

Musikgeschmack und Gesellschaftsmacht – Die feinen Unterschiede auf dem Feld der Popmusik

Kai Degenhardt

(erschien zuerst in: Marxistische Blätter 1/2006)

In dem Roman „High Fidelity“ von 1995 lässt Nick Hornby seinen Protagonisten Rob Fleming, einen Londoner Pop-Snob und stolzen Besitzer der seltenen Mono-Pressung von Bob Dylans „Blonde On Blonde“, sagen: „Wir hassen die Simple Minds. Dass jemand von uns an einen Simple-Minds-Fan geraten konnte, ist so unverstellbar, als wäre er mit einem Mitglied der königlichen Familie oder des Schattenkabinetts liiert: Erstaunlich ist weniger, dass sie sich voneinander angezogen fühlen, als dass sie sich überhaupt kennen gelernt haben.“

So weit, so schrullig. Was wird ein musikalisch leidlich interessierter Leser aus der Zukunft wohl beim Lesen dieses Satzes denken? Wird er, sofern er die Band noch kennt, herleiten: Ah, die Simple Minds aus Glasgow. Das waren doch die, die mit den „choralgleichen Klangelementen, stakkatohaften Pianopassagen, Gitarrenglissandi, sachten Feedback-Effekten und metallischem Drum-Scheppern“ (rororo-Rocklexikon) die Tanzmusik der Achtziger- und Neunzigerjahre des Zwanzigsten Jahrhunderts entscheidend mitprägten ... war wohl nicht jedermanns Sache damals. Oder wird er erfassen, worum es eigentlich ging? Dass, wie schon bei Flaubert, der z.B. in „L'Education Sentimentale“ (1869) ja gerne die verschiedenen gesellschaftlichen Kreise beim Essen schilderte, die Beschreibungen der Vorlieben und Geschmäcke vor allem der Charakterisierung der kulturell voneinander getrennten Milieus und ihrer sozialen Verortung dienen: Hier „die Auswahl an zehn verschiedenen Senfsorten, Daspachio und korsische Amseln“, dort die „Klingen der neuen Messer neben Austern und der milchige Ton der hauchfeinen Gläser“ – die echte, alteingesessene Klasse gegen den verräterischen Stil des Parvenue.

Hornby zeigt in „High Fidelity“, dass sich in der entwickelten spätkapitalistischen Gesellschaft der Streit um die richtige Pop-Platte zu einer dieser Praxisformen gemausert hat, innerhalb der die alltäglichen Duftmarken der sozialen Klassen und ihrer jeweiligen *Szenen* gesetzt und als verschiedene Arten von Geheimwissen gegeneinander in Anschlag gebracht werden, um sich zu unterscheiden und voneinander abzugrenzen. Die Ausdrucks- und Verhaltensformen, in denen dies vonstatten geht, reichen von schlichter Arroganz über

erdrückende Verächtlichmachung bis hin zu verletzender Gleichgültigkeit. Die Fortsetzung des ganz normalen, kapitalistischen Rattenrennens also, ausgetragen beim scheinbar unverfänglichen Plausch über Pop.

War da nicht was?

Dabei galten Rock- und Popmusik (hier: im Sinne von nicht Klassik, nicht Jazz, nicht Schlager) noch vor gar nicht allzu langer Zeit als *der* ehrliche und authentische musikalische Ausdruck, der von der Straße kommt, vom Leben erzählt und, gerade im Gegensatz zur E-Musik, die alltäglichen Themen wie Drogen, Kriminalität, Liebe, Lust und Einsamkeit aus direkter und unverschlüsselter Sichtweise behandelt.

Walter Benjamins Thesen in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936) schienen diese positive Grundhaltung gegenüber der Popmusik auch von theoretischer Warte aus zu stützen. Ist doch eines der Hauptcharakteristika dieser Musik, dass sie keinen kontemplativen Zugang auf Seiten des Rezipienten erfordert, da sie ihre Inhalte aus gesellschaftlichen Zusammenhängen und nicht aus ihrer immanenten Form schöpft. Der Popsong könnte, neben Film und Fotografie, sogar quasi als Paradebeispiel für das Benjaminsche moderne Kunstwerk herhalten, welches, aus dem kultischen Kontext des bürgerlichen Kunstbetriebes gerissen, seine feierliche Aura ablegt und, in einen alltäglichen Umgang gebettet, auf andere Betrachter, die Massen eben, zugeht. Nicht von ungefähr wird einer der historischen Ursprünge der heutigen Popmusik auch gern in der Zusammenarbeit Brecht/Eisler bzw. Brecht/Weill („Die Dreigroschenoper“ von 1928) gesehen.

