

Fernand Hörner (Hrsg.)

Kulturkritik und das Populäre in der Musik

Populäre Kultur und Musik, Band 18,
2016, 340 Seiten, br., 34,90 €,
ISBN 978-3-8309-3361-8

E-Book: 30,99 €,
ISBN 978-3-8309-8361-3



© Waxmann Verlag GmbH, 2016

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten. Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.



WAXMANN

Steinfurter Str. 555
48159 Münster

Fon 02 51 – 2 65 04-0
Fax 02 51 – 2 65 04-26

info@waxmann.com
www.waxmann.com

Bestellung

per Fax: 0251 26504-26
telefonisch: 0251 26504-0

im Internet: www.waxmann.com/buch3361
per E-Mail: order@waxmann.com

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer
im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik
der Universität Freiburg und
Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 18

Fernand Hörner (Hrsg.)

Kulturkritik und das Populäre in der Musik



Waxmann 2016
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Populäre Kultur und Musik, Bd. 18

ISSN 1869-8417

Print-ISBN 978-3-8309-3361-8

E-Book-ISBN 978-3-8309-8361-3

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2016

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagbild: © Alexandra Siegle (© Murat BAYSAN – Fotolia/© robynmac – Fotolia)

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Satz: Sven Solterbeck, Münster

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Einleitung	7
------------------	---

1. Das Objekt: Populäre und andere Musik

Thomas Hecken

Kulturkritik und Pop-Auffassungen

Definitionen und historische Ausprägungen der Kulturkritik	17
--	----

Kaspar Maase

Die Grenzen der Empörung gegen populäre Musik

Fakten und Vermutungen	33
------------------------------	----

Derek B. Scott

Policing the Boundaries of Art and Entertainment	53
--	----

Wolfgang Jansen

Zur kulturideologischen Herkunft der Abgrenzung von U und E:

Kampfbegriff »Tingeltangel«	65
-----------------------------------	----

2. Die Akteure: Produzenten und Rezipienten

Fernand Hörner

Seine Unterschiede. Kulturkritische Ansätze bei Bourdieu	85
--	----

Nadja Geer

Eine Herausforderung für das, was ist

Die bundesrepublikanische Popkritik und die Sophistication	117
--	-----

Michael Parzer

Musikalische Offenheit und soziale Distinktion

Zum kulturkritischen Potential der Allesfresser-These	135
---	-----

Jonathan Kropf

Zur Konsekration populärer Musik im publizistischen Diskurs

und im Bildungswesen	151
----------------------------	-----

3. Die Begriffe: Kulturkritische Theorie

Hans-Ernst Schiller

Kultur als Täuschung und Versprechen

Adorno zur Kulturkritik 179

Ulrich Plass

Die Theorie des Zufrühkommens

Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in Theodor Adornos Jazz-Kritiken 193

Agnès Gayraud

Are there any skills required to listen to pop music?

Debating with Adorno about the »structural listening« 227

Christofer Jost

Kulturkritik als pädagogische Norm

Zu den Anfängen der didaktischen Konzeptualisierung

populärer Musik in Deutschland 241

4. Die Strategien: Ästhetik und Ethik

Michael Fischer

Pop and Pope

Affirmation und Negation des Populären im Katholizismus 261

Michael Fuhr

Das Gute, das Schöne und das Andere

Von populärer Musik, dem Unbehagen (an) der Musikästhetik

und der Musikethnologie als Kulturkritik 283

Barbara Hornberger

»Mit Schock zum Scheck«

Der Mussolini oder Standardsituationen der Pop(musik)-Kritik 303

Susanne Binas-Preisendörfer

Vom Popmusikmanager zum Kulturstaatssekretär!?

Euphorie und Kritik angesichts einer ungewöhnlichen Personalie 321

Autorinnen und Autoren 333

Einleitung

Populäre Musik ist ein allgegenwärtiges Phänomen, sie wird seit jeher in der Öffentlichkeit wie im Privaten konsumiert und genossen, gefeiert und verachtet. Als ihr treuer Begleiter fungiert die Kulturkritik. Aber was genau ist das »Populäre« an der populären Musik und was gibt es daran zu kritisieren? Der vorliegende Band wird diese Frage nicht in einem essentialisierenden Sinne beantworten, sondern aufzeigen, welche Konstanten, unter wechselnden Vorzeichen, sich bei der Beantwortung dieser Frage beschreiben lassen. Ausgehend von der etymologischen Herkunft des Begriffes »Kritik« vom Griechischen »krinein«, untersuchen die Autorinnen und Autoren, mit welchen Mitteln, Positionierungen, Begriffen und Strategien Kulturkritik, als eine solche wörtlich zu verstehende »Kunst des Scheidens«, diskursive Grenzen zwischen populärer Musik und nichtpopulärer Musik eingezeichnet hat und immer noch einzieht. Die Kulturkritik an der populären Musik wird nicht nur im allgemeinen Sinne als ein distanzierter und »normativ aufgeladener Reflexionsmodus«¹ verstanden, sondern auch als eine Form der Kritik, die, wie es Adorno formuliert, auch als ein »unabdingbares Element der in sich widerspruchsvollen Kultur«² fungiert. Kulturkritik geschieht »im Namen der Kultur«³, sie ist also nicht als das »Andere« der Musik zu verstehen, sondern vielmehr als der »unvermeidliche und unabschließbare Begleitdiskurs«⁴. Ebenso wie sich die Kulturkritik nicht von der Kultur ablösen lässt, wird umgekehrt Kultur ein »kritischer« Modus der Selbstbeobachtung⁵ zugeschrieben. Doch inwieweit wird diese inhärente Fähigkeit der Kultur zur Selbstreflexion überhaupt auch der *populären* Kultur im Allgemeinen und vor allem der populären Musik im Speziellen eingeräumt? Auch wenn seit einiger Zeit eine Wiedergeburt der Kulturkritik zu konstatieren ist⁶, wurde dies zumeist auf den Gesamtkomplex »Kultur« bezogen. Der vorliegende Band möchte insofern eine Forschungslücke schließen, als er sich speziell des Zusammenhangs zwischen Kulturkritik und Musik annimmt, unter besonderer Berücksichtigung der Funktionen und der Konzepte des Populären.

Die hier versammelten Studien verfolgen *grosso modo* eine diskurstheoretische Herangehensweise, welche die Annahme beinhaltet, dass Musiker, Rezipienten und Musikindustrie als Diskursträger den Gegenstand »populäre Musik«, von dem sie »kritisch« reden, zuallererst erzeugen. In der Forschung besteht ein Konsens darü-

1 Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik: von J. J. Rousseau bis G. Anders*. München 2007, S. 10.

2 Adorno, Theodor W.: *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 1975, S. 49 f.

3 Konersmann, Ralf: *Kulturphilosophie zur Einführung*. Hamburg 2003, S. 103.

4 Schnädelbach, Herbert: Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie. In: *Kulturphilosophie*. Hg. von Ralf Konersmann. Leipzig 1996, S. 307–326, hier: S. 313.

