichte als „history from below“, sondern ähnelt auch der Herangehensweise des Chicagoer Soziologen Howard Becker, der zur selben Zeit wie Hobsbawm auf der Grundlage eigener Podiumserfahrungen über Jazzmusiker als soziale Außenseiter schrieb.³¹

Besonders Schläppis Beitrag verdeutlicht, zu welchen Ergebnissen eine Herangehensweise führen kann, welche Populäre Musik nicht als spontanen Ausdruck einer ethnischen Gruppe, sondern als Produkt einer Gemengelage von Künstlern, Kritikern, Konzertveranstaltern und anderen Akteuren betrachtet, die ihre jeweils eigenen professionellen Projekte verfolgen, ausgestattet mit spezifischen Fertigkeiten, geleitet von ästhetischen Vorlieben und unter dem Druck ökonomischer Knappheit. Hobsbawm weist über das einfache Verständnis von Jazz als ‚Stimme der Unterdrückten‘ und die simple Gegenüberstellung von Kunst und Kommerz hinaus und ist damit nahe an jüngerer Forschung zum Jazz und zur Sozialgeschichte des Musikerberufs.³² Auch wenn nicht alle Beiträge die gleiche hohe Qualität aufweisen und man sich zuweilen eine intensivere Auseinandersetzung mit den Leitfragen der Herausgeber gewünscht hätte, macht der Sammelband neugierig auf Hobsbawms Buch. Darüber hinaus verweist der Band auf Leerstellen in der gegenwärtigen historiographischen Forschung, soweit sie ihre Aufgabe noch vornehmlich in der Analyse von Musik und Musikrezeption als symbolischen Widerstand sieht.

Während sich Linsenmann und Hindrichs einem Klassiker aus dem historischen Fach zuwenden, wählen Bodo Mrozek und Alexa Geisthövel (sowie für Bd. 2 Jürgen Danyel) in zwei Sammelbänden unter dem Titel „Popgeschichte“ einen neuen Begriff, um Populäre Musik von den späten 1950er bis zu den späten 1980er Jahren zu erforschen.³³ Die beiden zeitgleich erschienenen Bücher enthalten zum einen Fallstudien, zum anderen Aufsätze zu Konzepten und Methoden, wobei einige der empirischen Arbeiten von Musik-, Literatur- und Sozialwissenschaftler_innen verfasst sind.

Bei aller Neuheit des Begriffs dämpfen Mrozek, Geisthövel und Danyel in den Einleitungen zu den beiden Bänden die mögliche Erwartung, Popgeschichte wolle Zeitgeschichte und Musikgeschichtsschreibung revolutionieren. Zwar beziehen sie sich in der Definitionsfrage vor allem auf Diederichsen, übernehmen dessen Pop-Begriff jedoch ohne dessen adornitische Normativität (Bd. 2, S. 10f.). Auf diese Weise hält ihre Popgeschichte fest am vertrauten Konzept von der Kultur als Kommunikationsraum für die Aushandlung von Werten und Normen (Bd. 1, S. 13). Ziel der Doppelveröffentlichung ist dem entsprechend „keine neue Meistererzählung“, sondern „Anschlussfähigkeit“ (Bd. 2, S. 9). Gegenüber der eigenen Disziplin betont man die Relevanz des Gegenstands und wirbt um Aufmerksamkeit

31 Becker, Howard S.: *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, Free Press, Glencoe 1963. Ob allerdings, wie Peter Burke in seinem Essay behauptet, Becker „letztlich Hobsbawms Spuren“ folgte, wäre eine im Hinblick auf die Beziehung zwischen der Populärmusikforschung auf beiden Seiten des Atlantik spannende und der Überprüfung wertige These.

32 Dazu sind unlängst erschienen: Williamson, John/Cloonan, Martin: *Players' Work Time. A History of the British Musicians' Union, 1893–2013*, Manchester UP, Manchester 2016; Frith, Simon u. a.: *The History of Live Music in Britain, Vol. I: 1950–1967*, Ashgate, Farnham 2013. Anregend über den amerikanischen Fall hinaus Stahl, Matt: *Unfree Masters. Recording Artists and the Politics of Work*, Duke UP, Durham, NC/London 2013. In Deutschland arbeitet Martin Rempe (Konstanz) an einer Geschichte des Musikerberufs vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis circa 1960.

33 Geisthövel, Alexa/Mrozek, Bodo (Hrsg.): *Popgeschichte*, Bd. 1: *Konzepte und Methoden*, transcript, Bielefeld 2014; Mrozek, Bodo/Geisthövel, Alexa/Danyel, Jürgen (Hrsg.): *Popgeschichte*, Bd. 2: *Zeit-historische Fallstudien 1958–1988*, transcript, Bielefeld 2014.

für ein nur scheinbar triviales Thema, während man sich Außenstehenden mit dem Verweis auf die Bodenständigkeit des Historikerhandwerks empfiehlt, das nüchterne Analysen des vom „Hype“ geprägten Gegenstands verspricht (Bd. 1, S. 11f.).

Der Vorteil solch konzeptueller Offenheit liegt darin, dass die beiden Bände ein breites Panorama von Zugängen abbilden. So versammelt der Theorieband zum einen in der Geschichtswissenschaft gut eingeführte Perspektiven wie Politisierung (Detlef Siegfried – die Perspektive prägt dann Bd. 2), Generationalität (Lu Seegers), Gender (Uta G. Poiger) und Subkultur (Bodo Mrozek), zum anderen aber auch hierzulande noch seltener erprobte Zugänge wie die „Production of Culture“-Perspektive (Klaus Nathaus in Bd. 1 und 2 – Peres da Silva und Jens Gerrit Papenburg in Bd. 2), die Emotionsgeschichte (Henning Wellmann in Bd. 1 und 2), die Idee von Pop als Selbsttechnologie (Alexa Geisthövel in Bd. 1, Martin Lütke und Marcel Streng in Bd. 2) und Pop als Zeitgeschichte (insgesamt Oberthema der Fallstudien von Bd. 2). Dies sind allesamt Zugänge, die keinen exklusiven Blinkwinkel der Geschichtswissenschaft auf Musik einführen, sondern im Gegenteil einen Dialograum markieren zu analogen Diskursen in den *popular music studies*, im Übrigen aber auch in weiteren Fächern, die sich mit Musik beschäftigen.³⁴

Mit den popgeschichtlichen Fallstudien ist der Bogen geschlagen zu den Monographien von Michael Rauhut und Alexander Simmeth, die jeweils auf ein musikalisches Genre fokussieren. Rauhut erzählt die Geschichte des Blues im geteilten Deutschland chronologisch und im wechselnden Blick nach beiden Seiten der innerdeutschen Grenze.³⁵ Er beginnt mit dem „Aufbruch“ nach dem Zweiten Weltkrieg, als sich im Westen die Hot-Club-Bewegung und ambitionierte Jazz-Propagandisten wie Joachim-Ernst Berendt, Horst Lippmann und Günter Boas um den Sound verdient machten, während im Osten der ländliche Blues als „Stimme der Unterdrückten“ offiziell Akzeptanz fand. Im Kapitel zur „Emanzipation“ der Musik steht das von Lippmann und Fritz Rau veranstaltete American Folk Blues Festival im Mittelpunkt; im „Expansion“ überschriebenen Kapitel geht Rauhut ein auf letztlich meist erfolglose Versuche, den Blues stärker zu vermarkten (im Westen) beziehungsweise seine Musiker für den ideologischen Kampf gegen die USA in den Dienst zu nehmen (im Osten). Mit Blick auf die 1980er Jahre schließlich wird der „Alltag“ der mittlerweile sehr verschiedenen Blueszenen beschrieben. Während im Westen vor allem sammelleidenschaftliche Männer mittleren Alters ästhetisch-weltanschauliche Grabenkämpfe führten, erwuchs im Osten aus dem Blues „die vitalste und langlebigste, aber auch schillerndste Jugendkultur Ostdeutschlands“ (S. 270), die mit ihrem Gros aus männlichen Industriearbeitern und weiblichen Fans deutlich heterogener war als die Vereinsmeierei im Westen. Fern vom Kommerz und unter polizeilichem Druck wurde Blues, so Rauhut, zum Klang des Widerstands, den die Szene auf Dorffesten als hedonistische Totalverweigerung artikulierte.

