

Richard Sorg

Populäre Musik im globalen Kontext

Susanne Binas-Preisendörfers materialistische Musikanalyse

In ihrem Buch „Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit“¹ will die am Institut für Musik der Universität Oldenburg forschende und lehrende Musikwissenschaftlerin² „aus der Perspektive der Rekonstruktion verschiedener Aspekte des Musikprozesses – den sozialen Gebrauchszusammenhängen von Musik, den sie gleichsam tragenden ökonomischen Organisationsformen und Binnenstrukturen in lokalen und globalen Zusammenhängen, den technologischen Voraussetzungen und Konsequenzen ihrer zunehmenden medialen Verfügbarkeit und den sich daraus ergebenden Konsequenzen für die ästhetische Gestalt bestimmter Formen populärer Musik“ (72) zur Klärung spezifisch kultureller Dimensionen des Globalisierungsprozesses beitragen. Dabei könne die klangliche Substanz der Musik nicht von den kulturellen, technologischen und kommerziellen Zusammenhängen abgehoben untersucht werden. „Eingebettet in komplexe, historisch konkrete ökonomische Zusammenhänge bilden die unterschiedlichen Formen populärer Musik eine Art kulturellen Rahmen, um soziale Erfahrungen und Erlebnisse zu organisieren, sozialen Sinn zu artikulieren und alltägliche kulturelle Bedürfnisse zu befriedigen und zu entfalten.“ (29)³

Angesichts des breiten Spektrum dessen, was unter populäre Musik subsumiert wird (ob Schlager, Rock oder Volksmusik), hält Binas-Preisendörfer (= B.-P.) eine Definition für kaum möglich; allenfalls könne man sagen, das sich populäre Musik durch eine hochgradige Standardisierung, die Wiederkehr ästhetischer Muster und durch klangliche Auffälligkeiten auszeichne (22).

1 Populäre Musik und Globalisierung

Die mannigfachen Formen populärer Musik wie diejenigen des Films und anderer industriell produzierte Kulturgüter zählt sie zum Standard-Repertoire dessen, was zu Beginn des dritten Jahrtausends unter dem schillernden Begriffspaar von

¹ Susanne Binas-Preisendörfer, Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit. Popmusik auf globalen Märkten und in lokalen Kontexten, Transcript: Bielefeld 2010, 277 S., 27,80 Euro. – Alle Seitenangaben beziehen sich auf dieses Buch.

² Geboren 1964, Studium an der Ostberliner Humboldt-Universität u.a. bei Christian Kaden, Gerd Rienäcker und Peter Wicke, 1991 Dissertation über Rockmusik. In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre Musikerin der Avantgarde-Band „der expander des fortschritts“.

³ Da in der dominierenden Musikforschung Untersuchungen des Zusammenhangs von Populärer Musik, Kultur und Globalisierung eher selten sind, müsse methodisch auf die Forschungsergebnisse sehr unterschiedlicher Disziplinen zurückgegriffen werden, so auf die Ergebnisse musikethnologischer, musiksoziologischer, kulturwissenschaftlicher, kulturpolitischer, kulturökonomischer und medienästhetischer Arbeiten. Die Autorin hat dazu zahlreiche empirische Forschungen ausgewertet, z.B. von Steven Feld, Krister Malm oder Peter Manual. (70)

‚Kultur‘ und ‚Globalisierung‘ diskutiert wurde und wird (15). Nach den 1990er Jahren, als man die Popmusik vor allem amerikanisch geprägt und den Musik-Markt durch Oligopole beherrscht sah, haben sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts angesichts der technologischen Veränderungen wie Digitalisierung und Internet die Akzente der Diskussion verschoben: neben die Ängste vor einer westlich dominierten Homogenisierung von oben sei auch die Hoffnung auf eine vielstimmige mediale Teilhabe getreten.