5 Vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung*. Wiesbaden 2010, S. 55.

6 Konersmann, Ralf: *Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 2008.

ber, dass eine normative Definition des Populären und insbesondere der populären Musik unmöglich ist und der Begriff der populären Musik folglich als »diskursives Instrument kultureller Auseinandersetzungsprozesse«⁷ aufzufassen ist. Diese Diskursanalyse wird sich an den von Foucault entwickelten Formationsregeln⁸ orientieren und fragen, (1) wie kulturkritische Diskurse, durch Abgrenzung und Eingrenzung, »populäre Musik« als Objekt der Kritik festlegen, (2) wie sich die Diskursträger zum Objekt populäre Musik positionieren, (3) auf welche Begriffe und Konzepte sie zurückgreifen und (4) wie sie diese strategisch verwenden, kombinieren und gegeneinander ausspielen.

Die Orientierung an den vier Formationsregeln dient auch der Gliederung des Bandes, wobei die Einteilung in eine der Formationsregeln eher als heuristische Trennung zu verstehen ist, geht es doch sowohl der Diskursanalyse Foucault'scher Prägung, wie auch den einzelnen Beiträgen insgesamt, um die Herausarbeitung des Zusammenspiels dieser Aspekte. Durchaus hat der Band den Anspruch, durch seine Gliederung in vier Teile mit jeweils vier Artikeln die kulturkritische Auseinandersetzung mit der populären Musik systematisch vorzustellen. Die Strukturierung des Bandes ist demnach nicht chronologisch, ein Fokus auf das 20. Jahrhundert lässt sich gleichwohl erkennen, wobei die ersten Beiträge zeitlich ins 19. Jahrhundert zurückblicken und der Band abgeschlossen wird mit einem aktuellen Beispiel kulturkritischer Abarbeitung am Populären.

Das Objekt: Populäre und andere Musik

Die ersten vier Beiträge führen grundlegend in kulturkritische Diskurse des Populären im Allgemeinen und der populären Musik im Speziellen ein. Den Beiträgen gemein ist, dass sie auf ein als komplementär zu verstehendes Paar von ästhetischem und ethischem Urteil rekurren, das sich wie ein roter Faden durch den gesamten Band zieht. Die vier ersten Beiträge sind insofern der Versuch, die für die kulturkritische Auseinandersetzung typische Kopplung ästhetischer an ethischen Urteilen theoretisch und anhand von konkreten Beispielen zu durchleuchten. Insbesondere negative ästhetische Urteile werden so mit ethischen Stellungnahmen vermennt, ebenso wie moralische Urteile mit der Gestalt und Wirkung des Populären begründet werden. Hier wird bereits eine Diskurskonstante skizziert, die von der vermeintlichen Unanständigkeit des dreivierteltaktigen Walzers bis zur Vorstellung von »Gewaltmusik«⁹, die etwa »böse« Klänge zu identifizieren glaubt, reicht.

7 Wicke, Peter: Populäre Musik. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 10. Hg. u. a. von Friedrich Blume. Kassel 1965, Sp. 1694–1704, hier: Sp. 1696.

8 Formation der Objekte, Äußerungsmodalitäten, Begriffe und Strategien, vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* [1969]. Frankfurt a. M. 2011.

9 Miehling, Klaus: *Gewaltmusik – Musikgewalt: Populäre Musik und die Folgen*. Würzburg 2006.

Die ersten beiden Artikel nehmen dabei insbesondere das Verhältnis von Musik und anderen Künsten als Objekt der Kulturkritik in Augenschein. Geht es Thomas Hecken in seinem Beitrag »Kulturkritik und Pop-Auffassungen. Definitionen und historische Ausprägungen der Kulturkritik« dabei eher um die Gegenüberstellung von rechter und linker Kulturkritik und die Beschreibung eines Bogens bis in die Gegenwart, beschreibt Kaspar Maase die »Grenzen der Empörung gegen populäre Musik« und entwickelt empirisch und spekulativ, warum Versuche, den »musikalischen Schund« nicht nur verbal, sondern durch faktische Unterdrückung zu treffen, keine Resonanz fanden im Vergleich zur ungleich härter »kritisierten« und verfolgten »Schundliteratur« und »Schundfilmen«, um so das für Musik spezifische Erregungs- und Empörungspotential im Vergleich zu anderen Formen der populären Kultur (»Schundliteratur« etc.) herauszuarbeiten.

Die folgenden beiden Artikel behandeln die kulturkritische Abgrenzung von E- und U-Musik, insbesondere am Anfang des 20. Jahrhunderts. Derek B. Scott widmet seinen Artikel »Policing the Boundaries of Art and Entertainment« der Geschmackspolizei und untersucht am Beispiel Oper/Operette und Rock/Art Rock, wie Unterschiede zwischen populärer und Hochkultur konstruiert werden, indem Grenzen eingezogen werden zwischen anspruchsvoller und oberflächlicher Kunst, wobei Letzterer zwar eine gesellschaftliche Funktion, aber kein ästhetischer Wert eingeräumt wird. Wolfgang Jansen zeichnet die kulturideologische Herkunft der Abgrenzung von U und E am Beispiel des Begriffs »Tingeltangel« nach. Dieser wurde zumeist von kulturkonservativer Seite zu einem schlagkräftigen Kampfbegriff, der als Reaktion auf die seit den 1870er-Jahren in Deutschland boomenden musikalischen Unterhaltungsspielstätten zu verstehen ist und der den Grundstein für die späteren Unterscheidungen zwischen E- und U-Musik gelegt hat.

Die Akteure: Produzenten und Rezipienten

Bei der Untersuchung der Positionen und Positionierung der Diskursträger nimmt der zweite Teil das Zusammenspiel von Musikern und Rezipienten, Konsumenten und Kritikern in Augenschein. Gemeinsam ist den vier Beiträgen der Rückgriff auf die Bourdieusche Distinktionstheorie¹⁰, deren kulturkritisches Potential vor dem Hintergrund der zugrundeliegenden Dichotomien von populärer Kultur und Hochkultur beleuchtet werden soll. Die Kontrastierung zwischen autonomer (legitimer) und funktionaler (populärer) Musik¹¹, die auch im nächsten Teil eine zentrale Rolle spielt, wird in der Bourdieuschen Distinktionstheorie gleichermaßen diskurskritisch hinterfragt und, sozusagen durch die Hintertür, wieder eingeführt,

10 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979]. Frankfurt a. M. 1982.

11 Vgl. Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik: die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld 2007, S. 125.

etwa in Gegenüberstellungen an der Orientierung, an Form oder Funktion. Dabei wird auch Bourdieus These des sozialraumtypischen Konsums und der Homologie von Produzenten und Rezipienten sowie die Korrektur dieser Thesen im Sinne des *cultural omnivore*¹² weiter ausdifferenziert, etwa in Bezug auf soziale Ungleichheit, der Frage nach gegenläufigen subkulturellen Differenzierungen oder unterschiedlichen, kapitalbasierten Formen der Rezeption. In seinem Artikel »Seine Unterschiede. Kulturkritische Ansätze bei und mit Pierre Bourdieu« arbeitet Fernand Hörner auf Basis von Bourdieus Kapitalbegriff heraus, welche Homologien Bourdieu zwischen der kulturellen Legitimität von Musik (und Kultur im Allgemeinen) und dem Grad der Ausdifferenzierung von Geschmack entwickelt. Demnach legt Bourdieu im dafür wegweisenden Werk der *Feinen Unterschiede* einen diskussions- und entwicklungswürdigen Unterschied zwischen populärem und legitimem Geschmack an. Greift dieser Artikel hauptsächlich auf die inhärente Entwicklung von Feld- und Kapitalbegriff zurück, so untersucht der Artikel von Nadja Geer über die »bundesrepublikanische Popkritik und die Sophistication« eine (möglicherweise bald wieder) historische Form des legitimen Geschmacks. Dabei rückt sie einen weiteren zentralen Begriff der Bourdieu'schen Distinktionstheorie in den Fokus, um den »Habitus der bundesrepublikanischen Popintelligenz« ins Auge zu nehmen und die sophistizierte deutsche Popkritik als eine postmoderne Form der Kulturkritik zu analysieren.