Dass Popmusik als solche gewissermaßen dafür stand, sich im fortschrittlichen Sinne von den herrschenden bürgerlichen Normen abzugrenzen, darauf konnten sich, jedenfalls über lange Zeit hinweg, alle, die damit zu tun hatten, Protagonisten wie Fans, irgendwie verständigen. Ihren ersten Bruch erfuhr diese Übereinkunft aber nicht erst mit der weltweiten politischen Niederlage der Linken in den Jahren 1989 ff. und dem – im Übrigen schon vorher eingesetzt habenden – Verlust dessen, was man die „linke kulturelle Hegemonie“ nannte.

Die Goldenen Jahre

Die kapitalistische Produktion hatte in den westlichen Industrienationen (und Japan) während der boomenden Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg aus dem einfachen Lohnarbeiter, der sein bitter verdientes Geld vollständig in die Reproduktion seiner Arbeitskraft und die

Versorgung seiner Familie zu investieren hatte, die Figur des modernen Konsumenten gezaubert. Der fortgeschrittene Kapitalismus – Stichwort: Henry Fords Massenproduktionsmodell – erlebte in diesem Zeitraum, der bis in die 70er Jahre hineindauerte, eine einzigartige Phase seiner Geschichte. Der entstandenen milliardenschweren Massenkaufkraft der Arbeiter und Angestellten standen auf einmal völlig neuartige Produkte gegenüber, die noch wenige Jahre zuvor als verschwenderischer Luxus gegolten hätten: Nicht nur Kühlschränke, Gefriertruhen und Fleisch in rauen Mengen, auch Fernseher, Schallplatten, Tonbänder, Taschenrechner, Urlaubsreisen in ferne Länder, Foto- und Videoausrüstungen etc. wurden dem „kleinen Mann von der Straße“, der jetzt als „König Kunde“ hofiert wurde, in Supermärkten, Warenhäusern und Versandhauskatalogen offeriert. Der konservative, britische Premierminister MacMillan gewann 1959 seinen Wahlkampf nicht von ungefähr mit der These von der „klassenlosen Konsumgesellschaft“ und dem Slogan: „You’ve never had it so good“.

Die gesellschaftliche Aufwertung, die die Figur des Konsumenten in diesen Jahren erfuhr – die Franzosen sprechen von den „Glorreichen Dreißig“ (les trentes glorieuses) – spiegelte sich auch in einer allgemeinen Anhebung des kulturellen Ansehens des Geschmacks der „einfachen Leute“ wider. Schließlich hatte man ihnen etwas zu verkaufen. Da konnte man sich nicht gleichzeitig offen über sie mokieren. Vorlieben, die vordem noch klar dem Ordinären und Vulgären zugeordnet waren – z.B. bestimmte Arbeitersportarten, Kinofilme oder ältere Formen der Populärmusik wie Jazz oder Chanson – wurden legitimiert und hielten Einzug in den kulturellen Kanon.

Im Zuge dieser Entwicklung betrat auch ein neuer Konsumenten-Typ den Markt, ohne den die Popmusik, wie wir sie heute kennen, nicht wäre, was sie ist: der Teenager mit Taschengeld. Die Kultur- und Entertainment-Industrie begriff ihre darin liegenden Chancen sehr schnell und erschuf eigene, speziell auf diese Zielgruppe zugeschnittene Mode- und Unterhaltungsformate. Spätestens seit Elvis und dem globalen kommerziellen Siegeszug des Rock’n’Roll gilt Pop *auch* als Synonym für diese in den 50er und 60er Jahren entwickelte und von der Unterhaltungsindustrie verbreitete, speziell auf das jugendliche Massenpublikum abzielende Spielart der Unterhaltungsindustrie.

Für die nach Individualität suchenden, pubertierenden, jungen Marktwirtschafts-Menschen wurden immer neue, sich irgendwie voneinander unterscheidende Ausdrucksformen erfunden

und als Waren zur Ausstaffierung in Form von Klamotten oder Schallplatten bereitgehalten und verkauft. Schon bald war jeder junge Erwachsene auch schon als Mitglied einer selbstbewussten Jugendkultur sozialisiert worden und hatte die Merkmale dieser frühen, prägenden (Konsum-)Erfahrung als Gewohnheit verinnerlicht und ein grundsätzliches Bedürfnis nach Aufladung der eigenen Persönlichkeit durch Güter der Popkultur herausgebildet.

