

Stil und Stilbegriff in populärer Musik

1

Mit dem Tempo der Ausdifferenzierung populärer Musik in den Neunzigern ist das Nacheinander der Trends in ein Nebeneinander der Stile übergegangen. Der Unterhaltungswert eines Events hat den Idealismus von Fans als Protagonisten einer Stilrichtung oft überholt. Der Trend bestimmt zwar weiterhin den Status Quo, es scheint sich aber zunehmend ein Bewußtsein von Funktionen der Musik in unterschiedlichen Kontexten durchzusetzen, das mit einer Veränderung der Konsumgewohnheiten einhergeht.

Der Stilbegriff ist von Guido Adlers zentraler Setzung bis zu seiner Verdrängung durch Geschmacks- und Präferenzforschungen in den siebziger Jahren mit unterschiedlichem Stellenwert und deutlich verschiedenen Absichten verhandelt worden. Die Vereinnahmung von Seiten der Geschichte und der Mode droht ihm nicht erst seit der Entwicklung populärer Musik. Während bei Adler die Systematisierung "chaotischer Zustände" dazu dienen sollte, "in dem Knäuel künstlerischer Erscheinungen (...) den roten Faden der Geschichte aufzudecken" (Adler 1911, S. 3), ging es bei der Annäherung des Stilbegriffs an die Mode um eine Erweiterung von Maßstäben der perfekten Angemessenheit auf den Lebensstil – was lange vor Adlers Abhandlung zur Temporalisierung des Stilbegriffs geführt hat (zur Entwicklung des "Individualstils" aus dem Genie-Konzept vgl. Gumbrecht 1986, S. 751f.). Trotz aller Begriffsbestimmungen wird Stil heutzutage mehr oder weniger intuitiv und bestenfalls als fortlaufend aktualisierte Bezugnahme von Akteuren gehandhabt.

Stilrichtungen sind Projektionen, das Verschweigen der Vielfalt ihrer Kriterien ist Methode, die Anspielung definiert die Grenzen. Der Ausruf: "Pure Rock'n'Roll" bei einem Punkkonzert schließt jede Nachfrage aus – vorausgesetzt, die Konfrontation wird nicht von vornherein gesucht. Stilmittel müssen demzufolge als Kommentare

und exklusive Äußerungen berücksichtigt werden – in den Worten von Diederich Diederichsen: "Der Genuß konstituiert sich im Anerkennen der eigenen Differenz zum bearbeiteten oder affektiv besetzten Material" (Diederichsen 1993, S. 88).

Stil kann im Rahmen eines linguistischen Ansatzes, wie ihn das semiotische Dreieck nach Ch.S. Peirce bietet, unter den Aspekten Syntax, Semantik und Pragmatik untersucht werden (vgl. W. Sanders 1973).⁽¹⁾ Ebenso kann man versuchen, aufgrund der Selbstregelung von Kommunikationsprozessen strukturelle oder funktionale Resonanzen festzustellen und Stil als System unter dem Gesichtspunkt des Feedbacks, bzw. der "Rückkopplungsstrukturen" zu verstehen, wie Christian Kaden sie beschreibt (Kaden 1984, 174ff.). Charles Bally ging in der Tradition des dyadischen Zeichenmodells Ferdinand de Saussures von Variationen aus, die eher ein Feed-Forward, also Transformation bewirken sollten.⁽²⁾ Hier ist die pragmatische Dimension, die in Anlehnung an Peirce von Ch.W. Morris entwickelt (und popularisiert) wurde, noch nicht berücksichtigt (vgl. Sanders 1973, S. 116). Dick Hebdige vertritt eine anthropologisch-strukturalistische Position, bei der er zwei Annäherungen vorschlägt: Homologie und praktische Zuordnung von Bedeutung (vgl. Hebdige 1979). Leonard B. Meyer befaßte sich mit der Systematisierung von "constraints" bei der Stilausübung (Meyer 1989).⁽³⁾

Eine begleitende Hypothese auf semiotischer Grundlage könnte lauten: Stil bedeutet Einstellung. Mit der Aneignung von Stilmitteln ist die Antizipation von Handlung zugunsten eines virtuell gemeinschaftlichen Handlungsverlaufs durch eine Variation von Gegenstandsbezügen verbunden. Der Stilbegriff ist als temporäre Nonvariable bei der ästhetischen Kommunikation Verarbeitungsgrundlage für den Einsatz implizit stillgelegter Bezugspunkte, der sich bei Charlie Parker zum Beispiel als syntaktische und im Hip-Hop hauptsächlich als kontextuelle Verkürzung ebenso niederschlägt, wie bei den Buzzcocks als semantische (als Dissoziation oder institutionalisierter Kontrollverlust).

2

Wenn man von Handlung ausgeht, muß man strukturbildend (z.B. axiomatisch-rekursiv, deduktiv) verfahren. Ein Konflikt kann mit der

Gegenüberstellung von Handlung und Beobachtung entstehen. Beobachtung provoziert eine Vorstellung von Diskontinuität. Ich meine das Schema: Handlung → Ereignis vs. Ereignis → Beobachtung. Handlung kann aber als Folge von Einzelereignissen auch einer analytischen Binnenstruktur unterworfen werden oder Beobachtung zur Transformation von Ereignissen führen. Egal aus welcher Perspektive, es wird eine Bewegung vollzogen und eine Richtung angezeigt. Bei der Analyse begegnet man hier bekanntlich dem Problem des Zerrfaktors: Die Teilnahme führt entweder dazu, daß sich ein Standpunkt der musikalischen Produktion nicht ausgliedern läßt oder eine Differenz vertieft wird.