Die beiden folgenden Artikel widmen sich der Frage nach der Konsekration von Populärer Musik. Michael Parzer untersucht das kulturkritische Potential der Allesfresser-These. Anhand der Analyse unterschiedlicher Bewertungspraktiken zeigt er, in welcher Art und Weise sich grenzüberschreitender Geschmack auch unter RezipientInnen populärer Musik findet. Dabei stellt sich heraus, dass kulturelle Allesfresserei als Distinktionsmittel zu kurz gegriffen ist. Vielmehr erweist sich weniger die Frage, *was* gehört wird, als vielmehr die Frage *wie* mit der Vielfalt unterschiedlicher populärer Musikstile umgegangen wird, als das zentrale Kriterium sozialer Distinktion.

Jonathan Kropf untersucht abschließend die »Konsekration populärer Musik im publizistischen Diskurs und im Bildungswesen« und betrachtet Kanonbildung und andere Formen der Legitimierung von Popmusik aus der doppelten Perspektive von Distinktions- und Feldtheorie.

Die Begriffe: Kulturkritische Theorie

Die Zusammenführung von Adornos bereits zitierten theoretischen Überlegungen zum dialektischen Verhältnis von Kultur und Kritik mit seiner eigenen »prakti-

12 Vgl. Peterson, Richard A.: Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. In: *American Sociological Review* 61/5 (1996), S. 900–907.

schen« Kulturkritik, etwa über den Jazz oder die Kulturindustrie, ist die Leitfrage des dritten Teils. Dabei wird auch die im ersten Teil bereits angerissene Frage, wie und wo das ästhetische Urteil über populäre Musik in der Vermengung mit ethischen Überlegungen in die Kulturkritik gelangt, in Bezug auf Adorno spezifiziert. Mit welchen Strategien wird die Abgrenzung der »höheren« Musik als autonome und im Hegel'schen Sinne »schöne Kunst« von der populären Musik vollzogen, die als funktional, nichtautonom und interessengeleitet (»Kulturindustrie«) konzipiert und deswegen nicht (nur) ästhetisch, sondern vor allem auch ethisch bewertet und soziologisch beschrieben und damit oft abgewertet werden soll?¹³ Diese für die ästhetische Theorie zentrale Dichotomie zwischen »schöner« und funktionaler Kunst (»Gebrauchsmusik«) soll dabei auch neu ausgerollt werden, indem Adornos Argumente, einiger nicht mehr haltbarer Vorannahmen entledigt, auf die heutige Zeit wieder angewendet werden.

Die ersten beiden Artikel nehmen sich zur Aufgabe, Adornos theoretische Ausführungen über Kulturkritik mit seiner selber, insbesondere in Bezug auf den Jazz, praktizierten Kulturkritik zusammenzuführen. Hans-Ernst Schiller problematisiert in »Kultur als Täuschung und Versprechen« Adornos Begriff und Position zur Kulturkritik, indem er aufzeigt, dass dieser auf einem vergeistigten und bildungs-spezifischen Begriff von Kultur basiert. Auch der Beitrag »Die Theorie des Zufrühkommens: Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in Theodor Adornos Jazz-Kritiken« von Ulrich Plass, geht von dem der Kulturkritik zugrunde gelegten Konzeption von Kultur, aber auch der Verschlingung von Theorie und Kritik bei Adorno aus. Im Vordergrund steht dabei die Frage nach der Zeit in ihrer ganzen Komplexität, vom Mikrotiming der Synkope, mitsamt ihrer mitunter tiefschürfenden psychologischen Deutung, bis hin zu zeitgeschichtlichen Kontexten.

Der Artikel »Are there any skills required to listen to pop music?« von Agnès Gayraud widmet sich einer für Adorno grundlegenden kulturkritischen Unterscheidung in der Musikrezeption und überträgt die Adorno'sche Unterscheidung von aktivem und passivem Hören auf die heutige Musiklandschaft. Dabei wird deutlich, inwiefern sich dabei die Zuordnung zu populärer und klassischer Musik auflöst und die Adorno'schen Distinktionskriterien, wie Ernsthaftigkeit vs. Zerstreung, Expertentum vs. Emotion, Formganzes vs. Atomistisches Hören, als »re-entry« in Unterscheidungen innerhalb der populären Musik wieder einfließen (können).

Christofer Jost arbeitet in »Kulturkritik als pädagogische Norm. Zu den Anfängen der didaktischen Konzeptualisierung populärer Musik in Deutschland« schließlich die weitreichende Wirksamkeit der Adorno'schen Kulturkritik bis ins Bildungssystem heraus. So kann seine Analyse der musikpädagogischen Dokumente zeigen, wie sich im Bereich der schulischen Bildung Ende der 1960er-Jahre eine Kunstwerkdidaktik entwickelte, die in ihren Grundzügen den musikästhetischen Über-

13 Vgl. Fuhr: *Populäre Musik und Ästhetik*, S. 16.

legungen Adornos folgte und das einzelne ästhetisch anspruchsvolle Werk in den Mittelpunkt des Musikunterrichts stellte, um sich so von der Massenkultur abzugrenzen.

Interdiskursive Strategien. Theologie, Ethnologie, Elementardiskurse

Der letzte Teil untersucht das strategische Einflechten von ästhetischen und ethischen Diskursen in die Kulturkritik an ausgewählten Einzelfällen. Diese Verflechtungen von ethischen und moralischen Aspekten werden, insbesondere in Bezug auf die interdiskursive Verknüpfung¹⁴ mit anderen Diskursen, ins Auge gefasst. So gehen hier kulturkritische Diskurse über populäre Musik Verbindungen mit theologischen Diskursen (Fischer), ethnologischen Diskursen (Fuhr) oder auch Elementardiskursen im Sinne Jürgen Links, wie Musikjournalismus-Diskursen (Hornberger) oder auch den Massenmedien (Binas-Preisendörfer) ein. In »Pop and Pope. Affirmation und Negation des Populären im Katholizismus« untersucht Michael Fischer die Doppelstrategie der katholischen Kirche, kulturkritische Impulse gegen die Popkultur mit der Aneignung popkultureller Strategien und Ausdrucksformen zu verbinden.

Michael Fuhr geht in seinem Beitrag »Das Gute, das Schöne und das Andere – Von populärer Musik, dem Unbehagen (an) der Musikästhetik und der Musikethnologie als Kulturkritik« von einer dichotomischen Struktur der Kulturkritik aus, die einerseits zur Nobilitierung (Hochkultur), andererseits zur Soziologisierung populärer Musik (Subkultur) geführt hat und hält insofern ein Plädoyer für eine relativistisch orientierte Kulturkritik, wie sie sich ansatzweise bereits in der Musikethnologie abzeichnet.