In der Diskussion um die Folgen dieser medienvermittelten weltumspannenden Prozesse würden verschiedene Szenarien die Bewertung bestimmen; das eine betone die zunehmende *Ortlosigkeit*, das andere die Bedeutsamkeit *lokaler Bindungen* von populärer Musik. Szenario Eins (Ortlosigkeit) hebe die vor dem Hintergrund einer ‚informations- und kommunikationstechnischen Dauerrevolution‘ sich vollziehende hochgradig technologische und ökonomische Vernetzung hervor, wobei die Distanz zwischen Klangquelle, Tonträger und Konsument technisch auf einen Mouse-Click zusammenschrumpfe; einmal gespeichert (‚digitale Reproduzierbarkeit‘) werden Musik und alle nur denkbaren Klangformen potenziell allorts verfügbar und damit aus ihren ortsbezogenen Kontexten genommen (16). Für Szenario Zwei (Ortsgebundenheit) sei das „Globale“ eingebunden in den „lokalen“ Raum, weil die Praktiken populärer Musik als unmittelbare kulturelle Aktivitäten sich jenseits lokaler Handlungsfelder weder rekonstruieren noch verstehen lassen (Kultur ist lokale Sinnproduktion). So führten Tendenzen einer ‚McDonaldisierung der Gesellschaften‘ auch zur Gegenwehr, zu gesteigerten Identitätsproklamationen, zu einem neuen Typus transkultureller globaler Phänomene, die als Vermischung oder auch „Kreolisierung“ (Ulf Hannerz) bezeichnet wurden. Nicht zuletzt auch im Gefolge von Migrationsprozessen und technologischen Entwicklungen seien transkulturelle Erscheinungen von der wechselseitigen Durchdringung unterschiedlicher kultureller Systeme gekennzeichnet, wobei die Konzepte von Hybridisierung, Transkulturalität oder Kreolisierung auch als politische Projekte, als Widerstands- und Umdeutungsstrategien im Diskurs um Deutungshoheiten zu verstehen seien (21). Globale Phänomene wie Arbeitsmigration, Filme, Musik werden dabei lokal höchst unterschiedlich interpretiert. Sie „führen nicht zu einer Angleichung der Kulturen, sondern werden von Menschen auf die unterschiedlichste Art und Weise in ihr eigenes Weltbild integriert“ (22). Im Feld Populärer Musik sind so globalisierte, sich permanent verändernde, gegenseitig sich beeinflussende Formen von Musik entstanden.

So wenig sich die beiden Szenarien, Ortlosigkeit und Ortsgebundenheit, ausschlossen, so wenig gelte das auch für die Entgegensetzung von *Homogenisierung versus Fragmentarisierung*: Hierbei betonen die einen, dass es vor allem zu kulturellen Homogenisierungsprozessen und dem Verlust von Vielfalt, die anderen, dass es in erster Linie zu kulturellen Fragmentarisierungsprozessen und Unübersichtlichkeit bzw. Differenz gekommen sei. Argumentiert werde, dass als Reaktion auf derartige Homogenisierungsprozesse sich Menschen mittels übersteigertem ethnischen und religiösen Bewusstsein und entsprechenden Handlungen gegenüber anderen Kulturen abschotten, Zuflucht su-

chen in kulturell und religiös begründeten Traditionen und deren symbolischen Repräsentationen (man könnte dabei z.B. an den Islamismus denken).

Aber kulturelle Formen populärer Musik, die zwischen traditionellen lokalen musikalischen Praktiken und Märkten, ob globaler oder eher lokaler Reichweite, zirkulieren, tragen nicht zwangsläufig zur Einebnung kultureller Vielfalt bei, wie das vielfach aus der Perspektive europäischer Kunstmusiktraditionen gesehen werde, wobei diese populären Musikformen ausschließlich als Resultate eines Kommerzialisierungs- und damit Manipulations- und Homogenisierungsprozesses, als fortgesetzte Verstärkung eines musikalischen Transformationsprozesses missverstanden würden (25).

Als Demonstrations-Beispiel für die verwickelten Wege der Globalisierung in der populären Musik dient B.-P. ein Wiegenlied von der melanesischen Pazifikinsel Malaita. Dessen Reise von Melanesien in die amerikanischen Billboard- und europäischen Dance-Charts sieht sie als exemplarischen Prozess und versucht dabei, die Globalisierungserscheinungen in den verschiedenen Zusammenhängen des Musikprozesses selbst ausfindig zu machen, eben in der Verknüpfung der kulturell-ästhetischen, sozialen, technologischen und ökonomischen Aspekte, eine Perspektive, die bislang in der Musikforschung wenig thematisiert wurde (27).

