

## "Jünger der Empfindsamkeit"

*Populäre Musik in der Tradition der Gefühlkultur  
des 18. Jahrhunderts*

Die Ursprünge populärer Musik im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert, so scheint es, sind aufgeklärt. **Populäre Musik:** diese Kategorie verbindet sich offenkundig mit der Entfaltung eines Musikmarkts, ja musikalischer Kommerzialisierung schlechterdings. Sie umschreibt eine Kunst von kalkulierbarer Gebrauchshaftigkeit, also auch berechenbarem Tauschertrag. Im Gange des 19. Jahrhunderts, so steht zu lesen, falle sie wachsender Mediatisierung anheim: Sie werde massenhaft reproduzier-, mithin massenhaft distribuierbar; ihre Produktion nehme Züge serieller Stereotypisierung an. Die Proletarisierung der Gesellschaft treibe ihr - neben vornehmlich kleinbürgerlichen Schichten - ein homogenes Massenpublikum zu. Volksmusikalische Praktiken würden im Zuge der Urbanisierung umgeschmolzen zu klischeehafter Trivialmusik. Schon in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sei die Abtrennung von der artifiziellen Tradition vollzogen: E und U erwiesen sich als zunehmend unverträglich, nicht zuletzt in der Arbeitsteilung und Spezialisierung der Komponisten. Populäre Musik habe seither, in stillschweigender Polemik gegen das emphatische Kunstverständnis der klassischen deutschen Philosophie, eine eigene Ästhetik entwickelt, kurzum: sie sei ein eigen Ding geworden, nur aus sich selbst begreifbar, unvergleichlich.

Das ist, alles in allem, ein zutreffendes Bild. Aber: es hat seine historischen Lücken. Unzureichend vor allem wird von ihm reflektiert, daß gerade die "Geburt" der populären Musik alles andere als eine autochthone Erscheinung war, sich vielmehr orientierte an Überlieferungen und Werten der "Hochkultur". Und: daß namentlich in den kritischen Jahrzehnten ihrer Ausprägung,

zwischen 1770 etwa und 1820, die Kompatibilität mit Großer Kunst durchaus thematisch war: weniger in der Behandlung musikalischen Materials, nur bedingt auch in jener - der Klassik immer wieder unterstellten - Volkstümlichkeit des Tons, wohl aber in einem strukturell klar angebbaren Kommunikationskonzept - und in einem Konzept der Illusionsbildung, der Illusionierung. Dieses Konzept ist selbst ein Kind der Aufklärung, der sensualistischen Aufklärung. Ich will es hier unter dem für Deutschland gängigen Begriff der "Empfindsamkeit" beschreiben.

An und für sich wird **Empfindsamkeit**, als "Gefühls- und Geselligkeitskultur" (C. Dahlhaus), ganz und gar von rebellischer, antifeudaler Gesinnung getragen. Alternativbewußt tritt sie an gegen Tyrannei, Kabale und Intrige, wirbt sie für eine Gesellschaft der Übersichtlichkeit, der menschlichen Lauterkeit und Wahrhaftigkeit. Der Bürokratie, Korruption und Verkältung höfischer Kultur sucht sie die Wärme des Gefühls entgegenzusetzen; der Verfilzung des Ständestaats und der fürstlichen Gewalt Herrschaft trachtet sie ihrerseits Herr zu werden: gleichsam von der Basis her, aus den Kleinzellen der Gesellschaft, durch das Selbstbewußtsein und die Würde des einzelnen, privaten Menschen, durch neu-definierte Partnerschaften, Freundesbünde, durch Strukturen einer regulierbaren Zwischenmenschlichkeit.

Das sensualistische Sozialkonzept müht sich mit Vorsatz also um eine Senkung, eine Reduktion als unleidlich erfahrener gesellschaftlicher Komplexität. Verwicklungen, Vermittlungen aller Art sollen ins Partnerschaftlich-Unvermittelte zurückgedämmt werden; ideal- und norm-gebend wird die Interaktion von Mann zu Mann, von Angesicht zu Angesicht, Heile Privatheit, so geht die Hoffnung, könne den Kräftespeicher abgeben für eine Gesundung des sozial Großen und Ganzen; die Freundschaft, die Partnerschaft, die Struktur des face-to-face sei transpositionsfähig: übertragbar auf Wirtschaft, Wissenschaft, Politik. Die Erneuerung sozialen Lebens nimmt für den Empfindsamen ihren Ausgang bei der Idylle - und sie findet zugleich in dieser ihr Maß und ihr Ziel.