Barbara Hornberger widmet sich dem Körperlichen, Tanzbaren, instinktiven Element und zeigt in ihrem Beitrag »Mit Schock zum Scheck«. *Der Mussolini* oder Standardsituationen der Pop(musik)-Kritik« anhand des NDW-Songs von DAF die kulturkritische Auseinandersetzung mit dem kruden Eklektizismus aus religiösen und politischen Diskursen mit der Aufforderung zum »Tanz des Mussolinis«. Ähnlich wie bei der Sophistication (Geer) geht es auch hier um Idiosynkrasien, Gesten und Pos(itionierung)en, wenn auch unter anderen Vorzeichen.

Der Band wird abgerundet mit einem kurzen Ausblick darauf, inwieweit diese »klassischen« kulturkritischen Positionen bis in die heutige Zeit immer wieder reaktiviert werden. »Vom Popmusikmanager zum Kulturstaatssekretär!? Euphorie und Kritik angesichts einer ungewöhnlichen Personalie« von Susanne Binas-Preisendörfer liefert eine Diskursanalyse der Presseartikel über den Einzug des

14 Vgl. Link, Jürgen und Link-Heer, Ursula: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77 (1990), S. 88–99.

ehemaligen Motor-Music-Managers Tim Renner in die Kulturpolitik. Spätestens hier zeigt sich: Wer geglaubt hat, dass kulturkritische Positionen und Argumentation dem 20. Jahrhundert angehören, wird sehen, dass die Diskursstruktur der Kulturkritik, mit kaum veränderten Vorzeichen, immer noch virulent ist.

Bibliografie

- Adorno, Theodor W.: *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 1975.
- Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik: von J. J. Rousseau bis G. Anders*. München 2007.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979]. Frankfurt a. M. 1982.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* [1969]. Frankfurt a. M. 2011.
- Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik: die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld 2007.
- Konersmann, Ralf: *Kulturphilosophie zur Einführung*. Hamburg 2003.
- Konersmann, Ralf: *Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 2008.
- Link, Jürgen und Link-Heer, Ursula: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77 (1990), S. 88–99.
- Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung*. Wiesbaden 2010.
- Miehling, Klaus: *Gewaltmusik – Musikgewalt: Populäre Musik und die Folgen*. Würzburg 2006.
- Peterson, Richard A.: Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. In: *American Sociological Review* 61/5 (1996), S. 900–907.
- Schnädelbach, Herbert: Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie. In: *Kulturphilosophie*. Hg. von Ralf Konersmann. Leipzig 1996, S. 307–326.
- Wicke, Peter: Populäre Musik. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 10. Hg. u. a. von Friedrich Blume. Kassel 1965, Sp. 1694–1704.

1. Das Objekt: Populäre und andere Musik

Kulturkritik und Pop-Auffassungen

Definitionen und historische Ausprägungen der Kulturkritik

In seiner *Geschichte der Kulturkritik* hält Georg Bollenbeck ganz zu Beginn fest: Unter Kulturkritik verstehe man gewöhnlich »Klagen über den allgemeinen Verfall der Sitten und der Gesellschaft, über Entfremdung und Rationalisierung, über die unheilvolle Herrschaft des Geldes, der Technik oder der Medien.«¹ Unter den Varianten dieser Kulturkritik stellt Bollenbeck besonders die deutsche heraus: Sie sei »Teil der Erfolgsgeschichte des neuhumanistischen Bildungsideals« gewesen, das »die Welt der Ökonomie, Politik und Technik« abgewertet und als »Medium der Bildung« nur das habe gelten lassen, »was die Steigerung der Individualität zur Idealität, zur harmonischen Selbstentfaltung befördert: geistige Objektivationen, vornehmlich die Künste und die Wissenschaften.«²

Bollenbecks eigene Nominaldefinition fällt abstrakter aus, sie ist wohl auch von einer gewissen Sympathie getragen: Er versteht unter Kulturkritik einen »normativ aufgeladene[n] Reflexionsmodus«, der sich »mit der ›evolutiven Moderne‹ ausbildet und dessen Wertungs- und Ordnungsschemata gegenüber den Zumutungen der Moderne sensibilisieren.« Solche Kulturkritik hinterfrage die »Fortschrittstheorie der Aufklärung, den Glauben an die vernunftgeleitete lineare Perfektionierung der Welt«, sie ermögliche erst ein Nachdenken über die »Gewinne und Verluste der Moderne«.³

Bei Ralf Konersmann, dem zweiten Geisteswissenschaftler, der im letzten Jahrzehnt in Deutschland eine Monographie zur Kulturkritik vorgelegt hat, ist der Begriffsgebrauch etwas anders beschaffen. Er trennt zwischen einer »Kulturkritik der Vormoderne« und einer der Moderne. Letztere macht er gegen Erstere stark. Im Gegensatz zur vormodernen Variante wende sich die moderne Kulturkritik nicht gegen die »westliche Kultur« mit ihrer »Komplexität« der »Zeichenwelten«, sondern sei Teil von ihr, treibe sie geradezu voran: »Die moderne Kulturkritik normalisiert Kontingenz, und sie stimuliert Kontingenz.« Im Gegensatz zur vormodernen verfüge die »moderne Kulturkritik« über »keine privilegierten Einsichten«, sie müsse sich »als Teil der Welt erkennen, mit der sie es zu tun hat«, »sie zerstreut sich, verfährt punktuell und verliert den Zugriff auf langfristige Zwecke und Ziele«.⁴

1 Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J. J. Rousseau bis G. Anders*. München 2007, S. 7.

2 Ebd., S. 14.

3 Ebd., S. 10 f.

4 Konersmann, Ralf: *Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 2008, S. 15–17.

Die Grenzen der Empörung gegen populäre Musik

Fakten und Vermutungen

Eine komparatistische Fragestellung

Den Ausgangspunkt dieses Beitrags bildet die Vermutung, dass populäre Musik hierzulande deutlich weniger von öffentlicher Empörung und Repression betroffen war als andere Massenkünste. Die These mag überraschen, trafen doch ausgeprägte Abwertung und öffentliche Stigmatisierung, die zeitweilig den Charakter von Unterdrückungskampagnen annahm, die populäre Musik¹ in Westeuropa spätestens seit dem Aufschwung kommerzieller Etablissements, die einem breiten Publikum im 19. Jahrhundert regelmäßig mehr oder minder professionelle Angebote dieser Art machten: Polka-Kneipen, Tingeltangel, Variétés und Singpielhallen, Cafés chantants und Cafés concerts, Music Halls und deren jeweilige Vorläufer. Diese – vor allem ästhetisch distinktiv und moralisch besorgt argumentierende – Kritik ist zu unterscheiden von der politischen Überwachung und Unterdrückung populären Singens und in den Unterschichten verbreiteter Lieder (der »Volkslieder demokratischen Charakters«, wie Steinitz² sie nannte), denen die Staatsapparate aufrührerische und sittenverderbende Wirkung zuschrieben. Sie ist auch zu unterscheiden von der Bekämpfung populärer Tänze und Tanzvergünstigungen. Dabei stand nicht das Klanggeschehen im Zentrum der Besorgnis; es waren vielmehr die Körper, die sich öffentlich präsentierten und miteinander, von den Ordnungsmächten unkontrollierbar, kommunizierten und kooperierten.³

Angeprangert und inkriminiert wurden allerdings keineswegs nur populäre Gattungen und Genres, die unterbürgerliches oder gar unterschichtliches Publikum anzogen. Abwertung und Ausgrenzung trafen gleichermaßen die sogenannte Trivialmusik,⁴ die am bürgerlichen oder kleinbürgerlichen Klavier, in Café oder Kurkonzert und nicht zuletzt im repräsentativen Operettentheater, in der musikalischen Komödie und in der Revue erklang. Über die Variationen der Kritik, über

1 Als moderne populäre Musik gilt im Folgenden, was von den Kritikern entsprechend bezeichnet wurde.

2 Steinitz, Wolfgang: *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus 6 Jahrhunderten*. Bd. 1. Berlin, DDR 1954; Steinitz, Wolfgang: *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus 6 Jahrhunderten*. Bd. 2. Berlin, DDR 1962.