Vorstellungen von Ganzheit, Geschichte, Harmonie und narrativer Struktur seien dabei wohl nirgends so präsent wie in den kommerziell produzierten Bildern, Klängen und Images der Populärkultur (Werbung, Kinofilme, Soaps, Popmusik). Sie treffen dabei auf ein Publikum, das ‚augen- und ohrenscheinlich‘ nichts so sehr schätzt wie die Angebote zur ‚Verzauberung‘, den Mythos vom Einklang mit sich und der Natur, die Nähe und Unmittelbarkeit in der Kommunikation, das große Ganze und die überschaubaren schönen Geschichten (32). Populäre Musik könne alle Sinne ansprechen und sei offensichtlich ein geeignetes, kulturelles und ökonomisches Medium für die Sehnsucht nach ‚Wiederverzauberung‘ der ‚entzauberten Welt‘ (Max Weber), nach einem ‚romantischen‘ Konstrukt, das der ‚kalten‘, ‚seelenlosen‘ Rationalität moderner Lebenswelten wieder ‚Gefühl‘, ‚Wärme‘ und ‚Authentizität‘ einhauche. Diese Musik und ‚ihre Songs, Tracks und Sounds, Images usw. sind mit der ihnen eigenen Faszination in der Lage, diese menschlichen Notwendigkeiten zu vermitteln und Zumutungen zu lindern“ (71). Diese Sehnsüchte seien so real wie die Zumutungen „der Moderne“ gegenüber dem Sozialwesen Mensch. Sie vermögen sie zwar nicht wirklich einzulösen, offerieren Menschen jedoch Gegenräume, in denen körperliche Präsenz reell und in symbolischen Repräsentationen erlebbar wird.

Bezogen auf entsprechende Debatten der letzten Jahre schreibt sie: „Nachdem Klassenfragen in der kulturwissenschaftlichen Diskussion in den Hintergrund getreten waren, rückten nun diejenigen nach ‚Ethnien‘, ‚Sexualität‘ und ‚Religion‘ stärker in den Fokus. Probleme sozialer Gerechtigkeit stellten sich nicht mehr in erster Linie in Bezug auf ökonomische Verteilungsfragen, sondern konzentrierten sich auf kulturelle Machtgefälle in der Repräsentation von Ethnien, Gender, Identität und Differenz ... Fragen, die sich in der Konsequenz jedoch wieder als Fragen sozialer Gerechtigkeit und ökonomischer Macht entpuppten.“ (82)

Vor dem Hintergrund von kulturwissenschaftlichen Deutungen (z.B. Frederic Jameson) oder von soziologischen Analysen (wie etwa die von Richard Sennett) stellt sie fest, dass die ungesicherten Arbeitserfahrungen, die wachsenden Risiken und die ständigen Forderungen nach Flexibilität sich auch in den ‚retrospektiven Stilistiken‘ populärer Musik spiegelten, im ‚Hang zur Individualisierung und zum Entwurf flexibler, multipler Biographien‘, wobei sich kulturelle Zugehörigkeiten ständig durchkreuzen. Erfahrungen von Diskontinuität, Risiko, Vieldeutigkeit führten zu einem immensen Potenzial an Unsicherheit, „das sich auch in der Tendenz der Abschottung scheinbar ‚noch‘ homogener Kulturen gegeneinander äußerte oder mit dem Rückgriff auf reale Gemeinschaften bzw. mit dem Entwurf imaginärer Gemeinschaften versuchte, Sicherheiten zurückzugewinnen“ (83).