Nun ist das Problematische sensualistischer Aufklärung nicht dieser theoretische Entwurf einer Utopie per se. Als historisch weitaus folgenreicher - und verhängnisvoller - erscheint der Umstand, daß der Entwurf, über Jahrzehnte hin, Praxis wurde, reales Sozialverhalten konditionierte - und: daß er zum essentiellen Moment auch von Kunst wurde. Ich habe diesen Prozeß bereits in verschiedenen Zusammenhängen analysiert: und zwar, in Anlehnung an Georg Groddeck, als **Verzwischenmenschelung** der künstlerischen Kommunikation und als Liquidierung dessen, was ich "epische" Mitteilungsstrukturen nenne. Der zentrale Topos, allem voran für Musik, findet sich in der bekannten Formulierung, Kunst habe aus dem Herzen zu kommen und zu Herzen zu gehen. Und er wird gleichsam verstärkt durch die Konzentration auf Emotionsübertragung, Gefühlstransfer. Ganz lapidar ließe sich daher das sensualistische Modell so umreißen: In der Kommunikation immer nur zwei (das eine Herz und das andere) - und zuvörderst Ausdruck der Empfindung, der Empfindungseligkeit.

Dabei ist die doppelte Bescheidung auf Partnerschaft und Emotion alles andere als elementar und schon gar nicht "naturegegeben". "Normale" Kommunikation, selbst unter archaischen Verhältnissen, gestaltet sich der Regel nach deutlich komplizierter. Keineswegs ausschließlich gründet sie auf dem Austausch emotionslastiger Selbstdarstellungen: vom Ich zum Du und invers vom Du zum Ich; vielmehr geht sie über die beiden Herzen zielstrebig hinaus. Das Ich vermag, neben der Kundgabe seiner selbst, stets zugleich über seine Mitwelt zu berichten; und auch das Du ist zu solcher Transzendierung fähig. "Normale" Kommunikation kennt, über die Selbstpräsentation hinaus - und oft sogar vorrangig vor ihr - die Benennung externer Welten. Sie ist mindestens zweischichtig, mindestens gedoppelt; sie ist, mit einem Wort von Bert Brecht, grundsätzlich **episch** strukturiert.

Auch für Kunst, auch für Musik sind solch epische Strukturen eher urwüchsig, ursprungsnahe; auf jeden Fall sind sie uralt. Liturgien

und religiöse Zeremonien, beispielsweise, leben davon, daß ihre Zelebranten sie just **nicht** als Selbstaussdruck empfinden, sondern als Äußerungen einer über-individuellen, überpersönlichen Form. Gregorianische Gesänge etwa vermeiden es, die Worte Christi solistisch vortragen zu lassen; vielmehr wird der Heiland chorisch oder sogar polyphonisch vergegenwärtigt; die Differenz zwischen IHM und den Sängern, die ihm Stimme geben, bleibt erhalten und ist, soziostrukturell, maßgebend, wesentlich. Überhaupt sagt ältere Kirchenmusik "Ich" oft im Plural der Systeme. "Sederunt principes et adversus **me** loquebantur": vertont ist es von Perotin als Organum quadruplum. "Ich bin die Auferstehung und das Leben", verkünden ähnlich bei Heinrich Schütz zwei imitatorisch gefügte Stimmen. Einfühlung des Sängers in den Gegenstand seiner Benennung, unzutragliche Identifikation ist unterbunden. In den Maskenspielen der italienischen Volkskomödie - ein weiteres Exempel - zeigt sich hinter der Verkleidung der empirische Darsteller; Kunstfigur und wirklicher Künstler, Dargestelltes und Akteur werden separat vorgeführt - und in der Separation genossen. Eine besonders komplexe Gattung, in diesem Sinn, ist das Oratorium bzw. ihr Seitensproß: die Passion. Sie beschäftigt, wie wir wissen, einen hauptamtlichen Erzähler: den Testo, den Evangelisten. Daneben geistern Sänger einher, die dramatische Personen "verkörpern" (Petrus, Pilatus, die Magd) - und diese zugleich wiederum als lyrische Seelen kommentieren. "Gebt mir meinen Jesum wieder!" Wer ist es, der in der Matthäus-Passion dies verlangt? Der Bassist Krause, Lehmann, Schmidt? Judas, dem er zuvor die Stimme lieh? Ein durchschnittlicher Gläubiger wie Du und Ich, imaginiert in sozialer Abstraktion? Musik, so könnte man zusammenfassen, scheint gerade in ihrer gestischen Verallgemeinerungsfähigkeit, ihrer Tendenz zur ausdruckshaften Ablösung, zum "Absoluten" für epische Vieldeutigkeit sich offenzuhalten. Und nicht zuletzt in dieser Viel-Deutigkeit **wie Welt** sein zu können (Jacobus von Lüttich hatte formuliert: "Musica ad omnia extendere se videtur").

