

Alexa Geisthövel
Auf der Tonspur

Musik als zeitgeschichtliche Quelle

»Lade drei Songs runter, schreibe ein
Buch.« Traditional

Das 20. Jahrhundert hat, in verschiedenen Speichermedien, musikalische Quellen in Hülle und Fülle überliefert. Die Geschichtswissenschaft macht bisher jedoch einen großen Bogen um diese klanglichen Hinterlassenschaften. Von dieser Diskrepanz geht der folgende Text aus. Er wird erörtern, was gegen die Arbeit mit musikalischen Quellen spricht, warum sie dennoch wichtig sein könnte und welche Schleichpfade sich anbieten, um der Musik historisch auf die Spur zu kommen. Dabei wird weniger eine konkrete Programmatik entwickelt als ein Problem umkreist, das sich als unlösbar und gleichwohl aufschlussreich erweisen könnte.

Einige Einschränkungen sollen helfen, das Problem zuzuspitzen: Zum einen sind mit musikalischen Quellen nicht etwa Notentexte, sondern akustische Tonaufzeichnungen gemeint. Man hat es dabei mit einer spezifischen Einheit von Tonträger – Schellack- und Vinylplatten, Tonbänder, CD usw. – und abgerufenem Klang zu tun. Zum anderen steht nicht die tonkünstlerische Konzeption von Musik im Vordergrund, sondern das wahrnehmbare Klangereignis.¹ Ausgehend davon, welche Musik in der Vergangenheit gehört wurde, stößt man auf die so genannte Unterhaltungs-, Populär- oder Popmusik. Ihre Massenhaftigkeit verbürgt nicht nur eine gewisse gesellschaftliche Relevanz, sie kann auch die Problematik des geschichtswissenschaftlichen Umgangs mit Musik besonders deutlich auf den Punkt bringen. Denn im Vergleich mit »ernsthafter« Kunstmusik ist sie ausgesprochen textfern, und anders als Zweckmusik, die mit einer bestimmten Wirkungsabsicht verbunden ist, wie der Marsch, die Hymne oder der Klangteppich im Supermarkt, eröffnet sie eine überwältigende Vielfalt an möglichen Verwendungs- und Aneignungsformen.

I.

Dass sich ergänzende und alternative Verfahren zur hermeneutischen Textanalyse im geschichtswissenschaftlichen Kanon zum Teil nur mühsam etabliert haben, ist bekannt. Ein weiterer Grund für die Abwesenheit von Musik

¹ Zum neuen Interesse der Musikwissenschaft an gehörter Musik vgl. Hansjakob Ziemer, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890 – 1940*, Frankfurt am Main 2008, bes. S. 27.

liegt sicherlich darin, dass sie landläufig als Unterabteilung von »Kunst« und daher als Sache für Spezialisten gilt, die zudem normativ zwischen E und U unterscheiden.² Nicht zu unterschätzen sind die starken Affekte gegen die Massenkünste, die den Großteil musikalischer Quellen im 20. Jahrhundert hervorgebracht haben. Auch wenn beispielsweise die tiefere Bedeutung übersteuerter E-Gitarren noch so differenziert herausgearbeitet wird, für viele Historiker dürfte Heavy Metal dennoch ungestalter und daher sinnloser Lärm bleiben.³ Doch selbst wenn man Unterhaltungsmusik als geschichtsmächtige Mythenmaschine, Alltagspraxis und Wirtschaftsbranche und damit als Gegenstand der »allgemeinen« Geschichte anerkennt, scheint es noch lange nicht selbstverständlich zu sein, musikalische Quellen heranzuziehen.

Ein Beispiel dafür ist Detlef Siegfrieds ausgezeichnetes Buch »Time is on my Side« über die jugendkulturelle Verschmelzung von Lifestyle und politischem Engagement in den langen sechziger Jahren.⁴ Darin rekonstruiert er unter anderem die Elektrifizierung der Musik durch Musikbox, Kassettenrekorder oder E-Gitarre; erlebnisorientierte Geselligkeit auf häuslichen Partys, in Jugendzentren und Musikclubs sowie auf Festivals; musikbezogene Jugendzeitschriften, Hörfunksender und Fernsehsendungen; das Musizieren in Amateurbands; die demokratisierende Wirkung des Twisttanzens; die Konstruktion des »authentischen« Rockrebellen in linken Jugendmedien; die Entwicklung der Phonoindustrie und des Musikmanagements. Ein Leitmotiv des Buches ist die Frage, welchen individuellen und sozialen Sinn Jugendliche, Musikwirtschaft und Medienmacher, aber auch Behörden, Jugendexperten und Gesellschaftsbeobachter dem Umgang mit Musik zusprachen.

Die musikalische Analyse dagegen schließt Siegfried als mögliche Perspektive der Historisierung aus: »Gesellschaftliche Relevanz von Musik entsteht nicht durch Tonfolgen oder Klang« (S. 238). Vielmehr habe die unverwechselbare Klanggestalt verschiedener Musikstile eine starke formale Markierung von Differenz geboten, an die sich vor allem generationelle Unterscheidungen anlagerten. Musik fungiert demnach als signifikanter Ausdruck von Lebensgefühl und Spiegelung gesellschaftlicher Wirklichkeit.