2 Aspekte des Musikprozesses: Akteure und Funktionen

Wenn B.-P. im Sinne einer Modellierung zur methodischen Reduktion der Komplexität des Untersuchungsgegenstands (72), – nach der methodischen Maßgabe von Marx: des (realen) ‚Ausgangskonkretum‘, das im ‚Aufsteigen vom Abstrakten zum Konkreten‘ als begriffenes Konkretum (‚Gedankenkonkretum‘) zu rekonstruieren ist – den *Musikprozeß* in seine verschiedenen Aspekte (‚Abstraktionen‘) auseinanderlegt, ist vieles davon über die populäre Musik hinaus übertragbar auf die Musik allgemein. Die Autorin unterscheidet u.a. die aufeinander bezogenen Akteure: 1. die *künstlerischen Produzenten*, Musiker, Bands; 2. die *Nutzer*: Jugendkulturen, Hörer, Fans, Tanzende etc.; 3. die unterschiedlichsten *ökonomischen Akteure* der Musikwirtschaft wie Manager, Label, Verlage, Medien etc. Im Musikprozess handeln diese modellhaft voneinander abgegrenzten Akteure ihre unterschiedlichen Interessen gegeneinander aus und betrachten die Musik aus unterschiedlichen, mit den jeweiligen *Interessen* verknüpften *Perspektiven*. So sind die diversen Gattungen und Stilistiken Formen, mit denen sich Musiker selbst verwirklichen und ihre Existenz sichern; für die Nutzer ist populäre Musik eine Sozialisationsinstanz, über die Sinn gestiftet und Identitäten vermittelt werden, ein Medium für das Ausagieren von Widerstand, Spaß und Frust, das Emotionalität und Körperlichkeit repräsentiert, also ein Teil kultureller Praktiken; für die ökonomisch-kommerziellen Akteure ist die Musik ein Produkt, z.B. in Gestalt eines Tonträgers oder Künstlerimages, das auf Märkten gehandelt wird. Zusammengefaßt: „In populären Musikformen geht es in erster Linie um körperliche Aneignung, kulturelle Identifikation, Sehnsüchte und Sinnlichkeit auf Seiten des Publikums, um Selbstverwirklichung seitens der Musiker und Musikerinnen, und es geht um möglichst profitable Verwertung seitens ökonomischer Strukturen, zum Beispiel der Musikwirtschaft.“ (164)

Der Musikprozess wird hier als System mit seinen Komponenten verstanden: von den künstlerischen und technischen Produzenten (Produktivkraftseite) über die Hörer (Konsum- und Gebrauchswertseite) bis zu den ökonomischen Verwertern (Seite der Produktionsverhältnisse und des Tauscherts), alles dies vor dem Hintergrund bestimmter technologischer und ökonomischer Voraussetzungen (der Produktionsweise oder ‚Basis‘ der Gesellschaft) sowie des kulturellen-politischen Systems (dem ‚Überbau‘).

Die unterschiedlichen Perspektiven und Interessen bestimmen die Wahrnehmung und Deutung. Ob Musiker, Produzenten, Fans, Journalisten oder Wissenschaftler – sie alle hören etwas anderes, jedem prägt sich etwas anderes ein, jedem bedeutet der Song etwas anderes, weil die Perspektiven auf ihn so unterschiedlich sind. Deshalb käme es eigentlich darauf an, die verschiedenen symbolischen Ordnungen und Handlungszusammenhänge der genannten Akteure zu rekonstruieren, um ein halbwegs angemessenes Szenario zu rekonstruieren. Eine solche umfassende „Ethnographie des Musikprozesses“ liege bisher nicht vor, wäre aber ein Desiderat für die Forschung.

3 Musiken der Welt – „Weltmusik“, World Music

Fast alle Musikformen haben sich im Laufe des 20. Jahrhunderts losgesagt von nationalen Konzepten und von ethnischen Zuweisungen (man denke etwa an New Orleans Jazz, Salsa, Balkan Beat oder Klezmer). (163) In der Konsequenz fortgesetzter Modernisierungs- und Globalisierungsprozesse existieren in sich geschlossene, dauerhaft an bestimmte Orte oder Ethnien gebundene kulturelle Systeme heute lediglich als Fiktion, so B.-P. (75). Darum erzähle uns die Präsenz scheinbar exotischer Musikformen heute mehr über die kulturellen Verhältnisse in Mitteleuropa, als dass die Begegnung mit einem Didge-ridoo-Spieler zu den Aborigines nach Australien führen würde. Stilbezeichnungen wie Türkischer HipHop, Tribal Dance, River Dance, Balkan Beat usw. verweisen direkt auf einen transkulturellen Charakter, der in der Aneignung lokaler und globaler Versatzstücke verschiedener Musikkulturen begründet ist; es sei eine lokal angeeignete globale Musik-Kultur.⁴ (69)