Nichts mehr nun von diesem "ad omnia" im Zeitalter der Empfindsamkeit. Von Herz zu Herzen - das ist der Gegenentwurf,

der Entwurf einer radikal geschrumpften Welt. Und diese Schrumpfung - das mag sogar erschrecken - ist in sämtlichen Kunstgattungen, erst recht in allen musikalischen Genres, gleichsinnig präsent. Im Schauspiel hat der Darsteller soweit in die Figur sich einzuleben, daß jede Eigenständigkeit ihr gegenüber nichtig wird. Statt doppeltgeschichteter Zwei-Deutigkeit tritt, nicht zuletzt dem Rezipienten zuliebe, übersichtliche Eindimensionalität auf den Plan. Das Rezept dafür gibt Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie: "Der Dichter /d.h. der Theater-Dichter/ sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg".

Für Goethe zur Lebensschwierigkeit wurde es bekanntermaßen, daß man in ihm den jungen Werther sah - und umgekehrt. Das Mißverständnis gründete indes nicht auf Mißverstehen; es enthüllt eine kommunikative Norm, die des Brief-Romans, der den Autor mit dem fiktiven Skribenten, fiktional, identisch setzt und die Erzählstruktur zur Struktur des Selbstausdrucks mutieren läßt.

Glucks Opernreform, drittes Beispiel, geht mit den Entwicklungen des Schauspiels voll synchron. Auch sie verlangt Einführung und "natürliches" Spiel, und das heißt wiederum: die Selbstverleugnung des Sängers, seiner Virtuosität, zugunsten der expressiv "echt" zu erscheinen-habenden dramatischen Figur. Gleichsam a priori verschmelzen im Sololied der Sänger bzw. die Sängerin mit dem fiktiven, dem lyrischen Ich; das Lied ist die Gattung der Selbstpräsentation und der Emotionalisierung; seine Karriere entspricht der Karriere der Einfühlungs-Norm. Selbst das Oratorium wird in der skizzierten Richtung umdefiniert. Nicht länger, so heißt es in Sulzers "Allgemeiner Theorie der Schönen Künste", solle es Geschichten erzählen - die seien ohnehin bekannt; vielmehr habe es die darob bewegten Gefühle singender Seelen kundzutun: Selbstdarstellung einmal mehr.

Und schließlich die Instrumentalmusik. Sie bietet, dem Sololied verwandt, denkbar ungehemmten Emotionstransfer, vom Musiker zum Hörer, von Herz zu Herz. Vermittlungen zwischen dem

Komponisten und dem Rezipienten, wie sie der Interpret zu leisten hat, sind eher ein notwendiges Übel und unerwünscht. Entweder - so Carl Philipp Emanuel Bach - solle daher der Komponist vorzüglich seine eigenen Werke spielen (nur wer selbst gerührt sei, könne auch andere rühren); oder aber der Interpret habe sich restlos in die Stimmungslage des Komponisten hineinzusetzen, wie z.B. Christian Friedrich Daniel Schubart es postuliert: auf daß des Interpreten Ich-heit schwinde, ganz im kompositorischen Willen sich aufhebe und in ihm vergehe.

Es ist unübersehbar: Auch wo "objektiv" mehr als zwei Personen am Werk sind - und unabänderlich am Werke zu sein haben -, bleiben soziostrukturell zugelassen immer nur Paarungen, Paarbezüge. Was komplizieren, Komplikationen schaffen könnte, das wird hinweggeföhlt, hinweggehört, hinweggedacht.

Schon bei Lessing lugt die Katze aus dem Sack: Dergleichen sei Illusion, so hatten wir von ihm vernommen. Und in der Tat läßt sich Illusionierung unschwer definieren:

- als Verdrängung existentiell belastender Komplexität,
- als Reduktion vorfindlicher Vielschichtigkeiten,
- als Vereinfachung schwierigen Lebens, um den Preis erhöhter Störanfälligkeit im Krisenfall.