Die "teilnehmende Beobachtung" (Paul Willis 1981, S. 242) soll dazu beitragen, den Standpunkt eines Beobachters mit der Binnenperspektive einer Szene unter "Vorsichtsmaßnahmen" (ebd.) zu vereinbaren. Der Versuch der Reduktion von Verzerrungen kann als Zugeständnis an die Position des Beobachters interpretiert werden. Da eine Differenz nicht subtrahiert werden kann, werden zunächst die Standpunkte definiert und dann die Ereignisse verfolgt. Eine Definition der Standpunkte von Wissenschaftlern, Musikern und Journalisten stellt den Beobachter aber vor das Problem, daß Situationen vielleicht nicht entsprochen werden kann, weil entweder der Hintergrund nunmehr mit doppelter Distanz interpretiert wird oder die Distanz konstruiert wirkt und im Ergebnis anstelle eines "going native" den Perspektivverlust der zur Folge hat.⁶⁹ Beiden Problemen soll die Teilnahme entgegenkommen, bei der aber gerade die konstitutive, teilnehmende Handlung (zumindest theoretisch) durch Vorsichtsmaßnahmen beschnitten wurde. Dem kann mit Karl R. Popper entgegengetreten werden, daß Beobachtungen "immer schon in Begriffen früherer Erkenntnis interpretiert" sind, "d.h. die Beobachtungen selbst würden gar nicht existieren, wenn es kein früheres Wissen gäbe, das sie modifizieren oder auch falsifizieren könnten" (Popper 1982, S. 505). Deshalb muß zuerst die Frage nach dem Bezugsobjekt gestellt werden. Die Teilnahme an Handlungen kann zur Differenzierung von "Action Units" führen, die Teilnahme an Ereignissen und Produkten zur Darstellung der Ähnlichkeiten und Differenzen von Handlungen herangezogen werden.

Aus hermeneutischer Perspektive wird die Bedeutungsvielfalt musikalischer Ereignisse vertreten. Unterschiedliche Interpretationen

werden der Differenz von Ton, Buchstabe oder Ensemble und Bedeutung zugerechnet und legitimieren die Überschüssigkeit des musikalischen Texts als unendlich polysemische Vermittlungsinstanz. Mit Jacques Derridas kritischer Verarbeitung der Polysemie-These wird die Vielfalt prozedierender Handlung neben die Vielfalt des ästhetischen Objekts gestellt (Derrida 1972, S. 438⁶⁵; vgl. auch Christoph Menke 1991, S. 86 ff., der die Konvergenzen von Dekonstruktivismus und Negativitätsästhetik dargestellt hat). Das "Spiel" ist hier die zentrale (und supplementäre) Vermittlungsinstanz von Ereignis und Produkt.

Strukturen können als Folgen von Perspektiven verstanden werden, die zur Orientierung und Differenzierung des Erlebens unverzichtbar sind. Das betrifft auch die Antizipation von Folgehandlungen bei der kulturellen Vergegenständlichung. Die Anspielung eröffnet und begrenzt einen Spielraum für Alter und Ego beim direkten musikalischen Austausch (Ich-Du Kommunikation) wie auch bei der Hörwahrnehmung (Ich-Es Kommunikation; bei Niklas Luhmann steht die Kombination "Alter-Ego" für beliebige Sinnhorizonte, vgl. z.B. Luhmann 1984, S. 114). Für die Auswertung einer Stilrichtung bedeutet das die Berücksichtigung einer ständig in der Entwicklung befindlichen multiplen Überschneidung der Strategien und Perspektiven Beteiligter.

3

Das Vierfunktionenschema von Talcott Parsons (siehe Abb. S. 57) ist kein unumstrittenes Modell (vgl. z.B. Jürgen Habermas 1981, Bd. 2, S. 295 ff.). Das AGIL bietet aber den Vorteil einer klaren und vielfach übertragbaren methodischen Grundlage, die zur Begrenzung terminologischer Unzulänglichkeiten bei der Begriffsbildung und zur Feststellung von Überschneidungen oder Kollisionen beitragen kann. Das Vierfunktionenschema ist als System von Austauschmedien (Geld, Macht, Einfluß und Wertbindungen) konzipiert. Parsons bezieht sich auf Max Webers idealtypische Funktionen, im Gegensatz zur Rationalität der Handlung geht es ihm aber um eine Interpenetration von Subsystemen. "Interpenetration" soll als flexible wechselseitige Beeinflussung der Systeme gelesen werden, bei der "keine der genannten Komponenten

völlig an Bedeutung verliert" (Parsons-Schüler Richard Münch 1982, S. 391; in kritischer Auseinandersetzung Habermas 1981, Bd. 2, S. 443 f.).

In Parsons' Terminologie sind den instrumentellen Bereichen konsumatorische Zielzustände zugeordnet. 'Adaption' bezeichnet das Feld der Ressourcenbildung. Dazu bedarf es in der Musik der Bereitstellung und Erschließung von Informationen (Tonträger und Instrumente, Clubs, einschlägige Fangroups, Homepages, usw.), die auf der Ereignisebene (Zielverwirklichung, G) gesteuert wird. 'Integration' als Kommentar zu einer verbindlich gemeinschaftlichen Norm regelt die Verträglichkeit der Subsysteme und wird durch Maßnahmen der Strukturhaltung – den Pool "symbolisch-kultureller Werte" (L) – gesteuert.