„Ein Klang – zwei Welten“ beeindruckt vor allem durch reiches Quellenmaterial und bestätigt somit den erwähnten Anspruch der Pophistoriker, mit geschichtswissenschaftlichem Handwerk die Forschung zum Gegenstand bereichern zu können. Indem Rauhut die historischen Akteure häufig selbst zu Wort kommen lässt, entsteht ein ebenso eindrückliches wie vielstimmiges Bild. Rauhut benennt im Unterschied zu den meisten anderen hier besprochenen Studien die Herausforderung, bei allem Interesse für Akteure, Strukturen und Prozesse

34 Man vergleiche stellv. den Beitrag zu „Mobil hören“ von Heike Weber in Bd. 1 mit der zeitgleich veröffentlichten philosophischen Studie von Niklas, Stefan: Die KopfhörerIn. Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung, Fink, München/Paderborn 2014.

35 Rauhut, Michael: Ein Klang – zwei Welten. Blues im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990, transcript, Bielefeld 2016.

eben auch über Musik zu schreiben. Seine Haltung dazu ist allerdings nicht unproblematisch. Wenn er das „akademische Veto“ des Forschers der „unverfälschte(n) Emotion“ des eingeweihten Hörers gegenüberstellt und die Fähigkeit des spontanen Bluesverstehens an einen „sozialen Resonanzboden“ (S. 36) zurückbindet, hält er letztlich an einem essenzialistischen Verständnis von „Authentizität“ fest. Dieses sieht er von zwei Seiten bedroht, nämlich durch eine kommerzielle Vereinnahmung und durch kulturkonservative Kritiker. Ein Beleg für diese Deutung sei die Entwicklung des Blues im Osten, wo er sich abseits des Marktes als „Revolte“ erhalten habe, anstatt zum bloßen „Stil“ herabzusinken (S. 276). Auf die Situation in Westdeutschland allerdings passt dieses Interpretationsschema weniger gut, denn dort wurde der Blues weder kommerziell vereinnahmt noch von einem Establishment marginalisiert. Die ökonomische Verwertung lohnte sich schlicht nicht, und die Befürworter des Blues waren alles andere als Außenseiter, wie man angesichts ihrer Position in den bundesdeutschen Medien bemerken muss. Der größte Feind des Blues war im Westen daher nicht der Kommerz oder die konservative Kritik, sondern, so könnte man argumentieren, seine Erschließung als völkerkundliches Sammelgebiet, bei der die Rede von der „Authentizität“ eine wichtige Rolle spielte. Der Konflikt zwischen *roots music* und Kommerz war zumindest in der Bundesrepublik allem Anschein nach kein reales Szenario, sondern eine rhetorische Figur, derer sich die Bluesfreunde immer wieder bedienten. Vereinzelt spricht Rauhut die Strategien und rassistischen Implikationen dieser Authentizitätspolitik an, doch insgesamt bleiben sie eher ein Randthema, nicht zuletzt weil Rauhuts Erzählung die Oben-Unten-Entgegensetzung zwischen Kommerz und Subkultur voraussetzt.

Dieses Erzählmuster lässt sich auch in Alexander Simmeths Geschichte des Krautrock finden, welche die Entwicklung dieses westdeutschen Beitrags zum Kanon der experimentellen Popmusik von den ausgehenden 1960ern bis in die späten 1970er Jahre verfolgt.³⁶ Entlang einer dreiteiligen Chronologie von „Konstituierung“, „Professionalisierung“ und „Verstetigung“ geht Simmeth ein auf Aspekte wie Drogengebrauch, soziale Zusammensetzung der Szene, die politische Relevanz des Sounds sowie seine transnationale Verbreitung. Dazu greift er neben einigen Interviews mit Krautrock-Protagonisten wie Holger Czukay und Dieter Dierks, diversen Archivbeständen (u. a. des Klaus-Kuhnke-Archivs für Populäre Musik, des Deutschen Kabarettarchivs, des Deutschen Rundfunkarchivs, des Lippmann und Rau Musikarchivs und des Archivs der Jugendkulturen) auf zahlreiche zeitgenössische Musik-Fachzeitschriften aus Westdeutschland, dem UK und den USA zurück.

Das Buch schließt an zwei Forschungsschwerpunkte an, nämlich die in der Zeitgeschichte diskutierte „Kulturrevolution“ der 1960er Jahre und den vornehmlich in den *popular music studies* untersuchten Strukturwandel der Musikwirtschaft. Im erstgenannten Kontext betrachtet Simmeth den Krautrock als ein Beispiel dafür, wie eine jugendliche Avantgarde sich im Medium kommerzieller Popkultur kritisch mit der sich entfaltenden Konsumgesellschaft auseinandersetzt und dadurch einen „Wertewandel“ anschob. Den einschlägigen Arbeiten von Detlef Siegfried und Axel Schildt folgend beschreibt er, wie eine „Gegenkultur“ in einem Kreislauf von kritischer Distanzierung und kommerzieller Vereinnahmung immer neue Ausdrucksformen hervorbrachte.³⁷ In transnationaler Perspektive argumentiert er, dass der Krautrock nicht nur Impulse aus den popkulturellen Zentren aufnahm, sondern seinerseits

36 Simmeth, Alexander: Krautrock transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968–1978, transcript, Bielefeld 2016.

37 Siegfried, Detlef: Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre, Wallstein, Göttingen 2006; ders./Schildt, Axel: Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart, Hanser, München 2009.

distinkte Sounds in einen translokalen *flow* einspeiste und somit zu einer „Neuerfindung der Popmusik“ beitrug. Simmeth arbeitet den Einfluss britischer und amerikanischer Kritiker und Vertriebsleute heraus, die durch die Entdeckung deutscher Rockmusik ihren Ruf als Trendsetter stärkten. Anerkennung in den Zentren der Popmusik wiederum förderte das Interesse im Mutterland des Krautrock und beeinflusste seine stilistische Ausprägung als experimentierfreudiger „German Sound“. ³⁸

Die Entwicklung des Krautrock deutet an, dass multinational agierende Schallplattenfirmen nicht nur in den USA und Großbritannien die Musikproduktion ‚unabhängigen‘ Anbietern überließen³⁹, sondern dies schon vergleichsweise früh im globalen Rahmen taten und so eine neue transnationale Arbeitsteilung zwischen Produktion und Vertrieb etablierten. „Krautrock transnational“ regt dazu an, diesen Verflechtungen weiter nachzugehen und so die meist auf die jeweils eigene nationale Entwicklung konzentrierte anglo-amerikanische Forschung zu bereichern.