3 Sehr anregend dazu Kusser, Astrid: *Körper in Schiefelage. Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900*. Bielefeld 2013.

4 Anstoßgebend Dahlhaus, Carl: *Studien zur Trivialmusik des neunzehnten Jahrhunderts*. Regensburg 1967.

Policing the Boundaries of Art and Entertainment

I am by no means the first person to speak of policing in the context of the creative arts. I recall many years ago talking to someone in a jazz club who warned me about the excesses of the »jazz police.« This was, at the time, a well-known label for those self-appointed custodians of a jazz tradition who believed that this tradition had become susceptible to attack from those who cared more about making money than making jazz. In the UK, these musical reprobates were accused of playing what was often referred to as »Archer Street jazz.« The name referred to Archer Street, London, where out-of-work musicians would congregate in the 1930s hoping to be hired by one of the various agents that went there looking for musicians to play in whatever a particular occasion demanded. It didn't matter to these musicians whether it was a dance, a variety show, or a radio broadcast; they just wanted money for their services.

After the rock revolution another musical police force formed, and similar criteria were used to guide investigations. The main question was, »do these musicians show a willingness to play anything for money«? If they were found guilty, they were condemned for »selling out.« This was the new censorious term used to shame the musically unprincipled. The association of commercial interests with the production of bad music and bad music-making, however, has a history that reaches back into the nineteenth century, when an entertainment industry first began to develop. Until recent times, the growth of that industry has been portrayed by musicologists as a *bad thing*. Here is Nicholas Temperley writing in 1981:

What was new in the nineteenth century was the control of functional and popular music by commercial interests on a more and more formidable scale, supported by the growing wealth of, in turn, the upper-middle, lower-middle, and working classes. Sheer growth in numbers of those who had the time and money to be entertained by professional musicians stimulated mass production and marketing techniques, and these in turn allowed the successful promotion of music of poorer quality than would have ever been acceptable in earlier periods.¹

Temperley goes on to claim that Britain led the world in the »production of bad commercial music.«² I'm not so sure he would use such strong terms today, and we must remember he did much himself to champion popular forms of nineteenth-century music at a time when most musicologists held even stronger views about this music's poor quality and artistic triviality.

1 Temperley, Nicholas: *The Romantic Age 1800–1914. The Athlone History of Music in Britain*. London 1981, p. 3.

2 *Ibid.*, p. 3.

Zur kulturideologischen Herkunft der Abgrenzung von U und E: Kampfbegriff »Tingeltangel«

Er besitzt Patina, der Begriff Tingeltangel.¹ Frisch und im alltäglichen Gebrauch ist er nicht mehr. Aber immerhin: Es gibt einen knappen Eintrag auf Wikipedia,² das Figurenarsenal der Comicserie *Die Simpsons* kennt den »Tingeltangelbob«,³ und gelegentlich findet es Verwendung in neuerer theater- oder kulturwissenschaftlicher Literatur⁴. Wenn dort auch zumeist der Versuch unternommen wird, die Bezeichnung sachlich zu fassen (wie Theater, Kino oder Rummel)⁵ und damit in gewisser Weise zu historisieren (als wäre das ästhetische Profil eines Tingeltangels ebenso vertraut wie das des Kinos oder Zirkus), so lässt sich die pejorative Konnotation der Bezeichnung doch nirgends verbergen.

Gewöhnlich charakterisiert das Wort eine Veranstaltung, eine Inszenierung oder eine ganze Sparte innerhalb der darstellenden Kunst im abwertenden Sinne. So benutzte es etwa der Kunsttheoretiker Bazon Brock 1987 im Katalog der Kasseler *documenta*, um damit pauschal die populären Bereiche des Kulturbetriebs insgesamt zu stigmatisieren. Die dort arbeitenden Künstler seien für ihn schlicht »Unterhaltungsideoten«.⁶ Das Beispiel ist insofern aufschlussreich, weil es auf den

1 Auch die Schreibweise »Tingel-Tangel« findet sich in den Quellen.

2 <http://de.wikipedia.org/wiki/Tingeltangel>, Zugriff: 14.09.2014.

3 Im amerikanischen Original heißt die Figur »Side Show Bob«. Dabei handelt es sich um einen sprechenden Namen, der den Charakter der Figur kennzeichnet. Mit Side Shows bezeichnete man in den USA die Präsentation von »Freaks« und Abnormitäten wie Siamesische Zwillinge, Haarmenschen oder Kleinwüchsige. Die Bezeichnung hat nichts Abwertendes, sondern ist eher Synonym für das Abnorme und Monströse. In diesem Sinne wird über den Namen die mörderische Verbrechernatur der Simpson-Figur gekennzeichnet. Dagegen erweist sich die deutsche Übersetzung als hilflos, lenkt die vermeintliche deutsche Entsprechung »Tingeltangel« die Assoziationen des Hörers doch eher in Richtung billige, talentlose Unterhaltung. Siehe Scheugl, Hans: *Showfreaks & Monster. Sammlung Felix Adanos*. Köln 1974.

4 Siehe Ret, Angelika: Tingel-Tangel und Volksvarieté. In: *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*. Hg. von Ruth Freydank. Berlin 1995, S. 39–50; Maase, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Frankfurt a. M. 1997, u. a. auf den S. 18, 53, 59; Borchers, Sabine: *Die Kunst der Balance. 25 Jahre Tigerpalast in Frankfurt*. Frankfurt a. M. 2014, S. 10.

5 So etwa Kaspar Maase: »Seit der Industrialisierung identifizierte man Rummel und Groschenlektüre, Tingeltangel und Kino mit den neuen städtischen Unterschichten.« Maase: *Grenzenloses Vergnügen*, S. 18.

6 Brock, Bazon: Selbstentfesselungskünstler zwischen Gottsucherbanden und Unterhaltungsideoten – für eine Kultur diesseits des Ernstfalls und jenseits von Macht, Geld und Unsterblichkeit. In: *Ausstellungskatalog zur documenta 8*. Bd. 1 (=Aufsätze). Kassel 1987, S. 21–29, hier: S. 23: »Heißt das, die mittleren Talente hielten auch die mittleren Position zwischen