Mit der "kybernetischen Bedingungs-Steuerungs-Hierarchie" soll eine Zunahme des Informationsniveaus der Subsysteme von A bis L und der damit möglichen Handlungssteuerung in den Subsystemen verbunden sein. In dieser Hierarchie (L-I-G-A) begrenzt der Bereich des kulturellen Pools den Handlungsspielraum der darunterliegenden Subsysteme und ist damit in der Lage, die anderen Bereiche zu steuern. Die umgekehrte Hierarchie (A-G-I-L) zeichnet sich durch eine Zunahme der Handlungsmotivation von L bis A aus. Der ökonomische Bereich ist damit in der Lage, auf die darunterliegenden Subsysteme dynamisierend zu wirken, das heißt, den Handlungsspielraum in diesen Bereichen zu erweitern und deren normative Ordnung zu kontrollieren. Die Gegenläufigkeit der Hierarchien soll die Funktionsfähigkeit des Systems gewährleisten. Mit der Ausführung eines AGILs "Musik im gesamtgesellschaftlichen Kontext" wäre die Entscheidung zu treffen, ob Musik als Ware dem Feld A oder als Wertbindung dem Feld L zugewiesen wird. Nicht zu bezweifeln ist eine deutliche Verschiebung der Interessenslagen, was Spezialisierung und Selbstverständnis von Popmusikern gegenüber Musikern im Allgemeinen angeht.

Die Problemlage geht jedoch tiefer: Musik muß als Pattern erklärt werden, ohne eine eurozentrische Weltsicht zu fördern, und ebenso muß die Frage nach der sozialen Stabilität eines Systems wechselnder Interessen gestellt werden. Mit den "pattern variables" geht es Parsons um die Verpflichtung auf einen "Modus der Orientierung an normativen Mustern" (Parsons 1986, S. 71). Es steht da-

bei zur Diskussion, ob das Schema letztlich mit der marxistischen Arbeitswerttheorie konvergiert. So argumentiert zum Beispiel R. Münch mit Parsons' Weber-Rezeption und im Widerspruch dazu J. Habermas, der einen "Bruch in der Theorieentwicklung" geltend macht (Habermas 1981, Bd. 2, S. 356). Interessant ist insbesondere für den Bereich der populären Musik, daß Habermas eine Nahtstelle des Theoriebruchs bei der "Nivellierung des einst zentralen Unterschieds zwischen funktionaler und sozialer Integration" ansetzt (ebd., S. 361).

Der Kommentar des Linguisten R.C. Baum ("Complexity Reduction" vs. "Complexity Production") baut auf der Zusammenführung semantischer und kontextueller Ressourcen auf, sowie auf einem Ausgleich des Komplexitätsgefälles zur Stabilisierung des Systems. Egos Handlung wird in kybernetischer Hinsicht als grenzerhaltende Maßnahme der Reduktion systeminterner Komplexität zugeordnet – Information wird abgegeben, während sie beim Erleben aufgenommen wird (vgl. Baum nach Frank Rotter 1985, S. 26 f., sowie Baum nach Habermas 1981, Bd. 2, S. 391). In diesem Konzept kann für den Bereich der Komplexitätsreduktion der Aufbau einer Ordnung als Zielsetzung assoziiert werden, für den Bereich der Produktion von Komplexität können Auflösungsbestrebungen zugrundegelegt werden. Im Gegensatz zu Niklas Luhmanns Doppelhorizont "Alter – Ego / handelt – erlebt" berücksichtigt Rolf Oerter's Vorschlag einer Kreuztabelle mit den Begriffspaaren "Vergegenständlichung – Aneignung / Subjektivierung – Objektivierung" ausschließlich die Handlungsperspektive des "Ego". Die Handlung des "Alter" geht in einer normativen Kategorie des "gemeinsamen Gegenstandsbezugs" auf (Oerter 1993, S. 253 f.). "Egos" Handlung wird im Anschluß an Jean Piaget als gesellschaftliche Kooperation über Konzepte generiert, die im Umgang mit Objekten und intrinsischen Lernprozessen ausgebildet werden. Die Solidarität von Interessensgemeinschaften wird demzufolge auf der Ebene der Machtausübung (zum Beispiel der Primärsozialisation in der Familie) reguliert. Aus handlungstheoretischer Perspektive kann sich damit das Problem stellen, wie ein Ensemble erklärt werden kann, wenn nicht anhand einer Grammatologie der homologischen Formen, die Pierre Bourdieu im "Habitus" sucht.

Bourdieu's "Habitus" steht Stil als normativer Ordnung und vermittelnder Instanz in mancher Hinsicht nahe. Stil bezieht sich direkt

auf die Ebene kontextueller Verarbeitung. Im Gegensatz zum gesellschaftlichen Habitus ist Stil aber in höherem Maße abhängig von wechselnden Interessen. Während Bourdieus Konzept des "Habitus" eine Darstellung möglicher Determinanten von Handlungen aufgrund gesellschaftlicher Kontrollmechanismen zugrundeliegt, umfaßt Stil gerade auch Faktoren wie Verlust, Übergabe oder Entzug von Kontrolle und diese als Ursachen der Verselbständigung normativer Bereiche. Mit der Umkehrung der Begriffsperspektive erschwert Stil gegenüber dem "Habitus" den Nachweis von Homologien (vgl. Bourdieu 1982).