Liegt die Stärke des Bandes in der transnationalen Perspektive, ist die Beschränkung auf progressiven Rock seine Schwäche. Überraschenderweise wird der zeitgleiche internationale Erfolg deutscher Diskoproduktionen nicht erwähnt, obwohl im Buchtitel von „der Popmusik“ die Rede ist und der am Krautrock beteiligte Verleger-Produzent Peter Meisel sein Geld vor allem mit Disko- und Schlagermusik verdiente. Ein Buch über Krautrock muss nicht das gesamte Musikangebot gleichgewichtig untersuchen, doch dessen gänzliche Vernachlässigung führt zu Verzerrungen. Betrachtet man Krautrock im Kontext der deutschen Musikproduktion, relativiert sich nämlich seine Bedeutung. Weder hatte es dem westdeutschen Musikgeschäft vor dem Krautrock an transnationalen Kontakten gefehlt, noch stellte der Krautrock den einzigen deutschen Beitrag zum internationalen Poprepertoire der Zeit dar. Auch bewirkte die neue deutsche Rockmusik keinen Austausch des Personals in den Musikfirmen, wie dies in den 1960er Jahren in Großbritannien geschah. Der Effekt des Krautrock auf die heimische Musikbranche war mithin eng begrenzt. Wie angedeutet, kann man den Durchbruch des Krautrock mit Strukturveränderungen der globalen Musikdistribution ebenso gut erklären wie mit ästhetischen Innovationen, die irgendeinem ‚Zeitgeist‘ entsprangen. Seine Bedeutsamkeit bezieht der Krautrock vor allem, so könnte man ferner argumentieren, aus der zeitgenössischen Erhebung der Rockmusik zum „Sound der Revolte“, an der die Zeitgeschichte gegenwärtig weiterarbeitet. In den *popular music studies* verändert sich die Sichtweise mittlerweile, so dass Rockmusik nun als einer von vielen ‚Mainstreams‘ im größeren Zusammenhang kommerzieller Musikentwicklung betrachtet wird.⁴⁰ Der Zeitgeschichte steht eine solche kritische Neuinterpretation noch bevor.⁴¹

Festzuhalten bleibt am Ende dieses Abschnittes, dass in der Geschichtswissenschaft Erzählmuster vorherrschen, die auf Konzepten von Populärer Musik als Form des symbolischen Widerstands beziehungsweise als Öffentlichkeit für Aushandlungsprozesse um Werte

38 Vgl. dazu auch Adelt, Ulrich: *Machines with a Heart. German Identity in the Music of Can and Kraftwerk*, in: *Popular Music and Society* 35 (2012), H. 3, S. 359–374.

39 Tennent, Kevin D.: *A Distribution Revolution. Changes in Music Distribution in the UK 1950–76*, in: *Business History* 55 (2013), H. 3, S. 327–347; Negus, Keith: *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge, London/New York 1999.

40 Schon früh: Keightley, Keir: *Reconsidering Rock*, in: Frith, Simon/Straw, Will/Street, John (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge UP, Cambridge 2001, S. 109–142. Zuletzt Weisbard, Eric: *Top 40 Democracy. The Rival Mainstreams of American Music*, Chicago UP, Chicago, IL 2014.

41 Vgl. Nathaus, Klaus: *Die Musik der weißen Männer. Zur Kritik des popgeschichtlichen Emanzipationsnarrativs*, in: *Mittelweg* 36 25 (2016), H. 4–5, S. 81–97.

und Normen basieren. Diese Muster haben sich ganz offensichtlich bewährt, nicht zuletzt weil sich mit ihrer Hilfe (Pop-)Musikgeschichte an Fragen, Themen und Deutungen anschließen lässt, über deren Relevanz in der Historikerzunft Konsens herrscht. In der deutschen Forschungslandschaft ist diese Agenda ungeachtet diverser *turns* weiterhin vergleichsweise stark politikgeschichtlich orientiert, mit dem Effekt, dass sich Musikgeschichten selbst dann noch um Politik drehen, wenn es erklärtermaßen um Emotionen, Pop oder Transnationalität gehen soll.

Zu substanziell anderen Erzählungen kann man gelangen, wenn man den vertrauten konzeptuellen Rahmen verlässt und die Sache von anderer Seite angeht. Anregungen und Vorbilder dazu bieten, wie erwähnt, die klassische Studie Hobsbawms – eines Marxisten, der aber in der Sache gewissermaßen praxeologisch vorgeht –, aber auch eine Reihe von neueren Arbeiten vor allem aus den amerikanischen *popular music studies*.⁴² Was diese Forschung verbindet ist ihr Fokus auf Akteure (statt Diskurse) sowie die Einsicht, dass es jenseits des Kommerziell-Populären keine Musik gibt, die ‚reinen‘ Quellen entspringt. Indem sie die Annahme einer ‚authentischen‘ Musik konsequent zurückweist, verwirft diese Forschung die Vorstellung eines Kreislaufs zwischen revoltierender Schöpfung und kommerzieller Verwässerung, auf der die Widerstandserzählung des Pop fußt (vgl. auch Bruckmaier, Diederichsen und Reynolds). Dadurch, dass sie die komplexe Eigengesetzlichkeit kommerzieller Musikproduktion in Rechnung stellt, unterbindet sie außerdem einfache Schlussfolgerungen von der Repertoireentwicklung auf Publikumsbedürfnisse, welche die Interpretation von der Musik als Ausdruck allgemein geteilter Werte mit sich bringt. Diese Einsichten laufen auf Geschichten eines hochgradig kontingenten populärmusikalischen Wandels mit eigenen, feldspezifischen Dynamiken und Zäsuren hinaus. Die sozialhistorische Relevanz dieser Geschichten liegt nicht darin, dass Musik gegebene Bedürfnisse oder Vorstellungen symbolisch ausdrücken würde. Vielmehr zeigen sie, wie sie als Ressource in der sozialen Interaktion beansprucht wird, um im Mit- und Gegeneinander mit anderen Produzenten die eigene Position zu verbessern oder gegenüber relevanten Anderen Status anzuzeigen und Identität zu performen.

3. Und wo bleibt die Musik? Beschwörungen und Bestimmungen des Gegenstandes

Die zuletzt genannten, an sozialen Beziehungen und Interaktionen interessierten Arbeiten lassen die Frage nach der Musik, verstanden in einem engeren Sinne von Tönen und Klängen, in der Regel außen vor. So findet man in der Geschichtswissenschaft ein Nachdenken über Geschichte, soziale Differenzierung, Kommunikation, Märkte und das Populäre, doch ob es sich bei Musik um eine Praxis, eine Art von Text, um Klänge oder Performances handelt, wird nur ausnahmsweise problematisiert. Doch sollte auch für Historiker_innen Musik an sich von Interesse sein, weil sie Möglichkeiten verspricht, gegenstandsbezogen anzusetzen und auf diesem Wege vielleicht alternative Deutungen zu entwickeln. Diese Option steht auch Nichtmusikwissenschaftler_innen offen. Daniel Martin Feige hat etwa die Andersartigkeit Populärer Musik im Vergleich zu Klassik und Jazz jüngst gerade aus der musikalischen

42 Dazu die in der Auswahlbibliographie aufgeführten Arbeiten von Wald, Miller, Suisman, Gilbert, Grazian und Weisbard sowie Mazor, Barry: *Ralph Peer and the Making of Popular Roots Music*, Chicago Review Press, Chicago, IL 2015. Klassisch: Frith, Simon: *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock*, Constable, London 1978.

Praxis heraus mit Verweis auf die – jedenfalls von ihm angenommene – primäre Existenz Populärer Musik als Tonaufnahme zu begründen versucht.⁴³ Alison Stone hat eine Annäherung an die inhaltliche Bedeutung Populärer Musik dezidiert über die musikalische Analyse ihrer Machart unternommen.⁴⁴ Beide besetzen Lehrstühle für Philosophie.

Mit der Frage nach der Musik in der Geschichte wird im Folgenden der Blick verlagert von den Erzählperspektiven auf die „Aggregatzustände“ des musikalischen Gegenstandes. Was man unter Musik versteht, ob man sie als eine Form von Macht, Symbol, Kommunikationsform, Praxis, Klang oder Performance betrachtet, ist entscheidend dafür, mit welchen Mitteln man sie analysiert und welche historisch-soziale Rolle man ihr zuweist. Aktuelle Studien bieten dabei ganz unterschiedliche Antworten auf die Frage nach der Ontologie und der Wirkmächtigkeit von Musik.