In der Tat spricht manches dafür, dass sich die klangliche Eigenart von Musik gegen historische Fragestellungen sperrt. Zumindest liegt sie an einem methodischen Abgrund. Denn musikalischer Klang ist semantisch informationsarm, ihm lässt sich – im Vergleich zu Texten und Bildern – wenig Sinn ablauschen. Konventionen wie Tonarten, Stile und Genres erzeugen in der Regel nur grob gerasterte Bedeutungen. Musikalische Klänge sind meist bis

2 Vgl. etwa die Artikel »Musik« (Ulrich Dibelius) und »Unterhaltungsmusik« (Hanna Brunhöber) in: Wolfgang Benz (Hg.), Die Bundesrepublik Deutschland, Bd. 4. Kultur, Frankfurt am Main 1983.

3 Robert Walser, *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover 1993, S. 41–54.

4 Detlef Siegfried, *Time is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2006.

zur Unkenntlichkeit deutungs offen. Historisch aussagekräftige Bedeutungen werden dem Klang zumeist über »Paratexte« (Gérard Genette) wie etwa den Titel eines Stücks, den Namen der Band oder Kommentaren verschiedenster Beobachter zugeführt. Auch die Lyrics bilden nicht den Königsweg zum Sinn oder gar zum Effekt der Klänge, sondern sind eigenständige Einheiten, die mit dem Klanggeschehen in einer jeweils zu erörternden Wechselwirkung stehen.

Ebenso geisterhaft wie ihr Sinn scheint die Materialität von Musik zu sein, unkörperlich, flüchtig, auch wo mechanische, elektroakustische oder digitale Tonaufzeichnungen vorliegen und abgerufen werden können. Um Klang als historisches Material bearbeiten zu können, würde sich daher zunächst die handwerkliche Aufgabe stellen, ihn dingfest zu machen, und das heißt immer noch: ihn in zitierfähigen Text zu konvertieren. Die Musikwissenschaft bietet ein etabliertes graphisches Verfahren an, die Notenschrift, die den meisten Historikern aber vermutlich nicht geläufig ist, ebenso wie die ihr unterliegende Grammatik der Musikanalyse. Nun ließe sich dieser Analphabetismus überwinden – das eigentliche Hindernis liegt im Notationssystem selbst, das ein unverzichtbares, aber, so der Popmusikologe Peter Wicke, »problematisches Hilfsmittel« ist.⁵

Wicke hat wiederholt die Blockaden einer disziplinären Logik attackiert, die Musik mit neuzeitlicher westlicher Tonkunst gleichsetzt und damit das Gros aller jemals praktizierten und rezipierten Musik zur Abweichung erklärt.⁶ In dieser spezifischen Tradition hat sich auch das gängige Notationssystem entwickelt. Es formuliert ein Klangsoll für eine mechanische Aufführungspraxis, die sich stark an einem musikalischen Urtext orientiert. Dem Regelwerk klassisch-romantischer Kunstmusik entsprechend weist es vor allem melodisch-harmonische Strukturen auf Grundlage der Dur-Moll-Tonalität aus. Wesentliche Merkmale der im 20. Jahrhundert gespielten und gehörten Musik lassen sich so jedoch nicht adäquat erfassen. Dies betrifft die Wahrnehmung technologisch erzeugter Klänge, Klangqualitäten wie Timbre und Intensität, die hinter der Privilegierung von Tonhöhe und -dauer verschwinden, schließlich eine Musikauffassung, die nicht von Verschriftlichung, sondern von Performance ausgeht.

Eine Seilschaft mit der zuständigen Nachbardisziplin Musikwissenschaft ist in vieler Hinsicht wünschenswert, würde aber nicht vor methodischen Fehlritten bewahren. Mit der vermeintlich technischen Aufgabenstellung, Musik zu transkribieren, begibt man sich vielmehr in die erst eröffnete musikologische Grundsatzdebatte über »interne Repräsentation« hinein: Was verstanden Zeitgenossen unter Musik, wie wirkte sich dies auf musikalische

5 Peter Wicke, Popmusik in der Analyse, in: *Acta Musicologica* 75 (2003), S. 107 – 126, hier S. 117; auch unter: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/Analyse.htm>.

6 Peter Wicke, »Populäre Musik« als theoretisches Konzept, in: *PopScriptum* 1 (1992) »Begriffe und Konzepte«, S. 6 – 42, auch unter: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm>.