Bei Claude Lévi-Strauss besteht Homologie im "Typus logischer Operationen", der die systeminternen Positionen mit den ranghöheren, die Klassifikation eines Systems erfassenden Positionen verknüpft (Lévi-Strauss 1968, S. 200). Sein Ausgangspunkt ist die Klassifikation von Individuen in sozialen Systemen, also ihrer Rollen, Funktionen und Verhältnisse zueinander. Wenn Dick Hebdige davon ausgeht, daß Stil als "Homology" auf Beziehungen stiltypischer Objekte untereinander hindeutet (eine in dieser Form keinesfalls unproblematische Übertragung des Begriffs; vgl. Hebdige 1979, S. 106), dann bedarf diese Einschätzung der Ergänzung durch eine Darstellung der erweiterten Handlungsspielräume aus den Binnenperspektiven der Szenen. Auf die Frage, was die Sicherheitsnadel an seiner Jacke bedeutet, würde wohl kein Punk auf den "Übergang von realem zu symbolischem Mangel" hinweisen (Hebdige, ebd.); die Antwort wäre vermutlich eher etwas wie: "Nichts, ich weiß nicht, das ist eine Sicherheitsnadel an meiner Jacke". Und zwar nicht, weil der Punk es nicht besser weiß oder es nicht verraten will, sondern weil das Objekt am Ort nur eine Anschlußhandlung, nämlich die Art der Übersetzung eines beliebigen Ereignisses oder Zustands in ein Produkt darstellt, aus dem weitere Anschlußhandlungen hervorgehen können. Aus der Binnenperspektive einer Szene eignen sich Stilmittel deshalb zur Antizipation von Handlungs- und Argumentationsfolgen: Die Sicherheitsnadel bleibt, was sie ist, weil die Kommunikation (als "Signifying Practice", Hebdige 1979, S. 108 ff.) nur auf der selbstverständlichsten Ebene der Kommunikation bestätigt wird. Diese Ebene wird nicht einfach durch die Aneignung von Know-How oder Verhaltensdispositionen im Umgang mit Objekten erreicht, sondern konstituiert sich erst anhand vergleichbarer Handlungen und Attributionen. Eine Kollektion solcher Bezugnahmen wird zu

symbolischen Aspekten einer statisch domestizierten Szene, wenn nicht erkannt wird, daß nicht Ereignisse oder Objekte sich ähneln, sondern Produkte und die Einstellungen zu ihnen.

Über Stil läßt sich aus der Binnenperspektive einer Szene deshalb auch nicht diskutieren. Die Thematisierung von Stil als gemeinschaftlichem Code führt zu einer Auflösung der Solidarität, deshalb kann er als Voraussetzung funktionierender Kommunikation nur symmetrisch erlebt werden (das erklärt zumindest ansatzweise die heute vielfach negative Besetzung des Begriffs).

Mit "Präferenzen" sind nicht allein die musikalischen Vorlieben von Rezipienten gemeint. Hier geht die aktuelle Matrix der Akteure als Lernprozeß mit den verfügbaren Handlungsstrategien und Generalisierungen ein. Die in den Präferenzen entwickelten Aktivitäten und kulturellen Motive werden auf Grundlage des Stils kodifiziert. Die Präferenzen stützen sich auf den Geschmack und eine funktionale Orientierung an Musik in ihrem Kontext. Entsprechend der eingangs getroffenen Feststellung wird populäre Musik auch bei der Rezeption kaum an Idealen festgemacht – was dem Bedürfnis nach ästhetischer Qualität nicht widersprechen muß. Das ist auch der Aufgeklärtheit der Musiker in bezug auf Kausalitäten der Marktwirtschaft zu verdanken (nachdem im Laufe der siebziger Jahre bereits die Produktionsmechanismen von Popmusik im Wesentlichen erhellt wurden): House ist ausdrücklich Tanzmusik, die Renaissance des Easy Listening ist ausdrücklich auf die Funktion der Musik als Unterhaltungsmusik bezogen, während der Begriff in den frühen sechziger Jahren noch als Verkaufsetikett eingesetzt wurde (Mißverständnisse sind zunächst nicht ausgeschlossen – man erkennt sie bei einem "Revival" zum Beispiel am Tanzstil).