Die erste dieser Studien ist in der Internationalen Politikgeschichte verortet, in der man vor einigen Jahren begonnen hat, die Rolle von Musik in zwischenstaatlichen Beziehungen zu untersuchen, vornehmlich für den „Kalten Krieg“ und oft mit dem Fokus auf Kunst-, Jazz- beziehungsweise klassische Musik.⁴⁵ Eine führende Vertreterin dieser Forschungsrichtung ist Jessica Gienow-Hecht, die den Sammelband „Music and International History in the Twentieth Century“ herausgegeben hat.⁴⁶ Das Gros der darin enthaltenen Beiträge aus Geschichts- und Musikwissenschaft befasst sich mit Musik in internationalen politischen Beziehungen. Anne Shreffler erzählt, wie die International Society for Contemporary Music (ISCM) in den 1930er Jahren zwischen die Fronten von Faschismus und Komintern geriet. Toby Thacker schildert, wie sich die Besatzungsmächte für eine Wiederbelebung des Musiklebens im Nachkriegsdeutschland engagierten und sich dabei fast ausschließlich auf klassische Musik konzentrierten, und zwar ungeachtet der Tatsache, dass die Besatzer bei der deutschen Bevölkerung mit Populärer Musik sehr viel größeren Anklang fanden. Gleich drei Beiträge beschäftigen sich mit US-amerikanischer Musikdiplomatie in den 1950/60er Jahren. Danielle Fosler-Lussier hebt mit Blick auf Initiativen in verschiedenen Erdteilen die Rolle lokaler Veranstalter, Sponsoren und Kritiker hervor. Diese setzten in ihrer Zusammenarbeit mit US-Botschaften eigene Ansprüche durch und entkräften somit die Vorstellung von Musikdiplomatie als imperialer Propaganda. Jonathan Rosenberg erkennt in den von der US-Regierung geförderten Asien- und Lateinamerikatourneen der New Yorker Symphoniker einen Beleg für die Kraft der Musik, beim Publikum genuine Begeisterung zu wecken, aus der allerdings nicht notwendig politische Zustimmung resultierte. Emily Abrams Ansari untersucht US-Musikdiplomatie am Beispiel Islands. Auch sie attestiert amerikanischen Politikern einen festen Glauben an die verbindende Kraft der Musik und bezeichnet die musikalischen Emissäre als zentrale Akteure außenpolitischer Strategie, „as essential as any military tool in Eisenhower's arsenal“ (S. 183).

43 Vgl. Feige, Daniel Martin: Zur Ontologie der Popmusik, in: *Musik & Ästhetik* 21 (2017), H. 1, S. 40–54, hier S. 40.

44 Vgl. Stone, Alison: *The Value of Popular Music. An Approach from Post-Kantian Aesthetics*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York 2016 (insb. S. 109–140).

45 Siehe etwa die Beiträge zum „Special Forum: Musical Diplomacy: Strategies, Agendas, Relationships“, in: *Diplomatic History* 36 (2012), H. 1; Eschen, Penny M. von: *Satchmo Blows up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Harvard UP, Cambridge, MA/London 2006; Gienow-Hecht, Jessica C. E.: *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*, Chicago UP, Chicago, IL 2009; Ahrendt, Rebekah/Ferraguto, Mark (Hrsg.): *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York 2014.

46 Gienow-Hecht, Jessica C. E. (Hrsg.): *Music and International History in the Twentieth Century*, Berghahn, Oxford/New York 2015.

Der Band basiert auf der Vorannahme, dass Musik internationale Beziehungen nicht nur spiegelte, sondern aktiv prägte. Die nötige Klärung der theoretischen Frage, in welcher Weise Musik dies vermag, vermisst man jedoch. Sucht man in der Einleitung der Herausgeberin diesbezüglich nach Antworten, so findet man Musik wahlweise definiert als Medium, Kommunikationsform, Transmitter, Symbol, Ausdruck von Identität, Instrument politischer Ansprüche und Forum für Werte und Ideen. Diese konzeptionelle Unbestimmtheit lässt die „Macht der Musik“ in internationalen Beziehungen letztlich zur Glaubenssache werden, die man dann mit den Konzepten der Kulturtransferforschung untersucht.

Fraglich ist indes, inwieweit die Vorannahme der Musik als „soft power“ sowie die der Transferforschung zugrundeliegende Vorstellung eines bilateralen Verhältnisses zwischen manipulationswilligen „Sendern“ und aktiven „Empfängern“ dem Gegenstand entsprechen. Wie die erwähnten Beiträge verdeutlichen, war staatliche Musikpolitik eingebunden in eine internationale Prestigekonkurrenz, die möglicherweise *auch* Sympathiegewinne versprach, vor allem aber Blamage bei Versagen oder Nicht-Teilnahme in Aussicht stellte.⁴⁷ Das ist natürlich nicht dasselbe und heißt für die Organisatoren musikalischer Außenpolitik, dass diese nicht unbedingt an die Macht der Musik glauben, sondern „bloß“ Gesichtsverlust befürchten mussten, um sich kulturdiplomatisch zu engagieren. Es reichte, wenn zumindest eine Konkurrenznation auch Orchester entsandte und kleine Länder angemessene Gastspiele erwarteten. Die bloße Beschwörung akustischer „soft power“, die den Sammelband durchzieht, mag dem Gegenstand vordergründig Relevanz verleihen, doch zum Verständnis der Abläufe und Wirkung von Musikdiplomatie trägt sie nicht bei. Mit der stärkeren Berücksichtigung der Staatenkonkurrenz als Handlungsrahmen ließen sich Anbieterstrategien und Publikumseffekte, die im vorliegenden Band miteinander vermengt sind, analytisch unterscheiden. Erstere ließen sich als Organisationspolitik ganz ohne Reflektion über Musik erforschen, während letztere weit mehr erfordert als die voraussetzungsvolle Annahme, Musik erzeuge als solche bei ihrer Hörerschaft Sympathie.

Um Musik und Politik geht es auch in dem von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos herausgegebenen Band zu „deutscher“ Musik in Europa und Nordamerika von 1848 bis 1945.⁴⁸ Der Band beschäftigt sich vorrangig mit der Frage, welche Identitäten durch als „deutsch“ klassifizierte Musik gestiftet wurden. Die Autoren plädieren für eine „politische Musikgeschichte“, welche Musik als Mittel politischer Vergemeinschaftung und als Medium sozialer Aushandlungsprozesse um Werte und Normen betrachtet.⁴⁹

Diesem Konzept folgend liest ein Gutteil der Beiträge musikrelevante Äußerungen auf ihren politischen Aussagegehalt hin. Dietmar Klenke und Helmke Jan Kjeden etwa finden im Zeitschriftendiskurs des Deutschen Sängerbundes der Zwischenkriegszeit reichlich Belege für einen kampfbereiten Kulturnationalismus; Harald Lönnecker trägt aus den Schriften Hans Joachim Mosers und Joseph Maria Müller-Blattaus Äußerungen zusammen, die am Nationalchauvinismus der beiden Musikwissenschaftler keinen Zweifel lassen. Musik

47 Zur staatlichen Prestigekonkurrenz siehe Werron, Tobias: Worum konkurrieren Staaten? Zu Begriff und Geschichte der Konkurrenz um „weiche“ globale Güter, in: Zeitschrift für Soziologie 41 (2012), H. 5, S. 338–355. Eine musikgeschichtliche Skizze bietet Nathaus, Klaus: Music in Transnational Transfers and International Competitions. Germany, Britain, and the US in the Nineteenth and Twentieth Centuries, in: Dunkel, Mario/Nitzsche, Sina (Hrsg.): Popular Music and Public Diplomacy [in Vorbereitung].

48 Mecking, Sabine/Wasserloos, Yvonne (Hrsg.): Inklusion & Exklusion. ‚Deutsche Musik‘ in Europa und Nordamerika 1848–1945, V&R unipress, Göttingen 2016.