So verbindet sich offenbar denn auch das Freundschafts- und Privatisierungsstreben des 18. Jahrhunderts mit erheblichen Verkrampfungen und sozialer Berührungsangst. Die beste der Welten - ebenso wie der beste Freund - gewinnt sich am vorteilhaftesten aus der Imagination. Nicht umsonst vielleicht hatte der Alte Gleim in Halberstadt seine Briefpartner um sich als Porträt-Galerie, als Versammlung schöner Bilder, gefällig aufgehängt. Nicht zufällig wohl konnte Friedrich Schiller den Rheinfall besingen, ohne je am Ort gewesen zu sein. Einprägsamster Exponent des zum System gewordenen **Illusionismus**, liebenswert bis zum äußersten, und doch hoch fatal, ist Jean Pauls Schulmeisterlein Wuz im Auental, das eine ganze

Bibliothek sich zusammenschreibt, total autonom, nur von Buchtiteln geleitet, aus freiem Willen - und freier Vorstellung.

Und neuerlich ist es vor allem die Musik, die diese Einbildungsarbeit zu befördern, ja zu trainieren weiß. Namentlich in der Instrumentalmusik - und namentlich in deren Rezeption - erscheint der Komponist nicht länger als ein diesseitiges Wesen, sondern als *Genie*, von Gottes Gnaden, wenn nicht selbst als Gott: Die Heroen, die der Hörer "vor sich" zu haben glaubt, ein Amadé, ein Franzl-Schwammerl, "unser Robert" aus Zwickau usw.: sie werden für eine Kommunikation gebraucht, die alles Kommunikative von sich streift. Denn durch den Mund vergötterter Musiker - oder auch idealisch abstraktiver "Charaktere" (wie sie Christian Gottfried Körner der Musikästhetik zugewann) - sagt Musik vernehmlich zwar "ich"; und der Hörer mag, innerlich anbetend, "Du" replizieren. Aber die Ich-Du-Projektion ist eine **Projektion**, längst kein Dialog. Institutionell immerhin sind, seit dem Sieg des Darbietungskonzerts, die Rückkoppelungen vom Hörer zum Musiker abgeschnitten; die äußere Sozialstruktur, unter der Musikübung sich vollzieht, ist nicht die des Gesprächs, sondern seiner Verhinderung - bzw. des Dialogs in der Einbildung. Für den Musiker wird daher zur zentralen Äußerungsform - wie Alfred Einstein am Beispiel Beethovens beobachtet hat - das Monologisieren, die Rede in und mit sich selbst. Aber auch der Hörer, der auf geliffet-geniale Partner sich einzustellen hat - geliffet, nota bene, nach des Hörers eigenem Maß -, ist seinestills monologisierend am Werk. Mit dem eingebildeten Du umzugehen, ja dieses Du, wie das Ich, aus eigener Kraft zu setzen, läßt Interaktion zur Selbstregulation verkommen. Kommunikation, die sich per illusionem definiert (und alle bisher besprochenen Strukturen waren Strukturen der Illusion), wird, von ihrer Motivationslage her, autistisch; sie programmiert sich a priori das Scheitern ein.

Ebendies aber gilt für die sensualistische Gesellschaftsutopie ganz allgemein. Nicht drastisch-lebenspraktischer Enttäuschungen hätte sie bedurft (wie z.B. die Jakobiner-Tage sie mit sich

brachten), um hinfällig zu werden und unterzugehen. Illusionsfundierte Kommunikation ist permanent in der Krise; sie ist katastrophenumstellt von Tag zu Tag. Ludwig Tieck hat derlei Lebenslagen immer neu mit ätzendem Zynismus zur Sprache gebracht.

Die vielzitierte **Paradigmenwende**, die um 1800 in der Kunsttheorie sich vollzieht und neben anderem die "absolute Musik" gebiert, ist daher auch kein ästhetisches Ereignis allein. Sie formuliert kommunikative Daseinserfahrung; bereits gewonnene Daseinserfahrung - und deutet sie um. Die Frühromantik zieht dabei eine außerordentliche Konsequenz. Zerschlagene Kommunikation bringt sie als ein Zerschlagenes auf den Begriff. Und sie plaziert, soziostrukturell, das Ich vorm Chaos der Unendlichkeit, radikal vereinsamt, ohne jedes Gegenüber - umgeben, und getröstet, allein von infinitiven Ausdrucks- und Bildwerten der Kunst, der Musik. Später tritt eine gediegenere Lebensart hinzu, eine Haltung positivistischer Sachlichkeit und "Objektivität", ausdrücklich polemisierend gegen die verrottete Gefühlkultur. Musikästhetisch findet sie ihr Äquivalent in jener Theorie einer "tönend bewegten Form", die den schöpferischen Gedanken - Originalton Hanslick - "vollständig" im Klangmaterial "zur Erscheinung" gebracht wissen will und füglich das Menschlich-Seelische dem Sachlichen überstellt, ja in ihm gefangensetzt wie den Geist in der Flasche. Dabei liegt es auf der Hand, daß mit diesen beiden Ablösungen der Empfindsamkeit Illusionäres selbst von ferne nicht verschwindet, sondern allenfalls verschoben und umgesiedelt wird. Namentlich ästhetische Objektgläubigkeit, die Idee von einer Autonomie der Werke und ihrem Eigenleben, beweist sich als hoch gepflegte, intellektuell ausgepolsterte Version der Bewußtseinseinschränkung.