Anders als noch gemäß den Subkulturtheorien (etwa von Paul Willis oder John Clark) sei heute „kaum mehr auszumachen, was als kulturelle Widerstandsstrategie verstanden werden soll und was als kommerzielles Kalkül in Marketingabteilungen der Unterhaltungsbranche konzipiert wurde.“ (81) Stellte etwa die Subkultur der Hippies noch ein gewisses Gegenkonzept dar im Kontext von Vietnamkrieg, Bürgerrechtsbewegung und radikaler Kapitalismuskritik, so sei die Situation gegen Ende des 20. Jahrhunderts anders. Vor dem Hintergrund der kulturellen und sozialpsychologischen Veränderungen lässt sich das seit den 1990er Jahren wachsende Interesse am klanglichen Repertoire traditioneller und ‚nichtwestlicher‘ Kulturen verstehen „nicht als modische Attitüde, sondern eher als eine letzte Möglichkeit, ‚unverbrauchten‘ Ressourcen nachzuspüren und sie als Medium des Andersseins zu repräsentieren. Angesichts einer sich zunehmend fragmentarisierten Welt nahmen die Sehnsüchte nach Ganzheit und unmittelbarem Erleben zu.“ (87)

Musik gelte, da sie keine an Wörter und Begriffe gebundene Sprache ist, als eine scheinbare „Welt-Sprache“, die der Übersetzung nicht bedürfe und daher be-

⁴ Vor diesem Hintergrund haben sich, laut empirischen Studien, die B.-P. ausgewertet hat, besonders in Städten mit einem hohen Anteil von MigrantInnen entsprechende spezielle Musikszenen entwickelt (50).

sonders geeignet sei, transkulturelle Begegnungen zu initiieren. Aber die oft gehörten Proklamationen von ‚Musik als der verständlichsten Sprache der Welt‘ sei, so B.-P., ein Mythos. Tatsächlich gibt es, wie Musikpsychologen bestätigen, kein voraussetzungsloses Musikverstehen, denn Wahrnehmungen sind kulturabhängig und abhängig von den Perspektiven. „Wahrnehmung ist ... ein konstruktiver Vorgang, abhängig von unseren Interessen und Motiven“ (89) und damit Teil der gesellschaftlich-kulturellen Praxis. Unsere Sinne sind kulturell geprägt,⁵ und insofern ist Musik und ihr Verstehen abhängig von sozialen, kulturellen und auch ökonomischen Dispositionen der handelnden Akteure. Unterstützt wird die Annahme von der Musik als verständlichster Sprache der Welt von Alltagsvorstellungen, wonach Musik wegen ihrer an allgemeine menschliche Körperfunktionen gebundenen Eigenschaften (Puls, periodisch wiederkehrende Funktionen, der Atmung etc.) „ein kulturübergreifender, archetypischer Handlungs- und Erfahrungsraum“ (91) sei. „Tatsächlich spielen die affektiven Muster der Klangbewegung von Zeit und Raum, die in jedem System klanglicher Differenzen von Musik vorkommen, im Verhältnis zu den kognitiven Mustern semantischer Systeme, die auf gesellschaftlichen Verabredungen basieren, eine wichtige Rolle. Intuition und Gefühle sind Quellen der kommunikativen Potenz der Musik.“ (91f) Jedoch sind die affektiven Muster, die archetypische Züge zu besitzen und anthropologische Konstanten darzustellen scheinen, weil sie an die Körperlichkeit appellieren, eher musikunspezifisch. Gleichwohl sind und bleiben musikalische Praktiken an unseren Körper gebunden. Der Zusammenhang von Körper, Bewegung, Klang und Rhythmus wurde z.B. in der Rockmusik gezeigt (etwa von Peter Wicke). Daher auch der zentrale Stellenwert von Körper-Lust-Bewegung und Klang zu Beginn der Techno- und Rave-Ära Ende der 1970er Jahre. Aber musikethnologische Untersuchungen zeigten, dass unterschiedliche kulturelle Erlebens- und Verstehenssysteme z.B. ein und denselben Rhythmus verschieden deuten (93). Einige Konzepte von Musik als verständlichster Sprache der Welt erweisen sich bei genauerem Hinsehen zudem als Verallgemeinerungen europäischer Kunstmusiktraditionen, sind also ethnozentristisch. Musik bleibt „Teil sehr unterschiedlicher kultureller Praktiken und Aneignungs-, das heißt ‚Verstehenssysteme‘.“ (97)