Leitmotiv ist in der Popmusik der Neunziger ihre stilistische Funktionalisierung. Produktionen orientieren sich weniger an Zielgruppen und zunehmend an der Entwicklung oder Parodie von Verwendungszwecken. Das kann zu einer Abnahme integrativer Momente und einer Zunahme von Kommunikationsalternativen führen (was die jährlichen Besucherrekorde der Love-Parade nur bestätigen). Der Stilausübung steht die funktionale Orientierung als Wertung nicht mehr entgegen. Dieser Umstand ist nicht nur ökonomisch oder sozial zu begründen, sondern auch Folge von Ambitionen, Funktionen von Musik als stilistische Elemente ästhetisch zu etablieren.⁽⁶⁾

"Egos" Handlung soll der systeminternen Komplexitätsreduktion zugerechnet werden. Demzufolge kann die Mustervariable "Kommunikation" als Kompetenz oder Rationalität verstanden werden. Rationalität beschreibt die Fähigkeit von Akteuren, aufgrund von Repräsentations- und Reproduktionsleistungen Systeme zu bilden.⁽⁷⁾ Konflikte, die Problemlösungen erfordern (z.B. emotionale Konflikte), sind als Ausgangspunkte der Systembildung zu verstehen. Zwar baut Kommunikation in einer Peergroup auf weitgehend medienabhängigen Auffassungen und Handlungsmustern auf, über ihre ästhetische Wiederverwertung werden sie aber von rein marktwirtschaftlichen in kulturelle Zusammenhänge rücküberführt. Zugleich ist die Marktsituation auch von "Egos" Wahrnehmung abhängig, indem er Strategien der Mittelmobilisierung (und des Stillhaltens) bei der Aneignung von Wissen entwirft.

Diese Zusammenhänge sind auch bei der Differenzierung von Stil vorzufinden: Bei der Mustervariable "Diffusion" handelt es sich nicht um eine willkürliche Streuung stilistischer Aktivitäten, es geht mir um die Ungenauigkeit bei der Wiedergabe von "Alters" und "Egos" internen Prozessen und die Zusammenführung der Bereiche in gemeinschaftlicher (oder auch kollektiver) Handlung. Gesteuert wird die Stilausübung durch Projektionen im Bereich des gemeinschaftlichen Codes. Im Bereich der Sinndeutung findet sich der Stilbegriff als abstrakte Zweiffassung von Ereignissen, die mit der "kybernetischen Bedingungs-Steuerungs-Hierarchie" eine Situation determinieren (hier wirft Habermas Parsons "kulturellen Determinismus" vor, vgl. Habermas 1981, Bd. 2, S. 373).

Der Begriff "Fluktuation" kollidiert in gewisser Weise mit dem System. Während sich bei Parsons mit Piaget die Struktur "den von außen aufgezwungenen Fluktuationen entzieht" (Piaget 1968, S. 97), signalisiert der Begriff im ökonomischen Bereich der Differenzierung von Stil die Instabilität der Struktur. Neben der Regelung von Variationen, die der Stabilität des Systems zugute kommt, durchdringt auch die Diffusion der Handlungen die "Interpenetration" der Subsysteme und kann zum Beispiel als kollektive Handlung eine Struktur gefährden. Struktur und Funktion sind auf diese Weise nur noch bedingt abhängig vom ökonomischen System und können dem Problem der praktischen Transformationen integriert werden, wo sie als konstruktive oder destruktive Interferenzen auftreten.

Eine Handlung kann als Selektionsofferte verstanden werden und betrifft die beteiligten Kommunikationspartner aus jeweils spezifischer Perspektive, sie kann anhand einer internalisierten Matrix zum Beispiel als musikalische Äußerung interpretiert oder auch mißverstanden werden. Um ihre vermittelnde Funktion zu erfüllen, muß sie keine Kongruenz, aber ein Mindestmaß an Übereinstimmung bewirken können. Das heißt, sie muß zur Disposition gestellt werden können. Ein angemessenes Maß an Redundanz verspricht – gemessen an den Bedürfnissen des Gegenübers – am ehesten die Anschlußfähigkeit einer Handlung. Es kann also versucht werden, einer Äußerung die Redundanz zu verleihen, die sie als Alternative plausibel macht, auch indem Informationen zurückgehalten und Argumente angepaßt werden (zum Beispiel durch Abgrenzung).

Stilkoordinaten als generalisierte Aspekte oder strukturelle Verdichtungen einer Matrix können als Kommentare einer Differenz verstanden werden. Die Entwicklung einer Matrix institutionalisierter Handlungsfolgen ist aber nicht vorhersehbar. Neben "Alters" Zugriff kommen bei der Kommunikation Faktoren wie Zufall, Versehen, Ungenauigkeit und technische Probleme hinzu.

Ob faktisch oder metaphorisch – wenn mit einem Stil eine temporäre Nonvariable gesetzt wird, die ein Einverständnis, eine gemeinsame Perspektive konstruiert, werden die asymmetrischen Umweltbeziehungen der Kommunikationspartner teilweise außer Kraft gesetzt oder die symmetrischen betont. Diederichsen sieht Möglichkeiten einer Synthese: "Die Avantgarde-Kompliziertheit glaubt an die wahre Kompliziertheit des Menschen (...), verfolgt also ein aufklärerisch-modernes Projekt und (...) eliminiert jedes 'Als ob'" (Diederichsen 1993, S. 45).⁽⁸⁾

Eine Thematisierung von Stil wirkt destruktiv und hat entsprechende Auswirkungen auf die Kommunikationsfähigkeit der Akteure. Wie aber entsteht ein stilistisches Ensemble, zum Beispiel mit einer Base-Cap und einem HipHop-Beat, wenn es nicht ausdrücklich vereinbart werden kann? Der symbolische Interaktionismus im Anschluß an George Herbert Mead argumentiert zu diesem "Problem der doppelten Kontingenz" mit einem "alter Ego" als in-

terner Instanz, einer Berechnung von "Alters" Interessen (bei Mead als Differenz von "I" und "Me"; vgl. dazu die Anmerkung des Übersetzers in Mead 1968, S. 442). Damit ist das Problem aber vor seiner Lösung halbiert. Es muß (mit Parsons) berücksichtigt werden, daß "Alter" auch "Egos" Interessen berechnet. Wie auch immer die Angelegenheit gewendet wird, kann davon ausgegangen werden, daß keine Kongruenz erreicht wird. Sollte es "Alter" und "Ego" gelingen, ihre Handlungen aufeinander auszurichten, wäre zudem eine Stagnation kultureller Aktivitäten zu erwarten.