49 Der Ansatz weist große Ähnlichkeit auf mit der politischen Kulturforschung der 1990er Jahre. Vgl. dazu Rohe, Karl: Politische Kultur und ihre Analyse. Probleme und Perspektiven der politischen Kulturforschung, in: Historische Zeitschrift 250 (1990), H. 2, S. 321–346.

als Gegenstand politischer Vereinnahmungsversuche behandeln die Kapitel von Alexander Friedman zur Entwicklung der Beethoven-Rezeption in der Sowjetunion von 1917 bis 1941, von Yvonne Wasserloos zu Gesangspropaganda und -protest in Dänemark vor und unter der nationalsozialistischen Besatzung sowie von Marie-Hélène Benoit-Otis über die Wiener Mozartfeiern 1941.

Diese und weitere Beiträge belegen die politische Instrumentalisierung von Musik, lassen aber ihre in der Einleitung erwähnten Vergemeinschaftungseffekte im Dunkeln. Am ehesten behandelt Heike Bungert diesen Aspekt in ihrem Kapitel zu deutsch-amerikanischen Sängerverbänden von 1848 bis 1914. Sie zoomt näher heran an die Akteure und thematisiert sowohl Spannungen innerhalb der Sängerschaft (die sich etwa an der Frage entzündeten, ob man sich zur Kunstpflege oder zum gepflegten Bier treffen sollte) als auch Beziehungen zwischen dem amerikanischen Establishment und Deutschen, die mit „ihrer“ Musik die Anerkennung der arrivierten „Anglos“ suchten. Herauszuheben ist auch der Beitrag von Stefan Manz zu deutschen Musikern in Großbritannien um 1900. Diese spielten nicht nur „deutsche“ Repertoires, sondern bewirkten vor allem weitreichende institutionelle Veränderungen in Orchesterorganisation, Musikausbildung sowie Musikkritik und -wissenschaft. Nach 1900 wich die musikalische Germanophilie der Ablehnung, was man sicher zum Teil auf die allgemeine Verschlechterung deutsch-britischer Beziehungen zurückführen muss, aber auch als Folge des musikalischen Institutionentransfers sehen kann. Dieser hatte nämlich überhaupt erst die Voraussetzung geschaffen für englische Bemühungen um eine eigene Nationalmusik.

Unter dem Strich wird auch in Meckings und Wasserloos' Band das identitäts- und gemeinschaftsstiftende Potenzial von Musik eher vorausgesetzt als nachgewiesen. Die vorgeschlagene politische Musikgeschichte befasst sich fast ausschließlich mit politischen Äußerungen aus dem nationalistischen Lager, dessen Protagonisten ihre Ideologie und Ansprüche mit Musik verbanden und auf diese Weise zu legitimieren versuchten. Musikalische Praxis kommt nur bei Bungert und Manz in den Blick; Klänge spielen jedoch auch dort keine Rolle. Mit der alleinigen Fokussierung auf Laienchor- und Orchestermusik weist der Band ferner eine anti-kommerzielle Schlagseite auf, was in der Frage der musikalischen Identitäten leicht zu einseitigen Befunden führt.⁵⁰ Als Sammlung von Beiträgen zur politischen Kultur des musikalischen Nationalismus ist der Band weit entfernt davon, Musik als Gegenstand *sui generis* zu behandeln und darüber zu neuen Geschichten zu gelangen.

Eine sehr viel größere Bereitschaft, die Spezifika des Gegenstands „Musik“ und deren sozialen Effekte konzeptuell zu greifen und neue Facetten von Musikgeschichte zu erschließen, zeigt der Sammelband „Kommunikation im Musikleben“.⁵¹ In dessen Zentrum steht die Frage nach der Rolle musikalischer Kommunikation in Vergemeinschaftungen und sozialer Ausdifferenzierung im 20. Jahrhundert, wobei entsprechend der Herausgeberinteressen das Gros der Beiträge auf globale Transferprozesse (Jürgen Osterhammel und Martin Rempe) und Emotionen (Sven Oliver Müller) eingeht. Die Aufsätze decken den gesamten Untersuchungszeitraum ab und sind meist von Historiker_innen geschrieben; mit Hans-Joachim Hinrichsen, Martin Thrun und William Weber kommen jedoch auch Musikwissenschaftler zu Wort. Das heterogene Spektrum der empirischen Beispiele reicht von der Militärmusik,

50 Als kommerzielle Musik „made in Germany“ könnte man ferner die von Wald erwähnten Blas- und Polkapellen, Filmmusik sowie Operetten untersuchen. Zu Letzteren etwa Scott, Derek B.: Early Twentieth-Century Operetta from the German Stage, in: *The Musical Quarterly* 99 (2017), H. 2, S. 254–279.

51 Müller, Sven Oliver/Osterhammel, Jürgen/Rempe, Martin (Hrsg.): *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2015.

Avantgardekonzerten und Opernaufführungen über den Einsatz von Musik auf Parteitag der SED und in der christlichen Mission in Afrika bis zu Popmusikfestivals in Europa.

Ganz im Geiste Jean-François Lyotards schwört der Band dabei zu Beginn der Idee der „Meistererzählungen“ ab und diagnostiziert stattdessen einen fortgesetzten Trend der sozialen und ästhetischen Ausdifferenzierung im Verlauf des 20. Jahrhunderts, dem er nachspüren will. An dieser pauschalen Feststellung ließen sich freilich Zweifel anmelden. Es gibt durchaus substanzielle, gegenläufige Tendenzen wie die fortlaufende globale Ausbreitung musikalischer Institutionen wie dem Konservatorium, der Rockband und Genres wie Hip-Hop. Gerade diese Gleichzeitigkeit von Ausdifferenzierungs- und Homogenisierungstendenzen ließe sich überaus produktiv nutzen, etwa für eine Annäherung an die schwierige methodische Frage nach der Art und Weise, wie man derartige gegenläufige Entwicklungen in *einer* Musikgeschichte zusammenbringt.⁵² Des Weiteren ist der dem Band zugrunde liegende Kommunikationsbegriff eher vage. Man hilft sich pragmatisch mit einer sehr offenen Bestimmung, die Kommunikation als Information, Meinungsbildung, Vergesellschaftung und Unterhaltung versteht (S. 11f.). Daraus leiten die Herausgeber freilich ab, dass die Auseinandersetzung mit dem „Umgang mit und der Bewertung von musikalischen Aufführungen“ aus „historischer Sicht“ ungleich aussagekräftiger sei als die Beschäftigung mit Musik selbst (S. 12). Man könnte hiergegen schon mit dem Schlussbeitrag Hans-Joachim Hinrichsens fragen, ob dieses Gewichtungsspiel nicht am Ende verkürzt und es stattdessen zwingend einer Verbindung beider Perspektiven bedarf, der sozialen und der musikalischen Praxis – eine Auffassung, die derzeit in der Musikwissenschaft zum Beispiel mit Nachdruck von Frank Hentschel vertreten wird.⁵³

Ein hochkomplexes Bild musikalischer Vergemeinschaftung und globaler Musiktransfers bietet der Band „Speaking in Tongues“, der aus einer Tagung zur Kommunikation regionaler Musiken in einer globalisierten Welt hervorgegangen ist.⁵⁴ Das thematische Spektrum der gesammelten Aufsätze reicht von schwedischer Minderheitenmusik in Finnland über ghanaischen Hip-Hop und andalusischen Rock bis zu türkischen Pop-Rock-Hybriden. Ebenso vielfältig sind die analytischen Zugriffe. Einige der Fallstudien bieten ethnographische Einblicke in lokale Musikszene, andere konzentrierten sich auf musikalische Texte und Klänge, während wieder andere mit soziologischen Kategorien Institutionen der Musikvermittlung untersuchen. Von einer deutlichen Anbindung an eine übergreifende Diskussion in einer Einleitung hätte auch diese Veröffentlichung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik erheblich profitiert. So bleibt es der Leserschaft überlassen, aus doch sehr spezifischen Fallbeispielen allgemeine Thesen zur Entwicklung regionaler Musiken in ihrem globalen Aufeinandertreffen zu formulieren und Rückschlüsse aus der hier interessierenden Konzeption von Musik zu ziehen.