Dies ist der sozioökonomische Hintergrund für die heute gängige popkulturelle Praxis, einfache Erzeugnisse der Unterhaltungsindustrie – zumindest auch – als klassenspezifisches Ab- und Ausgrenzungsmaterial bei der Markierung des eigenen gesellschaftlichen Status zu verwerten. Von heute aus betrachtet, sozusagen im Rückspiegel, kann man sagen, dass schon die frühen Versuche – etwa ab Mitte der 60er Jahre – Popmusik mit Experimenten der Avantgarden der bildenden Kunst, von Pop Art bis Fluxus, rückzukoppeln, erste Schritte in diese Richtung darstellten: Während die vier Liverpooler Pilzköpfe noch immer in mehrstimmigen Harmoniegesängen „Nowhere Man“ und „Drive My Car“ (beide auf „Rubber Soul“ von 1965) trällerten und dabei haufenweise ohnmächtige Teenager zurückließen, traten The Velvet Underground bereits mit dem Rücken zum Publikum auf, spielten zwei, drei Akkorde auf E-Gitarre und Viola und konzentrierten sich ansonsten auf ihren frühen Heroin-Chic, den Sitz ihrer schwarzen Vinylklamotten und die sie umgebenden Feedbackschleifen. Die Modern-Art-beflissene Boheme der New Yorker Lower East Side war davon sehr angetan.

Die feinen Unterschiede

Der im Jahr 2002 verstorbene französische Soziologe Pierre Bourdieu hat mit seinem Hauptwerk „La Distinction“ (Die feinen Unterschiede) von 1979 (deutsch 1982) eine umfassende kultursoziologische Analyse – bezogen auf die französische Gesellschaft der 60er/70er Jahre –, quer durch alle Schichten, vorgelegt. Darin zeigt er, anhand einer Fülle empirischer Daten, wie sehr die verschiedenen kulturellen Ausprägungen im Alltagsleben des einzelnen Ausdruck seiner spezifischen Klassenlage sind. Ob er nun Georges Brassens oder Johann Sebastian Bach mag, wie viele Unterhosen er im Schrank hat, was für eine Sportart er bevorzugt und welche Details seine Wohnzimmereinrichtung aufweist; alles wird unterm Strich auf seine Klassenzugehörigkeit zurückgeführt bzw. seine Stellung im sozialen Raum, wie Bourdieu es nennt. Es werden darüber hinaus die Mechanismen vorgestellt, nach denen sich die scheinbar harmlosen und unpolitischen, persönlichen Vorlieben innerhalb der

verschiedenen Milieus herausbilden und wie sie in Form von kulturellen Kompetenzen als Waffen gegeneinander in Stellung gebracht werden im Kampf um sozialen Status, ökonomische Ressourcen und um gesellschaftliche Machtpositionen.

Die Darstellung umfasst zwar noch nicht die verschiedenen kulturellen Wertigkeiten und die damit einhergehenden Inszenierungspraktiken der verschiedenen Szenen innerhalb der Popmusik. (Bourdieu's Abhandlung basiert auf den Angaben von insgesamt 1.217 befragten Männern und Frauen aus den Jahren 1963 bis 1968). Es werden aber die Bewegungsgesetze genauestens beschrieben, nach denen auch das heutige popkulturelle Differenz-Gebaren abläuft – vom abgehobenen Gespreize des öffentlich-rechtlichen Kulturredakteurs bis zur prahlerischen Dicketuerei des Gothic-Metal-Fanzine-Schreibers.

Das soziologisch-theoretische Gebäude Bourdieus mit den Schlüsselkategorien: Habitus, Feld und Kapital – letzteres unterteilt und unterschieden in kulturelles, soziales und ökonomisches – ist zwar aus historisch-materialistischer Sicht frag- und kritikwürdig. Sein begriffliches Instrumentarium mag mit dem marxistischen auch nicht wirklich kompatibel sein (ausführlich dazu: Hans-Peter Brenner in Marxistische Blätter 2-02). Bourdieus Beobachtungen und Ergebnisse sind aber so überzeugend, und die aus seiner Arbeit zu erzielenden Erkenntnisgewinne einfach zu wichtig, als dass Marxisten es sich leisten könnten, die „Feinen Unterschiede“ deswegen außer Acht zu lassen. (Auch wenn der über 900 Seiten dicke Schinken extrem klein gedruckt und die bourdieuschen Satzbauungeheuer äußerst beschwerlich zu lesen sind).