Bei Luhmann kommt deshalb die jeweilige Umwelt hinzu. Die Unberechenbarkeit der Kommunikationspartner wird mit Freiheitskonzessionen aufgefangen, bevor am gegenseitigen Umwelt-Input/Output für sich selbst gelernt werden kann. Das derart entstehende soziale System soll nicht von gegenseitiger Berechnung oder Kontrolle abhängen. Die Kommunikanten "verstehen sich nicht besser als zuvor" (Luhmann 1984, S. 157), anhand der Erwartungsabstimmung kann aber etwas über die Bedingungen der eigenen Umwelt gelernt werden. Mit Habermas ist demgegenüber davon auszugehen, daß die Input/Output-Vorgänge nicht in ökonomischen und kulturellen Bereichen abgelegt und diesen entnommen werden, sondern sie erst als solche organisiert werden. Stil als Ergebnis dieser Prozesse muß nicht ausdrücklich vereinbart werden und baut auch nicht auf einer Grammatologie homologischer Formen auf, sondern auf einer Koordination von Handlungen als Ergebnissen von Erwartungen. Eine Base-Cap und ein HipHop-Beat haben in der Tat ebensowenig miteinander zu tun wie eine Vespa mit der rituellen Zerstörung des Equipments bei einem Modkonzert. Sie stehen für sich in einem Ensemble, das mehr als zufällig durch Handlungs- und Erwartungsabstimmung zusammengekommen ist. Was sie verbindet, ist eine fortgesetzte Variation der Bezugnahmen unter den Akteuren.

Gewohnheitsbildung spielt hier eine herausragende Rolle. Tempovorteile und Anschlußfähigkeit von Handlungen sind Bestätigungen der Effektivität des Umweltbezugs. Gewohnheiten zeichnen sich durch beides aus und wirken als Puffer gegen situative Veränderungen. Eine überraschende Verdichtung potentieller Stilkoordinaten kann durchaus zum Unsicherheitsfaktor werden und zu einer Gefährdung kontextueller Ressourcenbildung führen – so über Schwankungen im Konsumangebot, wie zum Beispiel die

Ablösung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens durch private Anbieter (besonders interessant in diesem Zusammenhang: die Entwicklung des Push-Media im Internet, das den Mouseklick erübrigen soll).