Ansetzen könnte man bei der Beobachtung, dass bei abnehmendem Institutionalierungsgrad die Heterogenität und Fluidität der Musikkultur zunimmt. Christian Diemer dokumentiert in seiner Studie zu ukrainischer Feiertagsmusik 2013 auf einem Dorffest im Osten des Landes ein Neben- und Durcheinander von ukrainischen Volksliedern, sowjetischen

52 Dazu anregend Regev, Motti: Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity, Polity Press, Cambridge 2013.

53 Vgl. stellv. Hentschel, Frank: Unfeine Unterschiede. Musikkulturen und Musikwissenschaft, in: Calella, Michael/Urbanek, Nikolaus (Hrsg.): Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven, Metzler, Stuttgart 2013, S. 255–266.

54 Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (Hrsg.): Speaking in Tongues. Pop lokal global, transcript, Bielefeld 2015.

Märschen und Schlagern, Rockklassikern, US-Soul und K-Pop. Vieles davon wurde von einer Militärkapelle dargeboten; daneben kamen Big- und Rockbands, Popsängerinnen und klassisch ausgebildete Solisten zum Einsatz. Nachbarschaftsfrauen sangen ohne zuvor festgelegtes Programm; die Dorfjugend performte im Rahmen von Karaoke und Diskotanz. Dieser bunte musikalische Eintopf lässt die folkloristische Annahme fragwürdig erscheinen, nach der ethnisch-national definierte Gruppen ihre Identität in spezifisch-lokaler Musik finden und ausdrücken. Mehrere Beiträge zu „Speaking in Tongues“ zeigen vielmehr, dass trennscharfe Korrespondenzen zwischen Musikgenres und Identitäten gerade in sozial und situativ offenen Performance-Kontexten entweder wie selbstverständlich fehlen oder von den Akteuren bewusst ignoriert werden. Am anderen Ende der Institutionalisierungsskala hingegen, bei der Vermarktung und kulturpolitischen Verwaltung von Musik, spielt die Idee fest verwurzelter musikalischer Identität eine entscheidende Rolle. Deutlich wird dies in Andreas Gebesmairs Beitrag zur Popularisierung von Balkanmusik in Österreich in den späten 1990er Jahren. Dieser Aufsatz betont den Einfluss von Kritikern, Konzertpromotern und Klubmanagern, welche die Sounds aus Ex-Jugoslawien als vitale, ‚authentische‘ Volksmusik verbreiteten und so in das popmusikalische Genreportfolio integrierten.

Die meisten Fallstudien des Bandes schauen auf die Pop-Peripherie, wo sich unterhalb der Schwelle kommerzieller Verwertbarkeit lokale Töne mit Sounds aus anderen Weltgegenden zu neuen Mischungen kreuzen. Sie untersuchen regionales Musikgeschehen weniger als Reaktion auf westliche Importe denn im Zusammenhang einer Zirkulation zwischen lokalen Szenen und global operierenden Verbreitern. Musikalische Heterogenität ist in dieser Sicht nicht bedroht, sondern der Normalfall. Doch sie existiert in zwei Aggregatzuständen: zum einen als instabile Mischung (wie im Ukraine-Beispiel), zum anderen als Portfolio distinkter Genres (wie im österreichischen Fall). Die versammelten Beiträge zeigen, dass Konzepte wie „kultureller Imperialismus“ und „kreative Aneignung“ zumindest zur Beschreibung jüngerer Trends zu kurz greifen. Weitaus folgenreicher als das geopolitische Verhältnis zwischen „the West and the Rest“ sind Unterschiede im Institutionalierungsgrad von Musik, die sich sowohl im Zentrum als auch an der Peripherie beobachten lassen.⁵⁵

Musik erscheint in diesem Sammelband als eine soziale Praxis, die abseits ihrer Institutionalisierung in Kunst- und Kommerzmusik eine große Flüchtigkeit und Heterogenität aufweist. In wechselnden Situationen und mit begrenzten Mitteln werden Klang- und Vortragselemente neu kombiniert, wobei viele neue Sounds für immer ausklingen, während anderen ein Platz im globalen Genre-Setzkasten zugewiesen wird. Diese Charakterisierung von Musik führt schon recht nahe heran an die Spezifität des Gegenstandes, lässt jedoch den elementaren Aspekt des Klangs unberücksichtigt.

Sound im Allgemeinen und der musikalische Klang im Besonderen haben nicht nur in der Geschichts- und Musikwissenschaft Konjunktur. Seit der Jahrtausendwende wächst das Feld der *sound studies*, auf dem sich Interessen an der akustischen Umwelt, den Sinneswahrnehmungen und Entwicklungen von Wissenschaft und Technologie fachübergreifend überschneiden.⁵⁶ In jüngerer Zeit gelangt das Thema in den Aufmerksamkeitsbereich der Historiographie in Deutschland, wo vor allem Daniel Morat die Erforschung

55 Zum Verhältnis zwischen institutioneller Homogenisierung und stilistischer Vielfalt vgl. Stokes, Martin: On Musical Cosmopolitanism, in: *Macalester International* 21 (2008), H. 1, S. 3–26; Regev: *Pop-Rock Music* (wie Anm. 52).

56 Zur Einführung siehe Pinch, Trevor/Bijsterveld, Karin (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford UP, Oxford u. a. 2012.

von Klanggeschichte mit Blick auf Wissenschafts-, Politik- und Stadtgeschichte vorgebracht hat.⁵⁷

In den Kontext einer Hinwendung des historiographischen „Mainstreams“ zu dem noch neuen Gegenstand gehört der von Gerhard Paul und Ralph Schock herausgegebene Band „Sound der Zeit“.⁵⁸ Das Buch beinhaltet über siebzig Beiträge zu Entwicklungen der klanglichen Umwelt („Soundscapes“), Veränderungen in der Medientechnologie, musikästhetische Trends, akustische Erinnerungsorte („Aus dem Hintergrund müsste Rahn schießen...“), gesellschaftliche Debatten um Lautstärke sowie den Einsatz von Klängen in der Politik von der Propaganda bis zur Musikfolter. Es gibt Kapitel zu Großstadtlärm und Trommelfeuer im Schützengraben, Nonsens-Schlager der Zwanziger und politische Kampflieder, Tonfilm und Massenaufmärsche, „Swingjugend“ und Musik im Konzentrationslager, Ätherkrieg und Fliegerbomben, zweierlei Nationalhymnen und Werbejingles, Rock 'n' Roll und „Sound der Revolte“, „Ich bin ein Berliner“ und „I have a dream“ sowie Stimmen, welche die Mauer ins Wanken brachten oder sich aus den einstürzenden „Twin Towers“ meldeten. Die Herausgeber haben einschlägige Autor_innen gewonnen und mit der Fokussierung auf die Themenfelder der Medien- und Kulturgeschichte akustischer Technologien, die Klanggeschichte des Politischen sowie Sounds in der Erinnerungsgeschichte dem Band eine klare Zielrichtung vorgegeben. Kurze, einleitende Kapitel von Gerhard Paul zu den Perioden von der „soundgeschichtlichen Gründerzeit“ (1889–1919) bis zu den „Klanglandschaften des digitalen Zeitalters“ (1990 bis heute) betten die einzelnen Aufsätze in längere Erzählabschnitte ein. Der Band ist attraktiv bebildert und bietet einen Anhang mit Links zu Hörbeispielen im Internet und einer (allerdings ziemlich ‚deutschlastigen‘) Auswahlbibliographie.