Worauf ich hinaus will - und womit ich zu meinem Thema im engeren Sinne komme -, ist dies: Weder "Romantik" noch "positivistische Sachlichkeit" scheinen im 19. Jahrhundert dominierende Lebensmodelle zu werden; sie vergesellschaften sich nur sehr bedingt, sind Ausdruck eher von intellektuellen Eliten.

Ganz besonders im Musikalischen bleiben sie (parallel übrigens zu antillusionistischen, epischen Traditionen à la Mozart oder Haydn) den "seriösen" Strömungen reserviert. Man könnte sogar sagen, daß erst solche Reservation den Bereich des künstlerisch "Ernsten", "Schwierigen", wohl auch des "Klassisch-Erhabenen" ausgegliedert und ausgeprägt habe. "Romantik" und "Sachlichkeit" sind Negationen derart empfindsam-aufklärerischen Denkens, Negationen jedoch in einem Sonderbezirk. Und womit trug sich der kulturelle "Rest", der übergroße Rest: die Kultur der Nicht-Eliten, der "Massen", des Manns auf der Straße? Der Rest war die nichtvollzogene Negation, das Beharren auf sentimentaler Gesinnungslage, auf einem einfachen Leben, zutraulich, unreflektiert - und dessen Verfestigung als populäre Überlieferung.

Das in der Tat, so will mir scheinen, ist die **Geburtsstunde der populären Musik**. Und es ist Dialektik der Aufklärung, historisch konkret. Erstens wird ein sensualistisches Daseinsgefühl, über dessen Fatalitäten es spätestens seit dem Wirken der Guillotine Klarheit gab, einem längst verblicheneren Unschuldszustand zurückerstattet. Populäre Kultur, populäre Musik erlaubt sich gleichsam die Fortschreibung widerlegter Lebensformen; das Aufgeklärtsein über eine aufklärerische Utopie wird, gegenaufklärerisch, getilgt. Zweitens ist es gerade die Rehabilitierung solch falsch-aufklärerischen, widerlegten Lebens; die in massive Kommerzialisierung mündet. Mißlungene Aufklärung nimmt sich nicht etwa zurück, sondern flieht nach vorn, in das Geschäft. Und drittens werden dergestalt die menschlichsten der Menschheitsideale, die Ideale von Freundschaft, Partnerschaft, Bruderliebe - Kernwerte des Sensualismus schlechterdings -, dem Getriebe der Verwertung übereignet und füglich, aus ihrer ethischen Bestimmung entlassen, in ihr abstrakt monetäres Gegenteil verkehrt: zur "Aufklärung als Massenbetrug".

Damit aber erschließt sich die substantielle Paradoxie populärer Musik, genauer: **populäre Musik als Paradoxie**. Im Schein des Vonselbst-sich-Verstehenden, Trivialen sucht sie lebendig zu