2. Die Akteure: Produzenten und Rezipienten

Seine Unterschiede. Kulturkritische Ansätze bei Bourdieu

1. Wer A(dorno) sagt, muss auch B(ourdieu) sagen¹

Dass in diesem Sammelband zur Kulturkritik ein Schwerpunkt auf den Theorien von Adorno und Bourdieu liegt, mag in Bezug auf Letzteren nur auf den ersten Blick erstaunen. Auf den zweiten Blick zeigt sich eine grundlegende gemeinsame Perspektive, wenn auch mit unterschiedlicher Fokussierung auf das Objekt populäre Musik. Beiden Ansätzen gemeinsam ist die Überzeugung der zentralen Bedeutung von Kultur für die Gesellschaft und der darauf aufbauende Versuch, ausgehend u. a. auch von marxistischen Theorien, die Ökonomie der Kultur zu beschreiben und die »verborgenen Mechanismen der Macht«² aufzudecken. Bei Adorno geschieht dies hauptsächlich mit dem Fokus auf die standardisierte Produktion von Kultur (»Kulturindustrie«)³, bei Bourdieu rückt das Zusammenspiel von Produzenten und Rezipienten in den Vordergrund.⁴ Und während bei Adorno das Hauptaugenmerk auf der Uniformierung durch Kultur liegt, geht es Bourdieu um das Distinktionspotenzial von Kultur, mit dem sich Produzenten und Rezipienten von anderen Produzenten und Rezipienten abgrenzen. Der Konsens über die Wichtigkeit von Kunst und Kultur wird also dazu genutzt, sich auf dieser gemeinsamen Basis individuell abzugrenzen.⁵

Bourdieu und Adorno gemein ist fernerhin ein starker kulturkritischer Impetus, zunächst einmal im wörtlichen Sinne verstanden, als eine dezidierte »Kunst des Scheidens« zwischen »populärer« und »legitimer« Kultur (in den Worten Bourdieus), wobei, anders als bei Adorno, diese Unterscheidung von Bourdieu weniger absolut, als vielmehr relational, als komplexes Zusammenspiel von Akteuren und Kulturprodukten in unterschiedlichen Feldern verstanden wird.⁶ Beide schließlich

1 Mein Dank gilt Christofer Jost und insbesondere Joseph Jurt für wertvolle Kommentare ... und natürlich auch Kritik.

2 Bourdieu, Pierre: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg 2005.

3 Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie. In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hg. von Claus Pias und Lorenz Engell. Stuttgart 2002, S. 202–208.

4 Vgl. Gartman, David: Bourdieu and Adorno: Converging theories of culture and inequality. In: *Theory and Society* 41/1 (2012), S. 41–72, hier: S. 41. Vgl. ausführlich Proißl, Martin: *Adorno und Bourdieu. Ein Theorievergleich*. Wiesbaden 2014.

5 Bellevance, Guy: Where's high? Who's low? What's new? Classification and stratification inside cultural »Repertoires«. In: *Poetics* 36 (2008), S. 189–216, hier: S. 214.

6 Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M. 2011, S. 17. Im Folgenden werden die *Feinen Unterschiede* im Fließtext mit der Sigle FU zitiert.

Eine Herausforderung für das, was ist

Die bundesrepublikanische Popkritik und die Sophistication

Auf die Frage, was Kritik eigentlich sei, antwortete Michel Foucault, diese sei »eine Herausforderung [...] für das, was ist«.¹ Diese Einschätzung führt direkt zu einer Kulturkritik, die ihren Gegenstand aus dem ermisst, was ist: Präsenz, in ihrer doppelten Bedeutung als Zeitform und als Anwesenheit, ist die *Conditio sine qua non* des Pop. Das macht aus Pop eine Kultur, deren ephemerer Charakter viel über den jeweiligen Geist der Zeit aussagt. Kein Pop ohne Zeitgeist, als dessen Kritik er sich nicht selten versteht.

Die gleichzeitige Hinterfragung und Perpetuierung des Zeitgeists war dann auch das Hauptanliegen eines kritischen Milieus, das einst in der Bundesrepublik unter dem Begriff Poplinke für Aufregung sorgte. In ihren Gründungsjahren, den postmodernen 1980er-Jahren, war die Poplinke subversiv und subkulturell ausgerichtet und insbesondere auf einem Feld stilbildend: auf dem der performativen Intellektualität. Sie hat, so könnte man es ausdrücken, einen eigenen Denkstil erfunden, der eng an den deutschen Popdiskurs gekoppelt war und den ich an anderer Stelle mit dem Begriff der Sophistication² eingeführt habe. Sophistication kann als Habitus der bundesrepublikanischen Popintelligenz gelten und schwang sich mit einer anspielungs- und geistreichen Präsentation von Wissen zu einer neuartigen Form von kritischer Haltung auf, deren Differenz zur Pose stets verschwommen war. Dabei erwies sich die Pose als eine Art »Handlungsmöglichkeit, die verdorben wäre, wenn sie unmittelbar in Handlung übersetzt würde – oder wenn sie zur Passivität verkäme«³.

Vertreter dieser neuen Kritikform, beispielsweise Rainald Goetz und Diederich Diederichsen, experimentierten mit dieser »Handlungsmöglichkeit«. Sie setzten sich durch ihre Texte und ihr Auftreten sowohl vom Mainstream der Nachkriegsgeneration wie vom linksalternativen Milieu und dessen Authentizitäts-Ideologie ab.⁴ In der von ihnen geprägten »Gegengegenkultur«⁵ wurde die Geste wieder

1 Foucault, Michel: Diskussion am 20.05.1978, *Dits et Ecrits: Schriften in vier Bänden IV*, 1980–1988. Frankfurt a. M. 2005, S. 41.

2 Vgl. die Studie der Autorin zum Thema: *Sophistication. Zwischen Denkstil und Pose*. Göttingen 2012.

3 Diederichsen, Diederich: *Über Pop-Musik*. Köln 2014, S. XXVIII (Einführung).

4 Vgl. Reichardt, Sven: *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Berlin 2014, S. 57 f.

5 Frank, Dirk: Die Nachfahren der »Gegengegenkultur«. Die Geburt der »Tristesse Royal« aus dem Geiste der achtziger Jahre. In: *text+kritik Sonderband Pop-Literatur*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer. München 2003, S. 218–233, hier: S. 219.

Musikalische Offenheit und soziale Distinktion

Zum kulturkritischen Potential der Allesfresser-These

In seinem Essay *On Popular Music* schreibt Theodor W. Adorno über den Konsum populärer Musik: »Listening to popular music is manipulated not only by its promoters, but as it were, by the inherent nature of this music itself, into a system of response-mechanisms wholly antagonistic to the ideal of individuality in a free, liberal society.«¹ Und in seiner 1962 erstmals erschienenen *Einleitung in die Musiksoziologie* heißt es über die sogenannte »leichte Musik«:

Sie ist objektiv unwahr und hilft das Bewußtsein derer verstümmeln, die ihr ausgeliefert sind. [...] Daß aber das Massenphänomen der leichten Musik Autonomie und selbständiges Urteil untergräbt, Qualitäten, deren eine Gesellschaft von Freien bedürfte, während vermutlich die Majoritäten aller Völker über einen Entzug der leichten Musik als über einen undemokratischen Eingriff in ihre verbrieften Rechte sich entrüsteten – das ist ein Widerspruch, der zurückweist auf den gesellschaftlichen Zustand selber.²

Theodor W. Adorno, der in seinen Schriften stets große Skepsis gegenüber dem Populären zum Ausdruck bringt, war wohl nicht der einzige Intellektuelle seiner Zeit, der populäre Musik nicht nur in ästhetischer Hinsicht wertlos, sondern auch in ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit für äußerst problematisch hielt. Obgleich nur die wenigsten Zeitgenossen eine ähnlich profunde und versierte kulturkritische Begründung zu liefern imstande waren – im Grundtenor galt bis in die 1980er-Jahre die Abwertung des Populären als Fundament einer etablierten kulturkritischen Betrachtung musikalisch-gesellschaftlicher Entwicklungen.³

Die Missachtung des Populären, die nicht nur im akademischen Feld, sondern auch in alltäglichen Interaktionen der gesellschaftlichen Eliten reproduziert wurde, wich allerdings zunehmend einer positiven Bewertung populärkultureller Formen. Längst hat an den Universitäten eine umfangreiche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Ästhetik populärer Musik eingesetzt,⁴ und die vielfältigen Genres

1 Adorno, Theodor W.: *On Popular Music*. In: *Studies in Philosophy and Social Science* 9/1 (1941), S. 17–48, hier: S. 21 f.