Die Ökonomie der Kulturgüter

„Auch kulturelle Güter unterliegen einer Ökonomie, doch verfügt diese über ihre eigene Logik“ – so lautet der erste Satz der „Feinen Unterschiede“. Zur Erklärung dieser Logik muss zunächst die Aufteilung in die wichtigsten verschiedenen Kapitalsorten erläutert werden, ohne die Bourdieus Ansatz nicht zu verstehen wäre: Neben dem bekannten ökonomischen Kapital, das unmittelbar in Geld konvertierbar ist, gibt es bei ihm noch das *kulturelle* und das *soziale* Kapital.

Die wichtigste Form des kulturellen Kapitals ist die verinnerlichte, *inkorporierte* Form. Seine Akkumulation kostet den Inhaber in erster Linie Zeit, die in Form von Unterrichts- und Lernzeit höchstpersönlich investiert werden muss, was aber genauso gut unbewusst, also ohne

geplante Erziehungsmaßnahmen geschehen kann. Gemeint ist also im Grunde das, was allgemein unter „Bildung“ verstanden wird, wobei selbstverständlich auch die außerschulische Primärerziehung in der Familie zu berücksichtigen und in Rechnung zu stellen ist (kulturelles Kapital als Familienvermögen). *Objektiviertes* Kulturkapital stellen dagegen die materiell übertragbaren Güter dar, deren Aneignung kulturelle Fähigkeiten, in Form von inkorporiertem Kulturkapital, voraussetzt. Mit anderen Worten: Bücher, Bilder, Instrumente usw. (auch die Mono-Pressung von Bob Dylans „Blonde on Blonde“).

Das so genannte *institutionalisierte* Kulturkapital bezeichnet die erworbenen Bildungstitel, die in Form von Zeugnissen, Diplomen, Schul- und Universitätsabschlüssen etc. Gestalt annehmen und beinahe so etwas wie einen rechtlichen Anspruch darstellen. Gegenüber dem einfachen, lediglich inkorporierten kulturellen Kapital des Autodidakten, das ständig unter gesellschaftlichem Beweiszwang steht, hat es gewisse Vorteile.

Mit *sozialem* Kapital sind bei Bourdieu schließlich die mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen des gegenseitigen Kennens und Anerkennens gemeint, also die Ressourcen, die auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen – vom Rotarier-Club bis zum Taubenverein. Ihre Herausbildung und Aufrechterhaltung erfordert fortwährende „Beziehungsarbeit“. Dafür kann das – erworbene oder ererbte – soziale Kapital einen mehr oder weniger starken Multiplikatoreffekt auf das tatsächlich zur Verfügung stehende kulturelle und ökonomische Kapital haben.

Habitus, Feld und Geschmack

Sämtliche dieser Kapitalarten sind grundsätzlich gegeneinander konvertierbar, jedoch um den Preis von so genannter „Transformationsarbeit“ oder Kapitalschwund. Diese Tatsache ist nach Bourdieu der Ausgangspunkt dafür, dass von den Gesellschaftsindividuen Strategien entwickelt werden, welche auf die Reproduktion und Vermehrung des eigenen Kapitals, die Art seiner Zusammensetzung und damit die Erhaltung oder Verbesserung der Position im sozialen Raum, mit Hilfe möglichst geringer Kapitalumwandlungskosten abzielen.

Der soziale Raum wiederum ist unterteilt in verschiedene gesellschaftliche *Felder*, unter denen Bourdieu die historisch gewachsenen Teilbereiche der Gesellschaft versteht: Kunst, Wissenschaft, Politik etc. Diese Felder sind zwar unabhängig voneinander, funktionieren aber nach demselben Muster. Überall geht es um die Anhäufung von Kapital, geht es darum,

Beachtung und (Deutungs-)Macht zu erlangen. Und wer in dem einen Feld hoch positioniert ist, kann davon ausgehen, auch im anderen Feld nicht ohne Einfluss zu sein, sofern er seine Kapitalressourcen geschickt, wie Trümpfe in einem Kartenspiel, einzusetzen vermag. Die Felder selbst sind dabei in ständigem Wandel begriffen, da darauf nicht nur immerfort um die Kapitalverteilung zwischen den Akteuren gerungen, sondern auch um die Spielregeln selbst, also die Definition dessen, welche Trümpfe stechen, gekämpft wird.