erhalten - schon für das 19. Jahrhundert, erst recht für die Gegenwart -, was mit der Kapitalisierung von Gesellschaft wesenshaft verloren ging: menschliches Bezogensein von Angesicht zu Angesicht, persönliche Bindung und Bindungsbereitschaft, personale, individualitätsbetonte Kommunikation. Obwohl Objekt des Handels wie keine zweite Kunst, tut populäre Musik so, als sei sie vor der Verdinglichung stehengeblieben, als bleibe sie von ihr verschont. "It's the singer, not the song" (Mick Jagger): Unter dieser antisachlichen Devise tritt noch der Rockstar unserer Tage an; es könnte eine Parole des 18. Jahrhunderts sein. Selbst klangliche Produkte der Populärindustrie erfahren nicht selten eine Personifikation: Sie werden - moderner Popmusik-Jargon - als "Aufreißer" und "Hitheuler", "Anheizer" und "Langweiler" laut, ihren Interpreten gleich und nur graduell verschieden dem "Lustigen Max", dem "Trotzköpfchen" und der "Sternenjungfrau", die das Salonalbum der Urgroßmütter bevölkerten. Den "Sänger" zu suchen und die Sängerin, mit ihrer Ehrlichkeit, Lauterkeit, ihrer erotischen Anziehungskraft, ist der Trieb all jener Fan-Gemeinden, die sich - Herz zu Herz - vor Pop-Lords und Rock-Ladies versammeln. Wiederum nur wenige Generationen zuvor waren es Höhere Töchter und flinke Kavaliere, auch das süße Mädel aus dem Tingeltangel und dem Chantant, denen die Entzückung galt. Von ihrer Außenseite her macht Populärmusik Front gegen Werk- und Immanenzästhetik, rüstet sie sich als ästhetische Alternative zu. In Wahrheit pocht sie auf menschliche Unmittelbarkeit nur, um desto unmittelbarer sie zu verkaufen. Sehnsüchte nach menschlicher Wärme - auch der härteste Kritiker wird es nicht leugnen wollen - bleiben in ihr wach, ja jede ihrer Produktionen ist ein Eingedenken dieses Sehns. Aber im Eingedenken wird Eingedenken ausgebeutet, seiner sozialen Ethik, seines Sinns entleert.

Von dieser Plattform aus läßt sich auch verstehen, warum Populärmusik die illusionistischste der Illusionen hervorzuzaubern gezwungen ist. Zunächst erklärt es sich dahingehend - und hier beziehe ich mich vor allem auf den "mainstream" moderner Kulturlandschaft -, daß zwei ihrer Wesensmomente strukturell

kollidieren: das Persönlich-Sein-Sollen, die vorgebliche Intimität - und die massenhafte Distribuerbarkeit, das Streben nach größtmöglicher Wirkungsweite. Fast scheint es sogar, als seien beide Momente unversöhnlich und daher neuerlich paradox miteinander verquickt. Gut beschrieben ist beispielsweise, daß Musiker und ihre Publika noch im live-Kontakt lediglich entfremdet sich begegnen. Und zwar nicht nur zufolge der Asymmetrie, die Darbietungs- und Übertragungsmusik notwendig mit sich führt, sondern auch auf Grund der Verankerung in divergenten Zeitstrukturen: Lebenszeit-Strukturen. Für die einen ist es, im unglücklichsten Falle, das einzige Mal im Leben, daß sie den angebeteten Idolen in die Augen schauen; für die anderen, die Idole selbst, wird es beim besten Willen "ein Gig unter Hunderten" oder Tausenden bleiben müssen (Simon Frith). Folglich bedeutet es kein Zeichen der Unmoral, wenn die Musiker Ehrlichkeit, Spontaneität, Herzlichkeit, Begeisterung - und besonders eine nicht-kommerzielle Ambition - vorzutauschen und artifiziell aus sich herauszuzwingen trachten. Vorspiegelung des Unvermittelten ist ihre Verfehlung nicht, sondern Berufung und Beruf; sie definiert die melancholische Grundsituation populärer Musik. Da nun aber das Volksläufige unterhalten soll und zerstreuen - nichts liegt ihm ferner als Trauerarbeit -, muß die Melancholie übertüncht, muß sie hinweggeschoben werden. Und eben hier entsteht ein Phänomen - letzte Steigerung des sensualistischen Konzepts ebenso wie seine Überschreitung -, das man das **Verschwinden der Illusion als Illusion** nennen könnte: das Vergessen des Vergessens.

An und für sich bietet gewöhnliches Leben Anlässe die Fülle, um Daseinsängste, Nöte, Komplikationen abzudrängen und zu verdrängen. Oft genug freilich wird die Verdrängung vom Leben eingeholt, gibt es das sprichwörtlich böse Erwachen - das keineswegs ein ungesundes ist. Wo seelisches Gleichgewicht ungefährdet bleiben soll, müssen Illusionierung und Desillusionierung, zumindestens grosso modo, einander Paroli bieten, die Waage halten. Selbst der Trinker, der einen Rausch ausschläft, hat seinen rosaroten Dunst lediglich **gehabt** - und

beim Zu-sich-Kommen, in der Verkaterung aufs eindrucksvollste eingebüßt. Zwar mag er sofort wieder zur Flasche greifen; der Schock indes des Ermuntertwerdens bleibt ihm tiefinnerlich erhalten. Es ist dies zugleich eine Daseinschance, ein schmerzlich-heilsamer Schwebezustand, eine Art Tod im Leben, das, was nach dem Weisheitsbuch des tibetischen Buddhismus die "Bardo-Erfahrung", die Erfahrung der "Lücke", der "Paranoia und der (schöpferischen) Unsicherheit" im Alltäglichen heißt.