Praxis aus? Wie grenzt man einen analytischen Musikbegriff davon ab, und braucht es ergänzend deskriptive Notationsverfahren? Während die Verdinglichung der ephemeren Klänge in einem voraussetzungsreichen Zeichensystem ganz eigene Tücken aufweist, steht man als Historiker auch vor der physischen Dimension von Musik ziemlich ratlos da. Der Phänomenologe Hermann Schmitz zählt Schallwellen zu den »Halbdingen«, die einwirken, ohne dass man von dieser Einwirkung eine dingliche Ursache unterscheiden könnte.⁷ Die Neurowissenschaften bestätigen die Alltagserfahrung, dass Musik psychosomatisch wirksam ist: Sie kann glücklich und traurig machen, heilen und Schmerzen bereiten, sie setzt in Bewegung und ist unter anderem an jenen Prozessen beteiligt, die wir Erinnerung nennen. Doch welche Schlüsse lassen sich für die Geschichtswissenschaft daraus ziehen?

Wenn Detlef Siegfried darauf verzichtet, »Time is on my Side« auch erklingen zu lassen, hat dies also gute Gründe. Dennoch entsteht bei der Lektüre eine Irritation, die daher rühren könnte, dass Musik präsent ist, ohne thematisiert zu werden. Der Autor hat sich offensichtlich mit einschlägigen Musikstücken beschäftigt, denn sprechende Songtitel oder -zeilen finden sich im Titel, in Kapitelüberschriften und Motti wieder. Als Quellen werden diese gesungenen, gehörten und nachgelesenen Songtexte jedoch nicht herangezogen. Und während er den Klang analytisch ausschließt, setzt er zugleich doch implizit voraus, dass der Leser das »spezifische Klangbild« des Rock'n'Roll, des Beat oder des Progressive Rock im Ohr hat. Im Idealfall liefert das kollektive Musikgedächtnis zwischen den Zeilen eine akustische Grundierung des Arguments.

II.

Dass die Klangerinnerung unterschwellig Zeitgeschichte mitschreibt, ist einer der Gründe, warum Musik, allen Schwierigkeiten zum Trotz, auf die geschichtswissenschaftliche Tagesordnung gehört. Thomas Lindenberger folgend ließe sich sogar die Behauptung wagen, dass Musik als Element der audiovisuellen Wirklichkeit eine Rolle bei der epistemologischen Neuausrichtung zeitgeschichtlicher Forschung spielen muss.⁸

Beginnen könnte man aber zunächst bei der einfachen, von Detlef Siegfried und anderen demonstrierten Tatsache, dass im Verlauf des 20. Jahrhunderts die Präsenz von Musik in den Lebenswelten historischer Subjekte zugenommen hat. Dies wirkt sich nicht zuletzt auf gesellschaftliche Selbstdeutungen aus: Zum Stichwort »Popmoderne«, einer ebenso vagen wie suggestiven

7 Hermann Schmitz, *Leibliche Kommunikation im Medium des Schalls*, in: Petra Maria Meyer (Hg.), *acoustic turn*, München 2008, S. 75–88, hier S. 79 f.

8 Thomas Lindenberger, *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*, in: *Zeithistorische Forschungen* 1 (2004), Heft 1, S. 72–85.

Selbstbezeichnung der Gegenwart, ruft die Suchmaschine Google derzeit 544000 Einträge auf.⁹ Wo man früher von der »Physiognomie« einer Epoche gesprochen hätte, wird vielleicht bald die Metapher vom »Sound«¹⁰ näher liegen.

Mit Kaspar Maase lässt sich von einer Ästhetisierung des Alltags sprechen, dem wachsenden »Hunger nach Schönem« – gemeint ist das lustvoll angelegene »Konsumschöne«, das auch hässlich, eklig oder beängstigend sein kann. Maase betont, dass ästhetische Erfahrung »spezifische Gratifikationen« bereithält und daher nicht (vollständig) auf gesellschaftliche, ökonomische oder politische Prozesse zurückgeführt werden kann. Das »Projekt schönen Lebens ist als erstrangige Sinnressource in der Massendemokratie etabliert«, weil sie »Lebenssteigerung« verspricht.¹¹ Wie historische Hörer Musik wahrnahmen, wird man mit der Frage nach ihrer ästhetischen Erfahrung nicht klären – so wie auch die Emotionsgeschichte nicht behauptet, Gefühle authentisch rekonstruieren zu können. Aber immerhin ließen sich dem Musikgenuss so Erkenntnisse abgewinnen, die eher nicht in den Blickwinkel geraten, wenn man nach Amerikanisierung, Generationenkonflikt oder Frauenemanzipation fragt.

Doch beschränkt sich dieses Phänomen auf das 20. Jahrhundert, war nicht vielmehr schon der Walzer um 1800 die Popmusik der entstehenden bürgerlichen Konsum- und Erlebniskultur? Es gibt triftige Argumente dafür und dagegen, doch wie man die musikalische Seite des ästhetischen Erlebnishungers eingrenzen könnte, ist in der Geschichtswissenschaft leider nicht gerade umstritten. Man behilft sich in der Regel mit dem Begriff »populäre Musik«, um sowohl eine nicht näher bezifferte Massenhaftigkeit als auch eine Bandbreite von Stilen anzusprechen. Ob dazu etwa auch die industrielle Volksmusik und Klassikevents zählen, wäre jedoch eine interessante Frage. Ob wir mit der digitalen Revolution das Zeitalter der Popmusik schon hinter uns gelassen haben auch.