2 Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* [1962]. Frankfurt a.M. 1975, S. 53 f.

3 Vgl. Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld 2007.

4 Exemplarisch siehe Frith, Simon: *Towards an aesthetic of popular music*. In: *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. Hg. von Richard McClary und Susan McClary. Cambridge 1987, S. 133–149; Appen, Ralf von: *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld 2007; Maase, Kaspar: *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*. Frankfurt a.M. 2008; Parzer, Michael und Brunner,

Zur Konsekration populärer Musik im publizistischen Diskurs und im Bildungswesen

Einleitung

Bei den Versuchen, die Soziologie Pierre Bourdieus für die Popmusikforschung fruchtbar zu machen, lassen sich zwei große Thesen unterscheiden: Die erste These gründet sich zunächst auf eine Kritik an Bourdieus Umgang mit populärer Kultur. Da Bourdieu sich vorrangig für gesamtgesellschaftliche Reproduktionsprozesse mittels des pauschalen Gegensatzes zwischen »high« und »low« interessierte, neigte er dazu, die ästhetischen Urteile innerhalb der vermeintlich niederen Kunstgattungen zu vernachlässigen. Die Vertreter der ersten These sind allerdings der Ansicht, dass auch *innerhalb* der Popmusik Distinktionsprozesse stattfinden, die für die jeweiligen Szenen oder Subkulturen vergleichbare hierarchische Effekte zeitigen, wie die von Bourdieu für die Gesellschaft im Ganzen beschriebenen.¹ Subtile stilistische Erkennungszeichen, detailreiche Kenntnisse von Gattungsunterteilungen oder spezifische Sprachcodes wirken hier, genauso wie in der sogenannten Hochkultur, als Kapital, das nun aber wahlweise als »populäres kulturelles Kapital«² oder »subkulturelles«³ bzw. als »popular cultural capital«⁴ angesprochen wird. Diese begriffliche Verschiebung markiert einen entscheidenden inhaltlichen Unterschied gegenüber Bourdieus Kapitalbegriff: »Sowohl sub- als auch pop-kulturelles Kapital sind in der Regel nicht – wie die anderen von Bourdieu beschriebenen Kapitalformen – gesellschaftsweit gültig, sondern gelten nur in einer Subkultur bzw. einer Fangruppe.«⁵ Der Blick wird hier also auf Inklusions- und Exklusionsmechanismen gerichtet, die innerhalb einer bestimmten Szene oder Fangemeinde wirksam sind, sich darüber hinaus jedoch nicht in ökonomisches oder symbolisches Kapital überführen lassen. Damit steht die erste These individualisierungstheoretischen Zeitdiagnosen nahe, die ein Zerfallen der Gesellschaft in ein Mosaik an Deutungsangeboten konstatieren, von denen keines mehr über eine eindeutige

1 Vgl. Frith, Simon: *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford 1998, S. 9f.

2 Vgl. Fiske, John: Die kulturelle Ökonomie des Fantums. In: *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Hg. von SPoKK. Mannheim 1997, S. 54–69, hier: S. 56.

3 Vgl. Thornton, Sarah: *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover, London 1996, S. 10–14, 98–105.

4 Frith: *Performing Rites*, S. 9; vgl. auch Roose, Jochen; Schäfer, Mike S. und Schmidt-Lux, Thomas: Fans und soziologische Theorie. In: *Fans. Soziologische Perspektiven*. Hg. von Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux. Wiesbaden 2010, S. 27–46.

5 Roose, Schäfer und Schmidt-Lux: Fans, S. 40.

3. Die Begriffe: Kulturkritische Theorie

Kultur als Täuschung und Versprechen

Adorno zur Kulturkritik

[...] one cannot, at this time, avoid the feeling that if Orwell's ›1984‹ ever arrives, it might well consist of a continuous Eurovision Song Contest.

Richard Middleton, *Studying popular music*, 1990. S. 37

Kulturkritik ist für Adorno ein durchaus problematischer Begriff. Sie ist Gegenstand kritischer Besinnung, nicht die Fahne, unter der das eigene Denken segeln soll. Problematisch ist die Kulturkritik, weil sie den Begriff der Kultur in der Isolierung und Hypostasierung festhält, die er als Geisteskultur und Bildungsprivileg im Bürgertum besessen hatte und besitzt. Die erste Adresse für die Beschäftigung mit Kulturkritik bei Adorno ist der Essayband *Prismen* von 1955, der den Untertitel trägt: *Kulturkritik und Gesellschaft*. Die Zusammenstellung dieser beiden Begriffe ist Programm: Kultur sei in ihrem Verhältnis zur materiellen Produktion, zu den wesentlichen sozialen Beziehungen zu betrachten, die in ihr eingegangen werden, nicht als ein sich selbst tragendes Reich des Geistes. Problematisch ist Kulturkritik aber auch dann, wenn sie die Kultur des Bürgertums abstrakt negiert. Weder das die Gegenwart anklagende Lob vergangener Zeiten noch die hemdsärmelige Bereitschaft, mit dem ganzen Plunder aufzuräumen, werden nach Adorno dem Problem gerecht, das mit den Begriffen Kultur und Kulturkritik bezeichnet wird.

Erst im 18. Jahrhundert wurden Wissenschaft, Kunst und Philosophie, welche kaum von der Wissenschaft geschieden wurde, unter dem Begriff der Kultur zusammengefasst.¹ Solche Begriffe haben, wie Adorno betont, einen historischen Gehalt und wer über sie hinaus will, neue Bestimmungen sichtbar machen oder entbinden will, muss sich seines historischen Standorts bewusst sein. Wie der Begriff der Kultur von Adorno zunächst im Sinne der bürgerlichen Geisteskultur aufgegriffen wird, so ist »Kulturkritik«, wie sie in den *Prismen* Gegenstand ist, charakterisiert durch Autoren einer bestimmten Epoche, vor allem Spengler, George und Veblen, im weiteren Umkreis, etwa der *Minima Moralia*, auch durch Nietzsche und Marx – Autoren also, die sich gegen das Selbstverständnis bürgerlicher Kultur gewandt hatten. Kulturkritiker in diesem ursprünglichen Sinne – auch an Rousseau oder Freud wäre zu denken – reißen der Kultur des Bürgertums die Maske vom

1 Vgl. Kant, Immanuel: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht [1784]. In: *Werke*. Bd. 8 (Akademie Ausgabe). Berlin 1923, S. 15–31, hier: S. 26 (7. Satz). Vgl. auch Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Bildungsmusters*. Frankfurt a. M. 1994, hier: S. 52 ff.