Die dabei – absichtlich oder unbewusst – verfolgten Strategien stellen, gemeinsam mit den individuell und klassenspezifisch geronnenen gesellschaftlichen Erfahrungen, das dar, was Bourdieu den *Habitus* eines Menschen nennt. Tritt dieser Habitus bewertend oder klassifizierend auf, gebiert er das, was man gemeinhin „Geschmack“ nennt. Geschmack ist demnach ein Positionsgut und in direkter Weise abhängig von individueller und kollektiver Sozialisation sowie von der Menge und der Zusammensetzung des zur Verfügung stehenden (ökonomischen, sozialen und kulturellen) Kapitals. Geschmack klassifiziert also nicht zuletzt den, der ihn hervorbringt.

Ästhetische Distinktion

Bourdieu kritisiert als Ausgangspunkt der Analyse in den „Feinen Unterschiede“ folgerichtig die falsche herrschende „charismatische Begabungsideologie“ vom „Geschmack als Naturgabe“, wonach der Unterschied von schön und hässlich, geschmackvoll und vulgär, cool und uncool im Gegenstand der Betrachtung selbst begründet sein soll – unter Verleugnung der gesellschaftlichen Bedingungen, die das ästhetische Urteilsvermögen hervorbringen. Er weist nach, dass Kunstwahrnehmung eben kein Spontanerlebnis ist. Auch die so genannte „Einfühlung“ als Grundlage des ästhetischen Genusses, jener Akt der „Beseelung und der affektiven Verschmelzung“ mit dem Kunstwerk, setzt Wissen voraus, also Bildung; in Bourdieus Begrifflichkeit: inkorporiertes kulturelles Kapital, das gesellschaftlich ungleich verteilt und dessen Erwerb an ökonomische und familiäre Voraussetzungen geknüpft ist. Die Herausbildung einer ästhetischen Einstellung, sprich: der hier und heute legitimen Art und Weise, sich Gegenständen der Kunst zu nähern, ist abhängig von den materiellen Existenzbedingungen im Sinne von Freiheit gegenüber ökonomischen Zwängen. Die Vorgabe eines „ungebundenen“ Geschmacks ist also eine „aristokratische Anmaßung“, die die eigene Voraussetzung – den Kompetenzerwerb zum selbstsicheren, „zweckfreien“ und „interesselosen“ Verhältnis zum Kunstwerk – immanent verleugnet. Sie dient der

Verschleierung der ihr zugrunde liegenden Machtverhältnisse und stellt selbst eine gesellschaftliche Machtausübung dar.

Klar ist, dass nicht alle Akteure über ausreichend Kapital verfügen, um auf diesen höheren Ebenen an dem Spiel teilzunehmen, wo es darum geht, Strategien zur Umwandlung des eigenen Habitus in ein System ästhetischer Prinzipien zu entwickeln. Dies ist faktisch den höheren Kreisen der Gesellschaft vorbehalten sowie den Künstlern, Kulturjournalisten und anderen Professionellen der „Lebensstilisierung“.

Der Eintritt des Kleinbürgers ins kulturelle Feld ist dagegen zunächst durch seine Furcht gekennzeichnet, den anderen Hinweise auf den eigenen Geschmack zu liefern und sich so deren Klassifizierung auszusetzen. Die dabei an den Tag gelegten Praktiken dienen häufig in besonderem Maße der Verdunklung ihrer materiellen Voraussetzung, da der unbedingte Wille zur kulturellen Abgrenzung von den Unterschichten sie dazu verleitet, die verschleierte These von der Allmacht des ästhetischen Blicks besonders akribisch zu pflegen und nach Außen darzustellen. Diese Form der Überanpassung drückt sich nach Bourdieu beispielhaft in den häufigen und penibel-regelmäßigen (Pflicht-)Besuchen in Museum, Konzert und Theater (Abonnement) aus, oder auch in bisweilen vollkommen pervertierten, sinnlosen Sammelleidenschaften (beispielsweise von Filmen oder CDs). Das Kultur konsumierende Kleinbürgertum erfüllt gesellschaftlich daher die Rolle eines Transmissionsriemens in dem Sinne, dass es sich ermächtigt sieht, den Schichten, von denen es sich um jeden Preis absetzen möchte, den gesellschaftlich legitimen Lebensstil symbolisch vorzuschreiben, also die ästhetischen Prinzipien der herrschenden Klasse nach unten durch zu vermitteln.