Je weiter sich die Zeitgeschichte zum Ende des 20. Jahrhunderts vorarbeitet, desto ausgeprägter wird sich vermutlich der Umgang mit Musik als differenzierte Kulturtechnik und erlebnisorientiertes Konsummuster zeigen, das über die Unterhaltungsindustrie mit bedeutenden ökonomischen Ressourcen

9 <http://www.google.com/search?client=safari&rls=de-de&q=popmoderne&ie=UTF-8&oe=UTF-8> (Zugriff 3.2.2009).

10 Vgl. Susanne Binas-Preisendörfer: Rau, süßlich, transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff, in: Kaspar Maase (Hg.), Die Schönheiten des Populären. Zur Ästhetik der Gegenwart, Frankfurt am Main 2008, auch in: PopScriptum 10: »Das Sonische zwischen Akustik und Ästhetik«, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/Binas.pdf>.

11 Kaspar Maase, Der Banause und das Projekt schönen Lebens. Überlegungen zu Bedeutung und Qualitäten alltäglicher ästhetischer Erfahrung, in: Kulturation. Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik Nr. 10, 1/2008, Jg. 31 [6], http://www.kulturation.de/ki_1_text.php?id=25, Abschnitt II.

verflochten ist. Man wird wahrscheinlich beobachten können, dass Popmusik seit den achtziger Jahren langsam aufhört, eine Sache rebellischer Teenager zu sein. Zwar bleibt das *coming of age* – in seiner öffentlichen Imagination zumal – musikalisch geprägt, doch verzichten auch junge und ältere Erwachsene nicht mehr auf popkulturelle Gewohnheiten, die als solche die Fähigkeit verlieren, Altersdifferenzen zu markieren. Bezeichnenderweise steht der Punk der späten siebziger Jahre für den ersten Generationenkonflikt *innerhalb* der Popkultur.¹² Es wäre reizvoll, dem Alter(n) der Popmusik in dieser Zeit nachzuspüren, in Oldiecharts, dem Kult um die großen Rock'n'Roll-Toten, Revival-Tourneen legendärer Bands, im Second-Hand-Handel, von dem sich Sammlermärkte für rare Tonträger und andere Pop-Antiquitäten abzweigen, aber auch im Covern und Samplen, im Zitatpop und jenen Historismen, die unter dem Schlagwort Retro versammelt werden.

Zeitversetzt beginnt sich diese musikalische Imprägnierung des Alltags in der populären Geschichtskultur abzulagern. Der Rekurs auf die lebensweltliche Prägung durch Musik spielt in der historischen Erinnerung mittlerweile eine Rolle, im persönlichen Lebensrückblick ebenso wie in öffentlichen Geschichtserzählungen.¹³ Bilder prägen unser Verständnis von Vergangenheit im Zeitalter audiovisueller Leitmedien, doch diese bereiten ihr Geschichtswissen mit visuellen *und* mit akustischen ›Ikonen‹ auf, zu denen neben gesprochenen O-Tönen (»Das Spiel ist auuuuuus! Deutschland ist Weltmeister«) auch Musik gehört. Der Soundtrack der Geschichte klingt im Fall der Bundesrepublik etwa so: Schlager unterlegen die Adenauer-Ära, der GI Elvis Aaron Presley die Halbstarkenrebellion, mit und nach dem Aufstieg der Rolling Stones revoltieren die Studenten, Liedermacher besingen das Weltuntergangsgefühl der siebziger Jahre. Irgendwann fährt die Perestroika gut gelaunt auf Swing-Schienen mit dem »Sonderzug nach Pankow« ein, dessen Interpret Udo Lindenberg auch an geschichtspolitischen Großveranstaltungen wie dem zehnjährigen Jubiläum des Mauerfalls mitwirkte.

Dieses Verfahren des Histotainments verdichtet sich in Musikdokumentationen, die über Musik vom »Lebensgefühl« früherer Generationen erzählen. Das von Maase angenommene Bedürfnis nach »Lebenssteigerung« wendet sich hier in die Vergangenheit. In der Dokumentation »Yeah, Yeah, Yeah – Beatgenerationen und Popkultur«, um ein beliebiges Beispiel zu nennen, beglaubigen Zeitzeugen jugendliche Aufbruchstimmung und Intensität, Selbsttreue und Gemeinschaftsgefühl. Der Film endet mit dem Tod von Jim Morrison, Janis Joplin und Jimi Hendrix in einem Abgesang auf die hoffnungsvollen sechziger Jahre, doch versichert der Kommentar, Beat-Musik habe

12 Frank Apunkt Schneider, *Als die Welt noch unterging, Von Punk zu NDW*, Mainz 2007, S. 38.

13 Lindenberger, S. 80. Prominente Beispiele musikalischer Lebenserinnerung sind die Ostrock-Tour des Schauspielers Jan-Josef Liefers und seiner Band Oblivion unter dem Titel »Der Soundtrack meiner Kindheit« sowie das Buch des Entertainers Thomas Hermanns, *Für immer d.i.s.c.o.*, München 2009.