Dennoch hält sich die Begeisterung beim fachwissenschaftlichen Rezensenten in Grenzen. Wie die obige Aufzählung thematischer Kapitel andeutet, fügt sich der „Sound der Zeit“ voll und ganz den Narrativen und Zäsuren der so genannten allgemeinen Geschichte. Diese wird gewissermaßen akustisch bebildert, anstatt aus einer genuin klanggeschichtlichen Perspektive problematisiert. Die 1920er Jahre beispielsweise hätte man mit Blick auf Wirtschaftskrisen, erste Maßnahmen gegen Stadt- und Arbeitsplatzlärm sowie die beginnende Verbreitung des Radios als Medium privathäuslicher Unterhaltung durchaus als akustische Ruhezeit betrachten können. Stattdessen werden sie als die „dröhnenden Jahre des Aufbruchs“ (S. 99) bezeichnet und in die (revisionsbedürftige) Geschichtsdeutung von den „Roaring Twenties“ eingepasst. Gleiches gilt für den Jazz als Inbegriff der Zwanziger Jahre. Für dieses Genre ist überzeugend gezeigt worden, dass er den meisten Deutschen lange Zeit nicht vom Hören, sondern bloß vom Hörensagen, das heißt durch die Zeitungs- und Zeitschriftenlektüre bekannt war.⁵⁹ Die 1920er erscheinen in solcher Sicht vor allem als eine Zeit eindrucksvoller Bilder und expressionistischer Texte, weniger als die der kreischenden Töne. Das Beispiel zeigt, dass man über eine intensivere konzeptuelle Auseinandersetzung mit dem Eigentlichen des Klangs, den Medien seiner Vermittlung und dem Hörsinn so manche disziplinäre Gewissheit infrage stellen könnte. Doch dies ist in „Sound der Zeit“ ganz offensichtlich nicht beabsichtigt. Vielmehr geht es darum, einen verbindlichen Soundtrack zur ‚Mainstream‘-Geschichte zusammenzustellen.

57 Morat, Daniel (Hrsg.): *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*, Berghahn, Oxford/New York 2014.

58 Paul, Gerhard/Schock, Ralph (Hrsg.): *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen – 1889 bis heute*, Wallstein, Göttingen 2014.

59 Schmidt, Michael J.: *Visual Music. Jazz, Synaesthesia and the History of the Senses in the Weimar Republic*, in: *German History* 32 (2014), H. 2, S. 201–223.

Einige wenige Beiträge deuten an, wie man mit einem dezidiert klanggeschichtlichen Zugang zu neuen Interpretationen gelangen kann. Cornelia Epping-Jäger etwa nimmt die akustische Inszenierung Adolf Hitlers unter die Lupe und zeigt, dass der ‚Führer‘ mit der Anpassung seiner am Lautsprecher-Dispositiv entwickelten Stimme an die Bedingungen der Rundfunkmikrophone große Mühe hatte. Anders als Franklin Roosevelt, der die US-Bevölkerung in radiophonen *fireside chats* ansprach, experimentierte die NS-Propaganda mit der Rundfunkübertragung von Massenveranstaltungen. Zugleich wurden Radioreportagen über Lautsprecher in Massenevents selbst eingespeist, so dass den Teilnehmer_innen die Monumentalität des Aufmarsches, der ihnen aus der visuellen Froschperspektive vielleicht entgangen wäre, über die per Lautsprecher vermittelte akustische Schilderung erst richtig bewusst wurde (S. 174–176). Solche Einblicke in klangliche Mediendispositive bereichern das Wissen um historische Herrschaftstechniken ungemein, weil sie einerseits Propagandastrategien erhellen und andererseits näher heranzuführen an die Erfahrung der Versammelten.

In die Richtung einer stärker gegenstandsbezogenen Beschäftigung mit Musik und Klang weist schließlich ein weiterer hier zu besprechender Sammelband, der Beiträge zur 2012 stattgefundenen Jahrestagung der Gesellschaft für Theaterwissenschaft zum Thema „Sound und Performance“ beinhaltet.⁶⁰ Das Thema ist ein weites Feld. Weder der nichtsagende Untertitel noch die Überschriften der vier Rubriken bieten dabei Orientierung. Entsprechend lose ist der Zusammenhalt der 45 Aufsätze, die sich oft ohne die Mühen forschungskontextueller Verortung mit einer bestimmten Aufführung, einem Bühnenstück oder einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit befassen. Fachfremde Leser_innen werden häufig Anschlussstellen vermissen.

Trotzdem bieten die gut siebenhundert Seiten manche konzeptuelle Idee für das Studium von Musik in Geschichte und Gesellschaft. Grundlegend ist die Forderung der *new musicology*, sich von der quasi-philologischen Werkanalyse abzuwenden und stattdessen Musik als Prozess zu begreifen. In dieser Sicht erscheint Musik als ein hochgradig flüchtiger Gegenstand, der nicht auf dem Wege der Semiotik, sondern über die Analyse von Sound und Performance zu erschließen ist. Der Begriff der Performance wiederum impliziert, Musik im Akt ihrer Hervorbringung durch Musiker, aber auch Instrumente und Rezipienten zu betrachten. Philip Auslander zufolge sind Musik und Performance untrennbar miteinander verbunden. Er präsentiert das Konzept der „musical persona“ als Repräsentation des Selbst im Gebrauch der Musik als expressiver Ressource (analog zum symbolischen Interaktionismus) und unterstreicht zudem die Rolle des Körpers in der Performance. In Bezug auf die Frage nach der Ontologie von Musik bemerkt er knapp: „Music ‚is‘ what musicians ‚do‘“ (S. 541). Diese Bestimmung mag man auf Rezipienten ausweiten und Musik allgemein als eine Art Verhaltensmodus für ganz unterschiedliche musikalische Situationen begreifen, vom Auftritt auf der Bühne bis zum Einkaufen in der Shopping Mall.⁶¹

Wie die Performance verlangt auch die Analyse des Sounds (nach Friedrich Kittler „das Unaufschreibbare an der Musik“, S. 37) nach Methoden, die Räume und Mediendispositive in den Blick nehmen und die vergängliche Körperlichkeit der Vibrationen in Rechnung stellen. Demnach erfordert das Studium der Musik „dichte“ Beschreibungen, allerdings nicht von Symbolen, sondern von Infrastrukturen, die das Klanggeschehen rahmen. Mehrere Beiträge bringen in dem Zusammenhang den Begriff der Atmosphäre (Gernot Böhme) ins

60 Ernst, Wolf-Dieter u. a. (Hrsg.): Sound und Performance. Positionen, Methoden, Analysen, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015.

61 Dazu einschlägig DeNora, Tia: Music in Everyday Life, Cambridge UP, Cambridge 2000.

Spiel, die als schwer bestimmbare Totalität im Hintergrund Stimmungen und Gefühle hervorrufen kann (bes. S. 343–354). Situativ, flüchtig, körperlich, somatisch und bedeutungsoffen erzeugt Musik bestimmte Wirkungen bei Akteuren, die in ihr zu einem Selbst gelangen und es einander vorführen. Dies impliziert andere Geschichten, als man sie auf der Grundlage visueller Quellen erzählt. Wenn sich die Geschichtswissenschaft auch nicht auf alle Feinheiten der Sound- und Performance-Analyse einlassen können, kann sie doch zahlreiche Anregungen aus der Beschäftigung mit musikwissenschaftlichen Konzepten beziehen.