Die Unterschichten selbst spielen kaum eine andere Rolle als die einer Art Kontrastfolie, eines negativen Bezugspunkts, von dem sich die anderen Ästhetiken in fortschreitender Negation absetzen. Die Praxis dieses Absetzens nennt Bourdieu *Distinktion*. Das distinktive Spiel mit Kunst und Kunstkonsum sowie die Stilisierung des Lebens als Manifestation von Geschmackspräferenzen dient damit im Ergebnis der Legitimierung und Fortschreibung der sozialen Unterschiede und der auf ihnen beruhenden gesellschaftlichen Machtverhältnisse.

Upgrade

Wie bereits erwähnt, bezieht sich Bourdieus Abhandlung auf Mitte der 60er Jahre erhobenes Datenmaterial. Es darf daher nicht verwundern, wenn darin grob drei

Geschmacksdimensionen unterschieden werden, die in musikalischer Hinsicht aus heutiger Sicht ziemlich altertümlich anmuten:

1. *Der legitime Geschmack*, repräsentiert durch „Das wohltemperierte Klavier“ (Bach), die „Kunst der Fuge“ (Bach) und das „Konzert für die linke Hand“ (Ravel). – 2. *Der mittlere Geschmack*: „Rhapsody in blue“ (Gershwin), die „Ungarische Rhapsodie“ (Liszt), Chansons von Georges Brassens. – 3. *Der „populäre“ Geschmack*, repräsentiert durch „An der schönen blauen Donau“ (Johann Strauss), „La Traviata“ (Verdi), „Der Säbeltanz“ (Khachaturian) sowie Schlager von Moriano, Guétary und Petula Clark. (Interessant ist, dass sich hier nicht nur Werke der „leichten“ Musik finden, sondern auch solche der „ernsten“, die durch Verbreitung bereits entwertet sind und sich zur Distinktion nicht mehr eignen).

Das kulturelle Feld hat in der Zwischenzeit einige Änderungen erfahren. Nicht nur das Ansehen des Geschmacks der „einfachen Leute“ wurde neu bestimmt – als zu tolerierender Lebensstil –, sondern auch das, was für die Mittel- und Oberschichten als kulturell angemessen gilt – „warum die Studienräte heute Bier aus der Flasche trinken dürfen“ (Günther Jacob). Damit hat aber kein Wandlungsprozess zu einem Kapitalismus ohne hierarchische Ordnung stattgefunden, sondern lediglich ein Wandel der Stellung der Klassenindividuen im System der Kapitalverwertung und damit auch im System der Kulturalisierung des Sozialen.

Außerdem hat ein neues, nicht selten akademisch ausgebildetes Kleinbürgertum das Feld betreten und zur Erfüllung seiner Mittlerfunktion zwischen den Klassen neue Manipulationsinstrumente in Anschlag gebracht, die mit den Mottos „Verführung statt Zwang“ oder „kulturelle Teilhabe statt Ausschluss“ auf einen kurzen Nenner gebracht werden können. Ihren zusammengefassten musikalischen Ausdruck hat diese Praxis – nach dem endgültigen Verschwinden der Liebhaber- und Spartenprogramme aus dem Hörfunk – heute beispielhaft im Morgenprogramm einiger Kulturradios gefunden, wo derart wahllos E-Musik und so genannter „gehobener Pop“ aneinander geklatscht werden, dass es vor lauter Distinktionsbestrebung nur so scheppert. Hier der Auszug aus einer x-beliebigen Deutschlandradio Kultur Playlist:

„Games people play“ (The Alan Parsons Project) – „Allegro aus Concerto in C-Dur für Oboe, Streicher und bc“ (Vivaldi) – „Why does it always rain on me“ (Travis) – „Free man in Paris“ (Joni Mitchell) – „Allegro aus Concert in A-Dur“ (Bach) – „Poor Johnny“ (Robert Cray) –

„Our Love“ (Matt Bianco) – „Fuga in tempo giusto e staccato aus Concerto a Quattro“ (E. Barbella) – „Son of a preacher man“ (Dusty Springfield) – „When I Think of you“ (Chris DeBurgh) – „Tarantella und Toccata aus Pulcinella“ (Stravinski) ...