»Mut zur Rebellion« gemacht, auch bleibe »in der Erinnerung« diese Musik mit der Rebellion verbunden. Dazu sieht man, wie in Woodstock berührte junge Menschen ihre langhaarigen Köpfe zu den Klängen von Hendrix' E-Gitarre wiegen.¹⁴

Es ist nun grundsätzlich nichts dagegen einzuwenden, den symbolischen Mehrwert und die Wiedererkennungseffekte von populärer Musik für historische Narrative zu nutzen. Solche Verdichtungen gleiten aber leicht in Evidenzbehauptungen ab, wenn sie musikalischen Klang und soziale oder politische Dynamiken in vermeintlichen Symptom- oder Wirkungsbeziehungen kurzschließen: Musik- und Tanzstil X war »Ausdruck« von gesellschaftlichem Problem Y; der zu seiner Zeit rebellische Charakter von Musikstil Z zeigt, dass die Jugendlichen, die ihn hörten, ebenfalls rebellisch waren (oder umgekehrt). So lässt sich beispielsweise eine geistig-musikalische Verbindung zwischen dem Schüleraufstand des Pink-Floyd-Albums »The Wall« und der friedlichen Revolution von 1989 behaupten, die sich näher betrachtet nur auf eine Zufälligkeit stützt, das gemeinsame Stichwort »Mauer«:

Als Roger Waters im Sommer 1990 auf dem Potsdamer Platz mit lautem Getöse die »Wall« noch einmal einstürzen ließ, wiederbelebte er dafür das gleichnamige Konzeptalbum von 1979, das ursprünglich Generationskonflikte britischer Jugendlicher beschrieb. Warum funktionierte diese symbolische Geste auch elf Jahre später und in einem gänzlich anderen Zusammenhang? Weil in den Rhythmus dieser Musik der Geist der Revolution eingeschrieben ist.¹⁵

Derartigen Kurz- und Zirkelschlüssen spielt häufig die Anwendung kunstmusikalischer Standards in die Hände: Wo komplexe melodisch-harmonische Strukturen fehlen, Musiker nicht viel auf Sensibilität und Handwerk geben oder ganz hinter Elektronik verschwinden, die Hörer nicht »richtig« zuhören und das Musikgeschäft offen kommerzielle Züge trägt, kann keine »Kunst« sein – mit der Folgerung, dass diese Art von Musik keinen eigenständigen Wirklichkeitsbereich bilde, historische Bedeutung daher nur im Dienst größerer Zusammenhänge generiere.

Auch traditionsreiche kulturkritische Deutungsmuster kommen in solchen Verkürzungen zum Tragen. Vertreter unterschiedlicher Weltanschauungen können sich relativ leicht darauf einigen, dass populäre Musik, insbesondere Tanzmusik, intensives emotional-körperliches Erleben hervorruft, das kognitive Prozesse in den Hintergrund drängt. Musik führe zu einem – je nach Perspektive bedrohlichen oder erwünschten – Kontrollverlust, bringe die

14 Buch und Regie Rolf Stephan, SWR 2000, 43 Min., Erstsendung 14. August 2000; Folge 4 der sechsteiligen, von der Redaktion Zeitgeschehen des SWR in Auftrag gegebenen Dokumentarserie »Die wilden 60er Jahre«; auch empfohlen für die Verwendung im Schulunterricht, vgl. www.planet-schule.de/wissenspool/bg0036/die_wilden_60er_jahre.html (Zugriff 25.2.2009).

15 Bernd Lindner, Rock & Revolte: ein Rhythmus verändert die Welt, in: Barbara Hammerschmidt / ders. (Red.): Rock! Jugend und Musik in Deutschland (Ausstellungskatalog), Berlin 2005, S. 13–23, hier S. 23.

sinnlich-triebhafter Natur des Menschen zum Vorschein, die in der industriellen Zivilisation von einem – stabilisierenden oder einschnürenden – Regelkorsett eingehegt sei. Oftmals wird vor allem der Tanzmusik eine Entlastungs- und Kompensationsfunktion bei allgemeinen Frustrations- und Krisenerfahrungen zugeschrieben.¹⁶

Das muss nicht völlig unzutreffend sein. Beispielsweise lässt sich das »Jazzfieber« der frühen zwanziger Jahre durchaus im Licht von Existenzangst und Entbehrung, Geschlechterunordnung und Individualisierung betrachten. Verzerrend werden solche Zuschreibungen jedoch dann, wenn sie musikalisches Erleben von vornherein mit Bedeutungen zuschütten, die eine genauere Analyse überflüssig erscheinen lassen.