So wie keine eindeutige Definition von populärer Musik möglich sei, weil sie aus unterschiedlichsten Genres und Gattungen besteht; so auch keine allgemeine Definition von Welt-Musik. Als definitorischen Rahmen von populärer Musik könne man allenfalls „ihre tendenziell massenhafte Produktion, Verbreitung und Aneignung“ (115) nennen. So auch bei der Welt-Musik mit ihren unterschiedlichsten Akteuren und Interessenzusammenhängen. In ihren Anfängen hatte sie nicht zuletzt eine Funktion beim aufkommenden Massentourismus und den neu erschlossenen Urlaubsgebieten. Das Label World Music diente als Repertoire-Kategorie (darunter war von Salsa über Volksmusik bis Gipsy Kings alles zu finden). Mit den Migrationsprozessen kam das Konzept von Multikultur auf. Alternativ zum Diktat der Märkte suchte man Lebensformen und Zufluchtsstät-

⁵ Nach Marx sind unsere Sinne ein Produkt der ganzen Menschheitsgeschichte.

ten, um sich diesen Zwängen zu entziehen. Bei der Suche nach dem Authentischen und Ursprünglichen ermöglicht das Label ‚World Music‘ Identität in der Aneignung des Fremden. Aber: „Nur in der Verbindung von ästhetisch-kulturellen Ansprüchen, die sozial organisiert sind, und den ökonomischen Aspekten, die kommerziellen Strategien folgen, sind Phänomene wie das von World Music oder Weltmusik im Rahmen populärer Musikformen erklärbar.“ (118f) Mit Beginn des neuen Jahrtausends ließ das kommerzielle Interesse an World Music deutlich nach, wurde die Mischung der Rubrik Welt-Music immer bunter.

4 Zum Zusammenhang von technischen und ökonomischen Veränderungen und ihren Auswirkungen auf die Musik

Im Kapitel über „Mediale Verfügbarkeit“ (165ff) wird besonders der Zusammenhang von materiellen Basisprozessen, von Umwälzungen in den Produktivkräften im Kontext bestimmter Produktionsverhältnisse als förderndem wie als ‚fesselndem‘ Rahmen, und den Auswirkungen auf die Musik deutlich: So war es ein großer Einschnitt in der Musikgeschichte, als es Ende des 19. Jahrhunderts möglich wurde, Klang technisch zu speichern und damit in seiner Einmaligkeit zu fixieren, ermöglicht durch die „Technik konvertierender Übertragungsmedien“ (165), die akustische Schwingungen in mechanische und elektrische Schwingungen umwandeln (‚konvertieren‘) können wie der von Thomas Alva Edison 1877 erfundene Phonograph. Im 20. Jahrhundert erfolgte dann eine umfassende Mediatisierung der Musikentwicklung.⁶ Einmal gespeichert, kann Musik beliebig reproduziert werden, im Sinne von Walter Benjamins Aufsatz von 1936 „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“.

Mit den neuen technischen Möglichkeiten wuchs die Bedeutung der Musikindustrie immens an; auf das ökonomische Kalkül der Produktion hatte schon Benjamin hingewiesen. Deshalb sei ein bloß technisch definierter Medienbegriff fragwürdig, denn eine solche einseitige Definition „verwischt den spannungsreichen Zusammenhang zwischen der technisch apparativen Ebene von Medien und ihrer institutionellen Formierung und Funktionsbestimmung“ (177). B.-P. hält eine „dialektische Herangehensweise“ für angezeigt, um „eine fraglose Euphorie angesichts ‚der schönen neuen Medienwelt‘“ verhindern zu helfen. Immer wieder betont sie, dass die technologischen Entwicklungen hochgradig verflochten sind „mit Prozessen des sozialen und ökonomischen Wandels“.