Die plakative Zurschaustellung des abgehobenen Geschmacks ist hier zum reinen Selbstzweck geronnen. Es wird auch gar nicht mehr groß versucht, dies durch die Vorgabe eines vom Werk an sich hervorgerufenen Genussmoments zu verschleiern. (Ich liebe gute Musik jeglicher Art“). Auch das als *Camp* bezeichnete Verfahren ist immer präsent, wo Leute aus höheren Schichten ästhetisch minderwertige Güter konsumieren und dabei mit feiner, demonstrativer Ironie vorgehen, damit auch jeder weiß, dass sie wissen, dass es sich eigentlich um geschmackloses Zeug handelt. („Mein peinlicher Lieblingssong“).

Das Pop-Feld

Popmusik ist dabei zum integrativen Bestandteil der bürgerlichen Kulturwelt avanciert und muss nicht mehr gegenüber den Werken der Hochkultur – von Mozarts „Zauberflöte“ bis zu John Cages „4'33“ – um besondere Anerkennung kämpfen. Das alte Paradigma „Elite versus Masse“, der Gegensatz zwischen „trivialer“ und „echter“ Kunst, wird nunmehr sogar innerhalb des Popmusik-Marktes selbst nachgebildet – gewissermaßen als Feld im Feld. Die dort durchgesetzten Unterscheidungen zwischen „gutem“ und „schlechtem“ Pop gleichen den alten, hochkulturellen Direktiven bis aufs Haar.

So erschien beispielsweise im letzten Jahr die „Basisdiskothek Rock und Pop – von Uwe Schütte“ als Nr. 18342 der altherwürdigen Reclam Universal-Bibliothek und versammelt „die 100 relevantesten CDs der Popgeschichte“ in alphabetischer Reihenfolge. Es werden dort die verschiedenen, allesamt natürlich als „herausragend“ bezeichneten Alben von „A Night At The Opera“ (Queen) bis „Zenyatta Mondatta“ (Police) stilistisch eingeordnet, in ihrer pophistorischen Bedeutung vermessen und darüber hinaus „empfehlenswerte Ausgangspunkte für weitergehende Entdeckungsreisen in das Gesamtwerk der Musiker“ geboten.

Es sind also längst nicht mehr nur die jungen Männer mit John-Lennon-Brillen und Lederjacken aus den Schulhof-Raucherecken, die über die distinktiven Wertigkeiten der Bands und ihrer Stücke entscheiden. Die früher noch vornehmlich in der Pflege bildungsbürgerlicher Kunsttradition unterwiesenen Pädagogen mit den gelben Reclam-Heften

haben sich das, was vor zwanzig Jahren noch in „Bravo“, „Spex“ oder auf den hinteren Bänken der Schulbusse verhandelt wurde, zu ihren eigenen Themen gemacht.

Popmusik-Wissen ist damit auf dem Weg, gesellschaftliches Basiswissen zu werden – fürs ungezwungene Partygespräch wie für die Gabeltest-Kommunikation bei Vorstellungsgesprächen zu den gehobenen Positionen im gesellschaftlichen Überbau. „Das weiße Album“ der Beatles, Springsteens „Nebraska“, die Entstehungsgeschichte von Bob Dylans „Like a Rolling Stone“ – auch so was wird bald sitzen müssen, wenn man gesellschaftlich vorankommen will. Man erbringt damit den Nachweis über die Menge und die Zusammensetzung des persönlich zur Verfügung stehenden kulturellen Kapitals und gibt Auskunft über die Position im Feld sozialer Klassen, die man innehat – und die, auf die man zustrebt.

Geht es um kontemporäre, also die noch nicht historisierte und in den allgemeinen Kanon aufgenommene Popmusik, so ist auffällig, mit welcher hoher Geschwindigkeit Einebnung und Neukonstitution von kultureller Differenz heute stattfinden. Was vor ein paar Monaten der brandheiße Insidertipp gewesen ist, kann heute schon Allgemeingut und damit gewöhnlicher Massenklimbim sein, um den es einen großen Bogen zu machen gilt. Die schottische Band Franz Ferdinand ist so ein aktuelles Beispiel: Im August 2005 noch im „Intro“ als „die Band, an der sich für eine nicht kurze Zeitspanne alle anderen Gitarrenbands messen lassen müssen“ gefeiert und im Januar 2006 von der „jungen Welt“ bereits als Schnappi-Pendant ausgebuht. Gleichzeitig wird die Richtschnur weiter gespannt, wonach „ein Jugendlicher mit 17, 18 Jahren, der aus einem Mittelstandshaushalt kommt“, wieder „die Begeisterung und den Willen“ aufzubringen hätte, „das andere überhaupt entdecken zu wollen“ – und sich dabei „ästhetische Kategorien, mit denen ‚das andere‘ als solches bestimmt werden kann“ anzueignen (jw vom 03.01.06).