Zum Beispiel Rock'n'Roll, der *einen* möglichen Beginn der Popgeschichte markiert: Er brachte zunächst den Mittelschichtkindern schwarzen Rhythm & Blues und sein Siegeszug löste ohne Zweifel eine Unzahl von Überschreitungen aus, die Amerika und die Welt veränderten. Werden diese Wirkungen von Rock'n'Roll jedoch mit seinen »afrikanischen Wurzeln« in Verbindung gebracht, vermischen sich nachvollziehbare musikalisch-motorische Einflüsse und kulturelle Projektionen. So können, wie der Afrikanist Gerhard Kubik gezeigt hat, weder einzelne Elemente des Blues einer vermeintlich homogenen »afrikanischen« Musikkultur zugerechnet werden, noch lässt sich die einfache Rechnung »afrikanische Rhythmik + europäische Harmonik = Blues« aufmachen.¹⁷ Die Entstehung des Blues ist als äußerst komplexer Transformationsprozess zu verstehen und nicht als bloße Verbindung von anschlussfähigen musikalischen Komponenten. In diesem Licht zeigt sich auch die »afrikanische« Abstammungslinie des Rock'n'Roll als Imagination und nicht als Ursache einer gesteigerten, authentischen Ausdrucksfähigkeit.

Historiker sollten sich also auf den Plan gerufen fühlen, wenn Klänge als historische Agenzien auftreten, wenn mit den vermeintlichen Evidenzen von populärer Musik im Allgemeinen und »spezifischen Klangbildern« im Besonderen alle möglichen historischen Phänomene »erklärt« werden. Wenn die Geschichtswissenschaft die Black Box musikalischer Klänge schon nicht öffnen kann, sollte sie wenigsten klarstellen, dass es sich um eine solche handelt.

Und schließlich hat populäre Musik auch auf der Agenda der zeithistorischen Geistes- und Wissenschaftsgeschichte etwas zu suchen. In der so genannten Postmoderne werden einige rigide Unterscheidungen von Hoch- und Niedrigkultur unscharf (ohne dass Distinktion deshalb generell an Bedeutung verliert). Bereits 1986 sprach Friedrich A. Kittler von den »Germanisten der Pink Floyd-Generation«, zu denen er Ende der sechziger Jahre hatte gehören

16 Vgl. etwa die Pionierstudie zu populären Tänzen im 20. Jahrhundert: Astrid Eichstedt / Bernd Polster, *Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit*, Berlin 1985, S. 91.

17 Gerhard Kubik, *Africa and the Blues*, Jackson 1999.

wollen.¹⁸ Die kokette Selbststilisierung dieser Bemerkungen spricht nicht dagegen, die popmusikalische Sozialisation der Dichter, Denker und sonstigen Gesellschaftsbeobachter ernst zu nehmen. Wer Kittler – das heißt die Zeitenwende in den Geisteswissenschaften – erklären will, sollte Hegel *und* Hendrix kennen. Man muss keine neuen Generationen ausrufen, um der Tatsache Rechnung zu tragen, dass massenkulturelles Musikerleben in bis dato ungekanntem Ausmaß die Selbst- und Weltbeobachtung der Intelligenz prägt.¹⁹

In den frühen achtziger Jahren begann sich die Beschäftigung mit Popmusik in der Bundesrepublik als eine neue intellektuelle Disziplin zu formieren,²⁰ die bis heute ihre Spuren in allen Bereichen der Kulturöffentlichkeit hinterlassen hat, unter anderem weil sich auch etablierte Wissensfelder wie die Soziologie und die Pädagogik ihrer annahmen. Sub- und massenkulturelles Wissen ist durch die Institutionen marschiert und hat den Höhenkamm erklimmt. Nicht zuletzt diesem Prozess verdanken neue Fächer wie die Kultur- und Medienwissenschaften ihre universitäre Existenz und beanspruchen nicht zuletzt historische Deutungskompetenz. Historiker mokieren sich, habituell befremdet, gerne und manches Mal zu Recht über den hypertrophen Jargon und das Weltverstehertum der Popkulturmedienwissenschaften. Wenn auch noch Argumente dazukämen, wäre vieles gewonnen.

III.

Einen *acoustic, sonic* oder *auditive turn* braucht die Geschichtsschreibung zum 20. Jahrhundert deshalb wohl kaum. Seit gut zwei Jahrzehnten beschäftigen sich einzelne Historiker mit der Klangumwelt des Menschen, zum Teil in Anlehnung an den kanadischen Komponisten und Musikwissenschaftler Raymond Murray Schafer, der den Begriff »soundscape« in Umlauf brachte. Die mittlerweile vorliegenden *Auditory Culture Reader* können auf Texte zurückgreifen, die sich Leitgeräuschen wie »Der Sprache der Glocken« im ländlichen Frankreich (Alain Corbin) widmen, den Hörkulturen der Moderne oder anderer Epochen auf der Spur sind oder gar versuchen, großen Ereig-

18 Friedrich Kittler, For the time being, in: *Ästhetik & Kommunikation* 16 (1986), H. 61/62, S. 216–217, S. 216.

19 Vgl. Alexa Geisthövel, Böse reden, fröhlich leiden. Ästhetische Strategien der punkaffinen Intelligenz um 1980, in: Jens Elberfeld / Marcus Otto (Hg.), *beauty politics. Zur Genealogie von Ethik/Ästhetik in der Moderne*, erscheint Bielefeld 2009. Ein Teil der zeitgenössischen Elektronikmusikszene leitet aus ihrer nicht mehr autor-und-werk-förmigen Praxis eine Utopie des Posthumanen ab, vgl. etwa Marcus S. Kleiner / Achim Szepanski (Hg.), *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt am Main 2003.