Ebensolches Erwachen nun, solch existentielle Krisen scheint populäre Musik, des mainstreams allemal, ihren Konsumenten ersparen zu wollen. Sie gibt sich nicht als Gift und Betäubungsmittel, das in den "Tod" führt und zur Erneuerung, sondern als Lebensmittel und Gebrauchsobjekt. Und vor allem kraft dieser Harmlosigkeit, dieser "Normalität" entfaltet sie ihr Illusionspotential.

Erste Voraussetzung dafür ist die Konditionierung des Musikkonsums als einer Sucht, die sich selber nicht wahrnimmt, nicht mehr bemerkt. Unerheblich im vorliegenden Zusammenhang, wer diese Konditionierung dirigiert und leitet, ob der Hörer selbst, unterm walkman und vor der Lautsprecherbox, oder ein x-bellebiger Musikproduzent, durch zwangsweise Beschallung im Hotel etwa, im Warenhaus. Entscheidend ist, **daß** die entsprechende Abhängigkeit entstehen kann und, allein zufolge der Quantität des Musikgebrauchs im modernen Leben, sich auch nachweisen läßt: "Musikrausch" (Helga de la Motte-Haber) mithin im striktesten Sinne.

Und doch bleibt Musik eine höchst spezielle Droge. Vergleichsweise selten nur führt sie jene offenliegenden Schädigungen herauf, wie Alkohol- und Nikotinverzehr, erst recht aber der Genuß von Harten Stoffen sie nach sich ziehen. Populäre Musik sorgt für einen **Rausch ohne Ernüchterung**. Gar nicht so sehr möchte ich sie daher als ein Fluchtvehikel begreifen, um Alltäglichem zu entkommen, vielmehr: als ein Gerüst, das den Alltag strukturiert, ihn behaglich, komfortabel, wohnlich macht.

Off ist es denn auch eine gleichsam praktische Lebensklugheit, mit der populäre Musik am nachhaltigsten für sich wirbt. Anzukommen mit Dingen, die das Publikum wirklich angehen (Salzinger), bedeutet für nicht wenige Musiker das Erfolgsrezept; Polit-Rock z.B. dürfte von ihm zehren. Indes birgt gerade der Appell ans Prosaische des Seins die am schwersten auszulotenden Untiefen der Illusion. "Da spricht (singt) einer aus, was ich selber denke", mag mancher Hörer im Geist jubilieren; und er mag dem Vor-Redner (-Sänger) sogar Wohlwollen spenden und Applaus. Daß der Dialog einseitig bleibt, die Nähe imaginativ und das Geschäft auch mit der Politisierung ein Geschäft, kann in den Wogen der Identifikation leicht untergehen; im Kleide des Normalen ist Illusion am sichersten verkleidet.

Nicht umsonst auch gehört die große Überzeugungskraft dem ein wenig gelifteten, letztlich jedoch nahbaren Star. Ihrer Mission bewußt, empfiehlt sich die allbekannte Madonna nicht als Standbild, sondern als "material girl". Schon mit den Erotika also geht es los. Natürlich müssen Superfrau und Supermann super sein (wer wollte auf die Erste Klasse verzichten). Aber sie haben so viel Zutraulichkeit immerhin und Anfaßbarkeit zu vermitteln - Ausstrahlung funktioniert ausschließlich so -, daß sie stets "Stoff bleiben für feuchte Träume". Nur die Mischung aus Gott und (potentiell) Belschlafgenossen erschafft die populäre personality; es ist die Mixtur, die man auch im wirklichen Leben sucht, in realen Partnerwahlen - und mit der man sich aller Regel nach vergreift. Und vollends die erst einmal angeregte Sexualität: Sie fällt auf die krummsten Täuschungen herein und münzt sie um in Wirklichkeiten des Leibs. Selbst daß in der Peep-Show eine Schelbe dazwischen steckt, kann primäres Leben nicht an seiner Äußerung hindern. Das Geschlechtliche ist gleichsam **die** Daseinsebene, auf der das Vergessen, mit Lust, sich vergißt. Populäre Musik, in ihrer Sexualisierung, in ihrer Körperanimation durch niedrigfrequenten Schall, ihrer Kunst des Vibratorischen und der Vibration, weiß mit Sicherheit, was sie nötig hat.