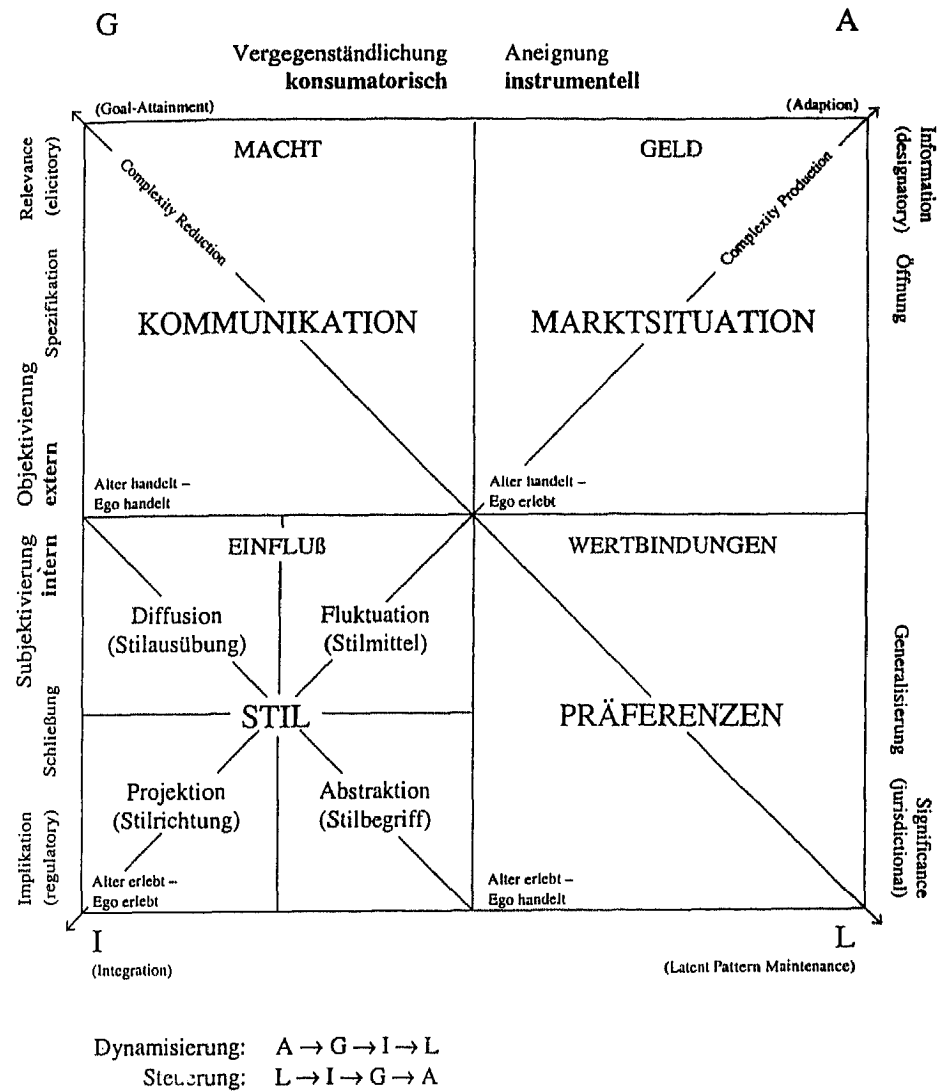
Stilkoordinaten führen als strukturelle Multiplikatoren zu einer Verschiebung der gesamten Matrix. Sie entfalten ihr kritisches Potential gerade dann, wenn genug Spielraum zur Absorption vorhanden ist und Abgrenzungsbestrebungen kompensiert werden. Den Zusammenhalt von Stilkoordinaten gewährleistet die Habituation. Als Koordinationen musikalisch-textueller Kriterien werden sie in populärer Musik hinsichtlich bestimmter Aspekte qualifiziert. Sounds werden zumeist durch Lautstärke deutlich von anderen Sounds abgesetzt (es können auch isolierte Frequenzbereiche, Besonderheiten im Panorama, Effekte usw. gewählt werden). Bei Rhythmen können Phrasierungen und Tempo eine Rolle spielen (ebenso strikt oder laid back gespieltes oder arrangiertes Timing – wird ein Atari oder der Drumcomputer als Sequenzer benutzt?). Spezifische Motive können durch eine spezielle Dramaturgie (häufige Wiederholung, Unisono usw.) abgesetzt werden. Strukturelle und metastrukturelle Merkmale (mehrfache Wechsel unterschiedlicher Parts in einem Track, intertextuelle Bezüge im Grundmuster eines Tracks usw.) werden in einen Zusammenhang mit anderen Tracks gestellt. Wie das Gitarrensolo im Heavy Metal, so steht der Four-to-the-Floor Beat mit dem Wechsel der Bassdrum und dem Hi-Hat eines Roland TR-909 Rhythm Composers bei einem Chicago-House Track weit im Vordergrund. Acid läßt sich anhand der endlosen Soundmodulationen an einer Roland TB-303 Bass Line-Sequenz identifizieren. Bei Drum & Bass sind die Double Time-Drumpatterns in Kombination mit dem zugrundeliegenden Bassriff (in Drop Bass-Manier) zentral, und Punkrock ist ohne Distortion kaum denkbar.

Das sind grobe Beispiele, aber in Abstufungen lassen sich solche Reduktionen bis hin zu kleinsten Einheiten verfolgen, die ihre Bestätigung im Funktionieren eines Kommunikationsprozesses finden. Als exklusive und redundante Bezugspunkte können sie anhand der Kontraste von Ereignissen, Handlungen und Produkten in einen Kontext gestellt werden. Ästhetische Kommunikation ist dabei nicht zwingend als Zwei-Weg-Kommunikation angelegt. Meyer hat an diesem Umstand seine Theorie der semantischen Struktur

aus dem Spannungsverhältnis zwischen Hörerwartung und Verlauf als Folge von Krisensituationen und ihrer Auflösung entwickelt ("embodied meaning" vs. "designative meaning", Meyer 1967). Was populäre Musik betrifft, ist aber die Antizipation funktionierender Kommunikation bei einer Produktion vielen wichtiger als die zugrundeliegende musikalische Basis - und das nicht nur aus ökonomischen Gründen.

Anhand der Kommunikationen einer Interessensgemeinschaft, von deren Absichten und Auffassungen jeder bei sich selbst Spuren ausmacht, können Methoden der Qualifikation von Stilmitteln zusammengetragen und verifiziert werden. Entscheidend ist der Besuch der betreffenden Foren. Die Tendenz zur Privatisierung von Popmusik über ein nutzorientiertes, funktionales Verständnis von Musik in ihrem Kontext eröffnet neue Perspektiven: Es verlagern sich die Orte, an denen populäre Musik stattfindet. Die bisher oft hermetischen Verhältnisse von Peergroups werden zusehends über die Medien geöffnet - aus geschlossenen Gemeinschaften entwickeln sich Formen öffentlicher Privatleben.

Talcott Parsons' Vierfunktionenschema (AGIL)
Stil im Kontext populäre Musik



Kommentare nach Baum, Luhmann, Münch und Oerter.
 Zusammenstellung und Mustervariable: Dirk Budde.