20 Ralf Hinz, *Cultural Studies und Pop. Zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur*, Opladen 1998.

nissen wie dem Sezessionskrieg neue Lesarten abzugewinnen.²¹ Diese Ansätze überzeugen immer dann, wenn sie diskursiv und technisch hergestellte Hörbarkeiten historisch einordnen, etwa die Wahrnehmung der Großstadt oder die Genese der akustischen Aufnahmetechniken.²² Wo sie versuchen, gehörte Wirklichkeit aufzurufen, werden häufig nur Geräuschquellen aufgezählt. Hundegebell, Hufgetrappel, Peitschenknallen, Schreie und Straßenmusik gruppieren sich dann zu pittoresken Wimmelbildern.²³

Ein weiteres Problem vieler hörgeschichtlicher Arbeiten ist, dass sie nach einer Logik der weißen Flecken verfahren: Die Geschichtswissenschaft hat sich ikonisch, piktorial oder visuell gewendet an den Bildern und am Sehen abgearbeitet, nun sind die Geräusche und das Hören dran. Hier und da klingt auch der Vorwurf an, die Fokussierung auf den optischen Distanz- und Herrschaftssinn spiegele gewissermaßen die Hegemonie der French Theory, die mit einflussreichen Büchern wie »Überwachen und Strafen« und »Gesellschaft des Spektakels« den Blick auf andere Sinne verstellt habe.²⁴

Gerade der schwierige Fall Musik legt jedoch nahe, sich nicht additiv durch die Geschichte der Sinneswahrnehmungen zu arbeiten. Fraglos sind musikalische Klänge in Beziehung zu anderen Klängen und Geräuschen gemacht und gehört worden. Die Rekonstruktion von historischen Soundscapes würde daher einen wichtigen Zugang zu musikalischen Quellen bilden. Wenn man jedoch das Material geschichtswissenschaftlicher Musikanalyse als Klangergebnis, als ausgeführte und gehörte Musik, versteht, hat man es mit »synästhetische(n) Wahrnehmungskonstellationen«²⁵ und -prozessen zu tun. Vor allem die taktile und die visuelle Wahrnehmung verbinden sich mit der auditiven, sei es im Druck der Bässe oder in der Tanzbewegung, sei es in der »skulpturalen Klanggebärde«²⁶ des Musikers auf der Bühne. Zudem würde eine synästhetische Fragestellung auf die Schwierigkeit aufmerksam machen, eine analytische Sprache für die Beschreibung von klanglichen Qualitäten zu finden. Denn üblicherweise wird, in der professionellen Musikkritik wie im Gespräch der Laien, das eigene Hörerleben über Ähnlichkeiten ausgedrückt: »Das klingt wie« – andere Musik oder das, was wir über Auge, Zunge oder

21 Vgl. Michael Bull / Les Back (Hg.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford 2003, Kapitel *Histories of Sound*; Mark M. Smith (Hg.), *Hearing History. A Reader*, Athens 2004; zum Sezessionskrieg vgl. ders., *Listening to Nineteenth-Century America*, Chapel Hill 2001.

22 Vgl. etwa John M. Picker, *Victorian Soundscapes*. New York 2003; Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, NC 2003; Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, Cambridge, Mass. 2004 sowie das Habilitationsprojekt von Daniel Morat »Die Klanglandschaft der Großstadt. Kulturen des Auditiven in Berlin und New York 1880–1930«, in dem auch Musik eine Rolle spielen wird (vgl. http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/arbeitsbereiche/ab_nolte/forschung/dilthey.html).

23 Etwa Picker, S. 41 f.

24 Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, S. 314.

25 Maase, Abschnitt IV.

26 Wicke, *Popmusik*, S. 111.

Hände wahrnehmen. Doch die Weisheiten des Alltags sind nicht die der Wissenschaft: Was ist ein süßlicher Schlager, eine transparente Bläsersequenz oder ein samtiger Sound?

Mit einem riesigen Ballast methodischer Skrupel an die Erschließung eines neuen Quellenkorpus zu gehen, birgt die Gefahr der Überforderung. Doch gerade weil es so schwierig erscheint, die Musikanalyse in geschichtswissenschaftliche Verfahren einzubauen, könnte ein Ansatz entlastend wirken, der Klangereignisse berücksichtigen will, ohne sie als geschlossene Systeme zu betrachten. Wenn man den Klang über Beziehungen zu Texten, Bildern, Körpern, Apparaten einkreist, müsste man nicht bei Null anfangen, sondern würde von den Debatten profitieren, aus denen in den letzten dreißig Jahren etwa mikrosoziologische, historisch-anthropologische, körper-, bild-, ding- und mediengeschichtliche Ansätze hervorgegangen sind.