Ausblick

Die vorliegende Besprechung aktueller Literatur zu Musik und Geschichte hat erstens auf einen Mangel an fachwissenschaftlich informierten Überblicksdarstellungen zur Geschichte moderner Populärer Musik hingewiesen. Zweitens hat sie darauf aufmerksam gemacht, dass vor allem in der deutschsprachigen Historiographie Erzählmuster vorherrschen, die mit dem Fokus auf symbolischen Widerstand und Wertewandel Anschluss an eine vorrangig politikgeschichtlich interessierte ‚Allgemeingeschichte‘ suchen. In diesem Zusammenhang wurde auf ausgewählte jüngere, vor allem amerikanische Literatur aus den *popular music studies* verwiesen, in denen Musik als Produkt und Praxis ein größeres Eigengewicht beigemessen wird. Indem diese Arbeiten die Annahme einer spontanen Emergenz von Musik als Ausdruck tief verwurzelter Bedürfnisse infrage stellen, lenken sie den Blick auf die dem Bereich kommerzieller Musikproduktion eigenen Dynamiken sowie situationsspezifische Sozialisierungseffekte der Musikrezeption.

Drittens hat die Besprechung die Frage nach der Ontologie von Musik aufgeworfen und postuliert, dass der fächerübergreifende Austausch um diesen Aspekt großes Innovationspotenzial verspricht. Selbst die an sich schon interdisziplinär aufgestellten *popular music studies* bedienen sich jenseits von Sonderfällen wie den genannten der Musik oftmals als Aufhänger, um zum Beispiel mit text-, sozial- oder wirtschaftswissenschaftlichen Kategorien über Musiker, Musikmedien sowie Darbietungs- und Rezeptionskontexte zu arbeiten.⁶² Die Geschichtswissenschaft steht damit also nicht allein. An diesem Punkt würde ein stärker spezifisch musikwissenschaftlicher Zugriff insofern über die beschriebenen, derzeit vorherrschenden historiographischen Ansätze hinausweisen, als dass er Musik als Töne und Klang zumindest auch im Blick hält und im interdisziplinären Dialog für das wenigstens ergänzende Erkenntnispotenzial einer Annäherung an Musik in diesem engeren Sinne in ihren historisch kollektiven (etwa Genres) und individuellen (zum Beispiel Werke, Performances, Tonaufnahmen⁶³) „Aggregatzuständen“ wirbt. Dies ist durchaus kein disziplinärer Selbstzweck, sondern ergibt sich notwendigerweise bereits aus der Tatsache, dass es etwa in der Populären Musik immer wieder Genres gibt, deren Entstehung und Entwicklung ohne musikalische Analyse gar nicht zu verstehen ist.⁶⁴ Weil also die Frage nach der Musik sicher nicht allein

62 Vgl. stellv. Middleton, Richard/Clayton, Martin/Herbert, Trevor (Hrsg.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Second Edition, Routledge, London/New York 2012. Das ist ein altbekanntes Problem, vgl. Wicke, Peter: Popmusik in der Analyse, in: *Acta Musicologica* 75 (2003), H. 1, S. 107–126, hier S. 123.

63 Vgl. zur essenziellen Bedeutung der Tonaufnahme für moderne Populäre Musik gerade ausführlich Feige: *Ontologie* (wie Anm. 43).

64 Vgl. Döhl, Frédéric: *Barbershop – From Harmonic Style to Genre. About the Early History (1890s–1940s)* of an Uniquely American Musical Term, in: *American Music* 32 (2014), H. 2, S. 123–171; ders.: *The*

der Kern der Sache ist, aber gewiss doch regelmäßig auf den Kern der Sache zielt, werden musikhistorische Studien jedweder disziplinärer Provenienz an Schärfe gewinnen, wenn sie die Auseinandersetzung mit Musik selbst vertiefen. In den Musikwissenschaften und dezidiert in der Forschung zur Populären Musik sind dazu theoretische und methodische Angebote entwickelt worden, die sich keineswegs in klassisch musiktheoretischer Analyse von formalen oder harmonischen Strukturen erschöpfen.⁶⁵ Die bisherigen Resultate mag man unzureichend finden. Aber doch gibt es Töne und Klang im Kontext von Musik, auch von Populärer Musik. Historiographische Forschung könnte davon profitieren, stärker danach zu schauen, wie sich die klangliche und performative Dimension des Gegenstands in Analysen und Narrative integrieren lässt. So wie umgekehrt die geschichtswissenschaftliche Nüchternheit helfen könnte, jene Beliebtheit von akademischer (wie journalistischer) Heroenmusikgeschichtsschreibung in Klassik, Jazz und Pop zu relativieren.

Anschriften: PD Dr. Frédéric Döhl, TU Dortmund, Institut für Musik und Musikwissenschaft, Emil-Figge-Straße 50, 44227 Dortmund

Dr. Klaus Nathaus, University of Oslo, Department of Archaeology, Conservation and History, IAKH, Postboks 1008, Blindern, 0315 Oslo, Norwegen

E-Mail: frederic.doehl@tu-dortmund.de; klaus.nathaus@iakh.uio.no

Auswahlbibliografie

Ahlers, Michael/Jacke, Christoph (Hrsg.): *Perspectives on German Popular Music*, 320 S., Routledge, London/New York 2017.

Blanning, Tim: *Der Triumph der Musik. Von Bach bis Bono*, 445 S., Bertelsmann, München 2010 (engl. 2008).

DeNora, Tia: *Music in Everyday Life*, 181 S., Cambridge UP, Cambridge 2000.

Frith, Simon: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, 360 S., Harvard UP, Cambridge, MA/London 1996.

Gilbert, David: *The Product of Our Souls. Ragtime, Race, and the Birth of the Manhattan Musical Marketplace*, 302 S., North Carolina UP, Chapel Hill, NC 2015.

Grazian, David: *Blue Chicago. The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*, 303 S., Chicago UP, Chicago, IL 2003.

Kerman, Joseph: *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, 256 S., Harvard UP, Cambridge, MA/London 1986.

„Book Musical Genre“ in *Jazz Around 1960. On Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady* (Shelly Manne, André Previn, Leroy Vinnegar), in: *Jazz Perspectives* 10 (2017), H. 1, S. 63–95.

65 Vgl. stellv. zur Einführung in diesen Diskurs Middleton, Richard (Hrsg.): *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford UP, Oxford u. a. 2000; Moore, Allan F. (Hrsg.): *Analyzing Popular Music*, Cambridge UP, Cambridge 2003; Pfeleiderer, Martin: *Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden*, in: Bielefeldt, Christian/Dahmen, Udo/Grossmann, Rolf (Hrsg.): *Pop-Musicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, transcript, Bielefeld 2008, S. 153–171; Machin, David: *Analyzing Popular Music. Image, Sound, Text*, Sage, Los Angeles, CA/London 2010; Doehring, André: *Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik*, in: Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (Hrsg.): *Black Box Pop*, transcript, Bielefeld 2012, S. 23–42; Moore, Allan F.: *Song Means. Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Farnham 2012; Appen, Ralf von u. a. (Hrsg.): *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*, Routledge, London/New York 2016.

- Miller, Karl Hagstrom: *Segregating Sound. Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, 384 S., Duke UP, Durham, NC/London 2010.
- Peterson, Richard A.: *Creating Country Music. Fabricating Authenticity*, 306 S., Chicago UP, Chicago, IL 1997.
- Regev, Motti: *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, 208 S., Polity Press, Cambridge 2013.
- Shepherd, John/Devine, Kyle (Hrsg.): *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, 386 S., Routledge, London/New York 2015.
- Suisman, David: *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*, 368 S., Harvard UP, Cambridge, MA/London 2009.
- Wald, Elijah: *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll. An Alternative History of American Popular Music*, 336 S., Oxford UP, Oxford u. a. 2009.
- Weisbard, Eric: *Top 40 Democracy. The Rival Mainstreams of American Music*, 312 S., Chicago UP, Chicago, IL 2014.
- Wicke, Peter: *Rock und Pop. Von Elvis bis Lady Gaga*, 128 S., Beck, München 2011.