Anmerkungen

- (1) Die Möglichkeit einer sigmatischen Erweiterung des semiotischen Dreiecks (der Beziehung Zeichen-Realität), die unter dem Einfluß von Widerspiegelungstheorien eingebracht wurde, soll zunächst unberücksichtigt bleiben. Zur linguistischen Methode muß zudem darauf hingewiesen werden, daß die Sprachwissenschaft ihren Gegenstand weitgehend über die ihr eigene Vermittlungsform erklären kann (phonetische und extraverbale Aspekte ausgenommen), was in der Musikwissenschaft nach wie vor nur beispielhaft möglich ist.
- (2) Ballys Definition einer linguistischen Stilistik: "La stylistique étudie donc les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité" (in Sanders 1973, 15; vgl. auch die Kommentare in Piaget 1968, S. 13 und 82).
- (3) Meyers Definition von Stil: "Style is a replication of patterning, whether in human behaviour or in the artifacts produced by human behaviour, that results from a series of choices made within some set of constraints" (Meyer 1989, S. 3).
- (4) Ich halte eine Trennung der Begriffe für gewinnbringend.
- (5) In der Übersetzung: "Der Überschuß des Signifikanten, sein supplementärer Charakter, ist also die Folge einer Endlichkeit, das heißt eines Mangels, der supplementiert werden muß". An anderer Stelle: "Es gibt somit zwei Interpretationen der Interpretation, der Struktur, des Zeichens und des Spiels. Die eine [...] erlebt die Notwendigkeit der Interpretation gleich einem Exil. Die andere [...] bejaht das Spiel und will über den Menschen und den Humanismus hinausgelangen" (Derrida 1972, S. 441).
- (6) Hier ist die Musik ganz deutlich Bestandteil des Lifestyles, dem Anschein nach geht es um die Ästhetisierung der Funktionalität in allen Lebensbereichen.
- (7) Habermas läßt nach seiner Auseinandersetzung mit Noam Chomskys "Theorie der Sprachkompetenz" den Terminus "kommunikative Kompetenz" in seinem Hauptwerk zur "Theorie des kommunikativen Handelns" ganz fallen. Im Rückgriff auf Max Weber spricht er stattdessen von Rationalität und entwickelt den Begriff über seine enge instrumentelle Bindung an die Zweckrationalität bei Weber hinaus (Habermas 1981, Bd. 1, S. 25 ff.). Eine Einschränkung bleibt aber bestehen: "In Zusammenhängen kommunikativen Handelns darf als zurechnungsfähig nur gelten, wer als Angehöriger einer Kommunikationsgemeinschaft sein Handeln an intersubjektiv anerkannten Geltungsansprüchen orientieren kann" (Habermas 1981, Bd.1, S. 34; vgl. auch Luhmanns Kritik der Rationalität in Luhmann 1984, S. 638 ff.).
- (8) Fraglich ist dabei, wie weit Zufälle etc. getilgt werden können. Auf die Möglichkeit, daß sogar "als fundamental zu bezeichnende, weil biologisch determinierte Mechanismen beim Musikhören außer Kraft gesetzt werden können" weist Helga de la Motte-Haber in Zusammenhang mit Diana Deutschs Studien zur "Skalenillusion" hin (Motte-Haber 1995, S. 91).

Literatur

- Adler, G. (1911): Der Stil in der Musik. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils, Leipzig (1929).
- Bourdieu, P. (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main.
- Bruhn, H. / Oerter, R. / Rösing, H. (1993): Musikpsychologie, Reinbek.
- Derrida, J. (1972): Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/Main.
- Diederichsen, D. (1993): Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll, Köln.
- Frith, S. / Goodwin, A. (1990): On Record. Rock, Pop & The Written Word, London.
- Gumbrecht, H.U. (1986): Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs. In: Gumbrecht, H.U. / Pfeiffer, K.L. (a.a.O.), S. 726 - 788.
- Gumbrecht, H.U. / Pfeiffer, K.L. (1986): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt/Main.
- Habermas, J. (1981): Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bde, Frankfurt/Main.
- Hebdige, D. (1979): Subculture – The Meaning of Style, London (dt. 1983 in: Schocker. Stile und Moden der Subkultur, Reinbek).
- (1990): Style as Homology and Signifying Practice, Teilausgabe von Hebdige 1979. In: Frith, S. / Goodwin, A. (a.a.O.), S. 56 - 65.
- Kaden, Ch. (1984): Musiksoziologie, Berlin.
- Lévi-Strauss, C. (1968): Das wilde Denken, Frankfurt/Main.
- Luhmann, N. (1984): Soziale Systeme, Frankfurt/Main.
- (1994): Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bern.
- Mead, G.H. (1934): Geist, Identität und Gesellschaft, Frankfurt/Main (1968).
- Menke, Ch. (1991): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung bei Adorno und Derrida, Frankfurt/Main.
- Meyer, L.B. (1967): Music, the Arts and Ideas, Chicago.
- (1989): Style and Music. Theory, History and Ideology, Chicago.
- Motte-Haber, H. de la (1995): Hermeneutik und Psychologie. In: Gratzner, W. / Mauser, S. (Hg.): Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext, Laaber.
- Münch, R. (1982): Theorie des Handelns. Zur Rekonstruktion der Beiträge von Talcott Parsons, Emile Durkheim und Max Weber, Frankfurt/Main.
- Oerter, R. (1993): Handlungstheoretische Fundierung. In: Bruhn / Oerter / Rösing (a.a.O.), S. 253 - 267.
- Parsons, T. (1939): Akteur, Situation und normative Muster, Frankfurt/Main (1986).
- Piaget, J. (1973): Der Strukturalismus, Freiburg/Breisgau.
- Popper, K.L. / Eccles, J.C. (1982): Das Ich und sein Gehirn, München.
- Rotter, F. (1985): Musik als Kommunikationsmedium, Berlin.
- Sanders, W. (1973): Linguistische Stiltheorie, Göttingen.
- Willis, P. (1981): Profane Culture, Frankfurt/Main.