Unter sinnlichen, technisch-materiellen und sozialen Aspekten ließe sich beispielsweise eine Typologie von Hörsituationen entwerfen. Sie würde auch noch einmal unterstreichen, dass populäre Musik oft »einfach gestrickt« sein mag, jedoch eine große Variation von Reproduktions- und Aneignungsformen ausdifferenziert hat:

Derselbe Song unter Kopfhörern zu Hause gehört, als Bestandteil einer 90 minütigen Bühnenperformance erlebt oder aber im Club als Tanzvorlage genommen, ist nur dem Namen nach derselbe Song. Wird er beim Tanz von der Bassline her erschlossen, ergibt sich ein anders strukturiertes Gebilde als beispielsweise bei der subjektzentrierten ästhetischen Wahrnehmung unter Kopfhörern entlang des Wort-Ton-Verhältnisses.²⁷

Filmmusik wird im Kino anders gehört, als wenn man sie unter der Dusche pfeift, auch wenn eine Melodie als Ohrwurm ganz unterschiedliche Hörsituationen dominieren kann.

Die intensive Diskussion um den Status von Bildern in der Geschichtswissenschaft hat ein Problembewusstsein geschaffen, das sich auf musikalische Quellen übertragen ließe. Der Vergleich mit Fotografien etwa könnte zeigen, ob auch (analoge) Tonträger als kultureller Code *und* Wirklichkeitsspur funktionieren. Die Filmwissenschaft hat bereits Modelle erarbeitet, mit denen sich das Verhältnis von Bild und Ton beschreiben lässt, aber auch die Analyse von Zeitschriften und anderen Bild-Text-Kopplungen bietet vielleicht Ansätze, um die Kollaboration von Klängen und Texten zu untersuchen.

Und selbstredend sind auch im Zusammenhang mit klangumgebenden Texten weiterhin hermeneutische, linguistische oder diskursanalytische Ansätze gefragt. Aus körperhistorischer Perspektive etwa würden sich das populäre Musizieren, Musikhören und Tanzen in eine Geschichte moderner Selbstverhältnisse einfügen: Wenn es ein Kennzeichen von Popmusik ist,

27 Ebd., S. 118.

Abweichung im Medium der Selbstkontrolle²⁸ zu praktizieren, würde eine Dialektik von »Befreiung« und Regelsetzung sichtbar, in der die Deutung, aber auch die physischen Effekte von Musik eine Rolle spielen.

Schlicht und einfach grundlegend für den zeithistorischen Umgang mit Musik wären mediengeschichtliche Fragestellungen. Das betrifft zum einen die technisch-apparativen Bedingungen von Produktion, Speicherung und Reproduktion. Zum anderen erschließen medienanalytische Begriffe wie »Apparat« und »Programm« eine Untersuchungsebene, die zwischen den klassischen Polen Werk und Rezeption liegt: Sie ermöglichen Aussagen über *wahrscheinliche* Wahrnehmungsweisen. Ähnlich ließen sich auch Klangergebnisse als synästhetische Angebote verstehen, die jeweils bestimmte Wahrnehmungsweisen nahe legten. Schließlich schlägt sich mediale Eigenlogik in den Gebrauchsweisen der Mediennutzer nieder. Spätestens im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts wissen sie, dass in der Wirklichkeit, die Medien vermitteln, immer auch die Medien und ihr Publikum vorkommen. Thomas Lindenberger fordert daher zu Recht, diese Gewöhnung an Beobachtungen zweiter Ordnung bei der Untersuchung von Kulturkonsum in Rechnung zu stellen: Der audiovisuelle Zeitgenosse »hört und sieht eine Gesellschaft von Mithörenden und -sehenden, die anderen beim Mithören und -sehen zuhören und zusehen.«²⁹ Übertragen auf Musik heißt dies beispielsweise: Der Hit wird unter anderem deshalb zum Hit, weil sich Plattenkäufer und Radiohörer auf die Präferenzen anderer Plattenkäufer und Radiohörer beziehen können.

Ist es möglich, Klangergebnisse ins zeithistorische Repertoire aufzunehmen, ohne sie im Kulturellen oder Sozialen aufzulösen, aber auch ohne sie unter der Eigentlichkeit von Erleben und Wirkung zu begraben? Diese Fingerübung soll, im Sinne einer Ermutigung, mit einem Satz des Kinowissenschaftlers Christian Metz enden, der auf Musik wahrscheinlich ebenso zutrifft wie auf Filme: »Sie sind schwer zu erklären, weil sie einfach zu verstehen sind.«³⁰

28 Tom Holert, Abgrenzen und durchkreuzen. Jugendkultur und Popmusik im Zeichen des Zeichens, in: Peter Kemper (Hg.), »Alles so schön bunt hier«. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Stuttgart 1999, S. 21 – 33, hier S. 23.

29 Lindenberger, S. 84.

30 Christian Metz, The Cinema: Language or Language System?, in: ders., Film Language. A Semiotics of the Cinema (1968), Chicago 1991, S. 31 – 91, S. 69.