Unter allen Umständen muß daher ein Fluidum des Flüssigen, Dynamischen, muß das Lebendige des Stars imaginativ erhalten bleiben. Ihn statuarisch aufzubauen wie einen Verdi-Tenor oder wie eine Diva im Konzert, wäre die unmöglichste der Unmöglichkeiten. Das Idol ist verpflichtet, zu swingen und zu wackeln, zu schwänzeln und zu wedeln, als sei es das kondensierte Vitamin. Wer überdies ertrüge es, noch vom Akustischen her, an die live-Illusion erinnert zu werden? Was geschähe wohl, wenn ein Popmusiksänger im Vollplayback plötzlich die Lippen schösse - und dennoch weiter tönte aus dem Eigentlichen heraus: nicht aus dem Herzen, aus der Seele, aus dem Leib, sondern aus dem Vorgefertigten, dem geronnenen Leben, aus der Konserve? Es wäre die reinste Tempelschändung; das blanke Entsetzen bräche herein. 2

Und wer ist es, der solches Entsetzen fürchtet, der dem Vergessen des Vergessens in die Arme sinkt? Auf hohem Niveau könnte es der Zyniker sein, der seine "Aufklärungs-Lektion gelernt" hat, "aber nicht vollzogen", dies Wissen nicht länger erträgt, daher als Wissender sich verliert. Auf mittlerem Niveau ist es der seelisch Schwache, der seine Versagens-Komplexe unter den Teppich der Normalitäten kehrt, stets brav sich hält, stets fit, vom Zweifel unbeschwert noch in der Bildphantasmagorie: totales Subjekt als totaler Untertan und nicht einmal dessen mehr gewärtig. Die Sprache des 19. Jahrhunderts hätte ihn als Philister ausgeschieden, die des 20. würde ihn "Spießer" nennen. Was mich zögern läßt, dieser Verurteilung zu folgen, ist einzig eine Erinnerung. Die Erinnerung an jenen Knaben aus dem Nachbarhaus, der mit einem Knopfdruck auf die erstbeste Hi-Fi-Anlage wahnhaft zum Musiker sich qualifiziert, "seine" power verbreitend, die die seine nicht ist, der das extrem Fremde, das Konservierte als extrem Eigenes sich anverwandelt, Illusionen sich macht, von denen er nichts weiß. Auch er also, der den Spießer verachtet, ein Durchschnittstypus von nicht nur seinesgleichen? Sind wir alle vielleicht, die wir heute leben, nurnmehr unseresgleichen und von einem Maß: verschlungen von der Normalität einer Welt allgegenwärtig-unbemerklicher Fiktionen?

Ich habe der Frage an anderem Ort eine Antwort entgegengestellt: eine negative Antwort, insofern vergleichsweise optimistisch, behauptend, daß es zumindest Auswege gebe aus der bezeichneten Verstrickung. Und ich habe in diesem Zusammenhang auf Widerstände, Gegenströmungen nicht zuletzt auf dem Feld der Populärmusik selbst verwiesen: u.a. auf Techniken eines nicht-illusionistischen Umgangs mit der Illusion (wie ihn Alternativkulturen anstreben), auf die Wiedergewinnung "epischer" Verhaltensmuster, voller Selbstironie, Eigen-Distanzierung, schrillum Humor usf. Das kann indes hier nicht mehr mein Thema sein.

Worauf es mir ankam und ankommen mußte, war dies: populäre Musik in eine Tradition der Sozialisierung zu stellen, die aus der Aufklärung sich speist und von ihr her datiert. Niemand möge dies, seinestils, als Gegenaufklärung schelten. Es ist vielmehr der Versuch, Dialektik der Aufklärung - und also auch die Horkheimer-Adornosche Kulturkritik - neu in ihre Rechte zu setzen (ein Bemühen, das ganz besonders für den Osten Deutschlands und seine Seelenlagen von drängender Wichtigkeit sein dürfte). Denn dies immerhin will ich abschließend benennen: Aufklärung steckt tief in uns, mit ihren zivilisatorischen Konditionierungen, Idealen, Hoffnungen, ihren Verkürzungen, Verdrängungen, Illusionen. Und sie steckt tief in uns als populäre Kultur, als populäre Musik.