Neue Techniken⁷ wie etwa des Sound-Sampling haben nicht nur Auswirkungen auf das Urheberrecht. „Aura, Einmaligkeit, Autorschaft und die Ware-Geld-Beziehung ... erhalten im Industrie- und Informationszeitalter ihre spezi-

⁶ Diese Mediatisierung entließ die Menschen – auf den ersten Blick – aus ihrer körperlichen Beziehung zur Musik. Tatsächlich aber gründen die vielen Formen populärer Musik „auf dem Prinzip der Intensivierung des Körpergefühls.“ (170)

⁷ Zu den folgenreichen technischen Neuerungen gehören neben der Musikkassette, dem Sampler u.a. auch die Erfindung des Sony-Walkmans 1979, der CD 1982/83 von Sony und Philipps sowie 1986 das Digital-Audio-Tape (DAT) (238) sowie für die Tonträgerunternehmen die mediale Konvergenz von Internet, Handy und Fernsehen (232).

fische Bedeutung für die Organisation von Kaufverhalten und Märkten“ (217) und werden mit neuen Inhalten und Perspektiven aufgeladen.⁸ „Die jeweils herrschenden Technologien der Klangerzeugung bestimmen dabei auch, was Menschen als Musik verstehen und akzeptieren und wie sie akustisch miteinander kommunizieren. Als Werkzeug, Maschine und Instrument des Informationszeitalters nimmt der Computer, zum Beispiel ein Sampler, letztlich eine der Knochenflöte aus den frühen Zeiten der Menschheit vergleichbare Position ein: Er ist Teil und Resultat einer zeitgeschichtlich bestimmten Kommunikationstechnologie.“ (224) Insofern bilden Mensch und Maschine, Körper und Künstlichkeit keinen Gegensatz. Die diversen Technologien der Klangerzeugung existieren neben- und miteinander.

„Die verbreitete Skepsis gegenüber technischen Entwicklungen rührt auch aus den unmittelbaren Interdependenzen von Technologieentwicklung und ihrer ökonomischen Verwertung bzw. den kommerziellen Interessen an technologischen Innovationen. Insbesondere die aktuellen Tendenzen beinhalten dabei ein Spannungsfeld von totaler Beherrschung durch kommerzielle Interessen einerseits und die [sic!] Hoffnung auf allgemeinen Zugang, Verfügbarkeit und die Demokratisierung von Produktionsmitteln andererseits.“ (225) Zur ökonomisch-kommerziellen Seite heißt es: „Die marktbestimmende Kraft der Musikindustrie innerhalb der Musikwirtschaft⁹ war im 20. Jahrhundert vor allem deshalb enorm, weil sie, zusammen mit den Unternehmen der Medien- und Kommunikationsbranche wie Printmedien, Radiostationen, Fernsehsender, zur unmittelbaren Existenzbedingung der im 20. Jahrhundert produzierten und verbreiteten Musikformen wurde.“ (ebd.)

Zur bereits erwähnten Entgegensetzung von Vereinheitlichung versus Vielfalt, Homogenisierung versus Fragmentarisierung schreibt sie: Vermutet wurde das Erreichen eines weltweiten Absatzes gleicher Produkte (McDonald, Coca Cola), in den 1980er und 1990er Jahren musikalisch verkörpert durch Madonna und Michael Jackson, mit dem Slogan von MTV „One Planet – One Music“ (230); prognostiziert wurde das Ende der Vielfalt kultureller Formen. Doch es erwies sich die Notwendigkeit, auf regionale und kulturelle Besonderheiten einzugehen, denn auch ein Michael Jackson wurde nicht überall in gleicher Weise angeeignet, sondern mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen. Das lokale Moment befindet sich in permanentem Austausch mit globalen Prozessen, und die Musikwirtschaft müsse ständig nach anpassungsfähigen Unternehmensformen und Marketingstrategien suchen.¹⁰