Andererseits kommt es auch bei der Popmusik-Distinktion in erster Linie gar nicht so sehr darauf an, was man tatsächlich hört oder im CD-Regal stehen hat, sondern auf das, was man nicht hört. Es genügt nicht, in seiner Sammlung ein paar Radiohead- und Blumfeld-Scheiben zu haben. Es ist genauso wichtig *nicht* Shakira, Oli P., „Kuschelrock 19“ oder eben die Simple Minds zu haben. Es regiert auch hier die Angst des den sozialen Aufstieg so heiß ersahnenden Kleinbürgertums, bei der Antizipierung der gehobenen Lebensstile nur ja keinen Fehler zu machen.

Zu Gast bei Feinden

Die Unterwerfung unter diese von der herrschenden Klasse gesetzten Standards in Bezug auf die Aneignungsweise der *pop*-kulturellen Erzeugnisse – bei gleichzeitiger Affirmation der kulturindustriellen Logik, wonach es sich bei Pop grundsätzlich um Saisonware handelt – beschreibt heute den vorherrschenden Ansatz in sämtlichen, linken wie bürgerlichen Feuilletons. Es wird das darin enthaltene Herrschaftsmoment, das sich ausdrückt in der Anerkennung und beständigen Fortschreibung der sozialen Unterschiede, auf denen die Spielregeln des ästhetischen Feldes beruhen, nachgebetet und zum Maß aller Dinge erklärt. Popkultur heute stellt ihrem Wesen nach eine kulturelle Praxis der gesellschaftlichen Anpassung und Gleichschaltung dar.

Dass auch die marxistisch sich verstehende Linke in ihren Publikationen dabei fleißig mittut, mag Ausdruck einer anhaltenden, praktischen wie theoretischen Verwirrung sein. Gleichzeitig kommt darin aber auch noch eine andere grundsätzliche Fehleinschätzung zum Ausdruck, nämlich in Bezug auf das soziale Milieu, in dem sie ihre potentiellen politischen Bündnispartner (bzw. Zeitungsabonnenten) verortet: Die Akteure der sozialen Proteste – von den Anti-Hartz-IV-Demonstranten über die von Abschiebung bedrohten MigrantInnen bis zu den streikenden Infineon-, Siemens- oder Opelarbeitern – rekrutieren sich ja nicht etwa aus den prekarierten Szenen der postmodernen (Ex-)Linken aus den Großstädten der alten BRD, die für popkulturelle Distinktionsübungen so empfänglich sind. Es ist daher mehr als nur etwas schräg, wenn die politisch richtige Solidarität mit der sozialen Klasse, die die Proteste trägt, von ambitionierten linken Popredakteuren dadurch konterkariert wird, dass sie diese – explizit oder immanent – als völlig unhippe Loser-Bewegung brandmarken.

Ob man will oder nicht – es handelt sich bei allen symbolischen Auseinandersetzungen und Abgrenzungen, zwischen und innerhalb der sozialen Schichten, Szenen und Milieus, um Dimensionen des Klassenkampfes. Darin Stellung zu beziehen und zu wirken, ist ureigentliche Aufgabe von Kommunisten.

Benutzte Literatur:

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1966

Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982

ders., Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg 1992

Martin Büsser, Popmusik, Hamburg 2000

Gerhard Fröhlich, Kapital, Habitus, Feld, Symbol. Grundbegriffe der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu, in: Mörth / Fröhlich (Hg.), Das symbolische Kapital der Lebensstile, Frankfurt am Main / New York 1994, S.31 ff.

Barry Graves / Siegfried Schmidt-Joos, Das neue Rock-Lexikon, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1990

Joseph Heath / Andrew Potter, Konsumrebell, Berlin 2005

Eric Hobsbawm, Das Zeitalter der Extreme, Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München 1998

Nick Hornby, High Fidelity, Köln 1996

Günther Jacob, Serie „musik macht politik“, in Junge Welt von September 1996 bis April 1997

ders., Der Kampf um die „gute Platte“, in: Stroh / Mayer (Hg.), Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel, Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung, Oldenburg 2000, S. 237 ff.

Reinhard Jellen / Peter Mühlbauer, Die große Ausnahme, in: Telepolis vom 31.07.2000, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/8/8463/1.html>

Markus Schwingel, Pierre Bourdieu zur Einführung, Hamburg 1995