⁸ „Im binären Code steckt die Potenz der Synthese sämtlicher Material- und Gestaltebenen, ob sie nun akustisch, visuell, motorisch oder haptisch die Sinne ‚ansprechen‘.“ (223) Die „Elementarisierung jeglicher Informationen in unendlichen Kombinationen von Zahlenketten aus 0 und 1 ermöglicht auch deren universelle Verknüpfung und Konvertierbarkeit.“

⁹ Als die derzeit vier großen Unternehmenskonglomerate der Musikwirtschaft nennt sie: Universal Music Group, Sony BMG, Warner Music Group und die EMI Group, die Sie zusammen „90% der in den Top-100-Longplay-Charts gelisteten Titel“ produzieren (228).

¹⁰ So stieß etwa die Suche nach lukrativen Absatzmärkten für den Verkauf von Abspielgeräten auf das

Zusammenfassend schreibt sie: Die mediale Verfügbarkeit sei ein offenbar unumkehrbares Phänomen, ambivalent gehandhabt und bewertet, entsprechend der unterschiedlichen Interessenposition zwischen Musikern, Nutzern, Unternehmen: die unterschiedlichen Aspekte seien Selbstverwirklichung, Sozialisationsmedium und Gewinnerwartung. Die verschiedenen Formen von populärer Musik „fungieren als Medium der kulturellen Selbstvergewisserung *und* als mediale Garanten ihrer kommerziell organisierten Absatzpolitik für bestimmte Märkte.“ (243) Medien seien längst zu einer primären Sozialisationsinstanz geworden, wobei populäre Musikformen eine dominante Rolle spielen, verfügbar durch Laptop, Handy oder MP3-Player. Medialität stelle einen strukturellen Aspekt moderner Globalisierungsprozesse dar. Im Zusammenhang von Mediatisierungs- und Globalisierungsprozessen wurde hier populäre Musik als ästhetisches Phänomen, kulturelle Praxis und kommerzielles Produkt untersucht. Sie vermerkt, dass trotz postkolonialer Entwicklungen ein Denken, das Europa und die westliche Welt als ‚Weltdeutungszentrum‘ versteht, nicht überwunden sei. Insgesamt seien es höchst widersprüchliche Prozesse, die auch die Folgen der Mediatisierung kennzeichnen. Was für die einen ein unkomplizierter Zugang zu vorher Unzugänglichem, ist für die anderen Ausverkauf von Einzigartigkeit und Vielfalt. Mediale Verfügbarkeit könne das Ende von Exklusivität bedeuten, aber auch die Monopolisierung medialer Macht – je nach Perspektive.

5 Fazit

Das Buch bietet nicht nur eine spannende, empirisch reich unterfütterte Darstellung aktueller populärer Musik, sondern konkretisiert auch das begrifflich-theoretische Instrumentarium für die Musikanalyse. Die besondere Stärke dieser beeindruckend informativen und in den Urteilen differenziert abwägenden Arbeit über Musik liegt nicht zuletzt in dem durchgängigen Nachweis der untrennbaren Verknüpfungen von ästhetischen, technologischen und ökonomischen Dimensionen sowie von lokalen und globalen Gesichtspunkten, ohne deren Gesamtzusammenhang der Musikprozess, zumal im besonderen Focus auf populäre Musik, nicht zureichend begriffen werden kann.

Problem, dass in bestimmten Regionen der Verkauf abhängig war von den verfügbaren musikalischen Inhalten, die kulturell ‚paßten‘. Die „Majors“ (Großunternehmen) der Musikwirtschaft mit ihrer oligopolistischen Struktur, die auf Massenproduktion setzten, mussten auf lokale Nachfragen spezifisch reagieren. Die vier Großen sind weltweit vertreten und verwerten in ihren regionalen Dependancen sog. ‚International‘ und sog. ‚Domestic Repertoire‘. Der Anteil des ‚Domestic Repertoire‘ im Verhältnis zum ‚International‘ liegt Ende der 1990er in vielen europäischen Ländern (z.B. Deutschland) bei über 40 Prozent, in Griechenland oder Bulgarien bei 60 Prozent, in Asien und Südamerika bei über 70 Prozent. Die Nischen wurden vor allem von den „Independants“ bearbeitet (234f).