Die Theorie des Zufrühkommens

Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in Theodor Adornos Jazz-Kritiken

Jede Form von Kulturkritik beruht auf einer, zumindest impliziten, Theorie dessen, was Kultur sei und wie Kritik sich zu ihr zu verhalten habe. Doch auch Theorie selbst kann von Kritik profitieren, sogar mit ihr zusammenfallen. Mein Beispiel für ein nicht immer direkt einsehbares Verschlungensein von Kritik und Theorie sind Theodor W. Adornos »Tiraden gegen den Jazz«.¹ Gerade vermöge ihres spannungsgeladenen Verhältnisses zwischen kritischer Gesellschaftstheorie und Musiktheorie einerseits und polemischer Kulturkritik andererseits eignen sich diese Tiraden vorzüglich dazu, der intellektuellen Rezeption populärer Musik in der Mitte des 20. Jahrhunderts nachzugehen.

Adornos Ruf als prominenter und eloquenter Verächter des Jazz stützt sich, rein quantitativ, auf eine überschaubare Beschäftigung mit dem Gegenstand: Zu nennen sind in erster Linie drei kontroverse, vielzitierte Aufsätze, wovon der erste freilich nur sehr kurz ist, jedoch Adornos gleichermaßen ästhetisches wie ideologisches Urteil zum Jazz bereits in nuce enthält. Von Bedeutung ist ferner eine ausführliche Rezension von zwei amerikanischen Standardwerken zum Jazz aus den 1930er-Jahren: Wilder Hobsons *American Jazz Music* (New York 1938) und Winthrop Sargeants *Jazz: Hot and Hybrid* (New York 1938). Hinzu kommt eine erste ausführlichere Bestimmung des Jazz in Adornos »Zur gesellschaftlichen Lage der Musik« von 1932, eine enzyklopädische Darstellung des Jazz in den »Neunzehn Beiträgen zur Neuen Musik« (1946), einige Überlegungen in seinen amerikanischen Studien zur populären Musik (die später Eingang in die *Einleitung in die Musiksoziologie* finden werden), sowie eine kurze Replik auf Joachim-Ernst Berendts Kritik an Adornos letztem Aufsatz über Jazz. Diese Texte beschränken sich, mit Ausnahme der erst 1962 erschienenen *Einleitung in die Musiksoziologie*, auf die Jahre 1932² bis 1953.³ Zusätzlich werden bestimmte Formen des kommerziellen Jazz von Ador-

1 So Klein, Richard: *Musikphilosophie. Zur Einführung*. Hamburg 2014, S. 95. Einerseits hat Klein recht, Adornos Jazz-»Tiraden« für überholt zu halten, andererseits aber sind sie wesentlich für das Verständnis von Geschichte und Genese Kritischer Theorie und der ihr eigenen Form von Kritik an Massenkultur. Es ist daher bedauerlich, dass sich in dem von Klein u. a. 2011 herausgegebenen *Adorno-Handbuch* kein Beitrag zum Stichwort »Jazz« findet. Der Begriff taucht nicht einmal im Sachregister auf.

2 Allerdings erwähnt Adorno den Jazz bereits ab 1924. Vgl. auch Steinert, Heinz: *Die Entdeckung der Kulturindustrie. Oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Wien 1992, S. 217.

3 Spätere, oft bloß wie hingeworfen wirkende Aussagen Adornos zum Jazz lesen sich wie Karikaturen der früheren Kritiken. So spricht Adorno z. B. in einem Brief an Herbert Marcuse

Are there any skills required to listen to pop music?

Debating with Adorno about the »structural listening«

Obviously, there are skills required to listen to any music: first, as a material and necessary condition, one needs to be physically able to hear it, or at least to *feel* its sound. However, such a basic skill – »basic«, logically and not of course physiologically speaking – only defines the possibility of being a listener, or, let us say more accurately, a *hearer*. The trained listener, the *real, active* listener, able to understand what he is listening to, belongs to an aesthetic category that goes a step further. He is not only able to hear the music, he understands the complexity of its meaning, the subtlety of its timbers and interpretation, he analyses its structure, and, even more spectacularly, he is able to appreciate a music that would sound otherwise, to a non-initiated listener, like an unbearable – or an unbearably boring – chaos. According to Arnold Schönberg's commentators¹, Modernism required such skilled listeners, capable of an accurate analysis of the musical material contained. To the unskilled ones – the majority – ignorant of the modernist challenges and techniques, it sounded merely inaccessible. The more difficult to understand the music is, the more it urges for a skilled listener. But assuming this equivalence, could we require such skills to listen not to a complex modern piece of Pierre Boulez, but to pop music? Is a skilled listener necessary to listen to this well-known recorded popular music, broadcast world-wide, anywhere and anytime, deemed to be accessible to any kind of listener and especially enjoyed by kids and teenagers? Answering no would seem polemical, but answering yes would deny a fact: the shared and unquestioned opinion that, usually, pop listeners are not skilled but *passive* ones, because pop music is dealing with (even fake) immediacy and is made up for effortless consumption. As we know, Adorno is one of the bitterest advocates of this ungenerous position. Most music theoreticians consider it now as too radical, if not as purely conservative. But the devil's advocate is still providing some good arguments. Ignoring them doesn't make the adverse position much stronger. How and why can popular music finally be conceived in itself as *inadequate* to a focused listening, to an »active« or to a »structural listening« (in Adorno's words)? I would like to raise this question and first of all, expose Adorno's arguments. Secondly, I will look for a possibility to escape from this alleged structural impossibility of an active listening of pop music. I will briefly point out five main misunderstandings in Adorno's approach of the pop material, and thus, of the theoretical conditions of pop music's aesthetic appreciation. In a third and final move, I will focus on a grow-

1 Botstein, Leon: Schoenberg and the Audience. Modernism, Music and Politics in the Twentieth Century. In: *Schoenberg and His World*. Ed. by Walter Frisch. Princeton, pp. 19–84.

Kulturkritik als pädagogische Norm

Zu den Anfängen der didaktischen Konzeptualisierung populärer Musik in Deutschland

Der vorliegende Beitrag widmet sich der Frage, wie kulturkritisches Denken, das stets eine Reaktion auf bereits existierende Phänomene darstellt, zu einer Bildungsprogrammatisierung werden konnte, also zu einer normativen Ordnung, aus der heraus Ziele und Inhalte für das unterrichtliche Handeln formuliert wurden. Im Deutschland der Nachkriegsära – fokussiert wird die junge Bundesrepublik – entwickelte sich Kulturkritik zu einem didaktischen Anker, mit dessen Hilfe sich auf die als problematisch empfundenen Zeiterscheinungen antworten ließ. Kulturkritik weist in diesem Sinne über die gemeinhin mit ihr in Verbindung gebrachte pejorative Haltung gegenüber populären Kulturen hinaus. Die aus heutiger Sicht einseitig und formelhaft anmutenden Positionen markierten seinerzeit ein didaktisches Problem und hielten – so verwunderlich dies auch heute erscheinen mag – Lösungsvorschläge bereit. Das heißt: Aus systemischer Perspektive ist diese Form des Denkens als durchaus konstruktiv zu bewerten, was nicht zuletzt auch die Beständigkeit innerhalb der bundesdeutschen Schulpraxis zu erklären vermag. Ferner zeigt sich bei genauerer Betrachtung, dass die kulturkritische Diktion durch unterschiedliche Programmatisierungen und Theoriegebäude gestützt wurde, die wiederum Unterschiedliches für das unterrichtliche Handeln implizierten. Welche didaktischen Wege (und Irrwege) im Einzelnen im Horizont kulturkritischen Denkens beschritten wurden, gilt es nun nachfolgend darzulegen.

1. Das Populäre in der Musik als ahistorische Bildungskategorie: Musikerziehung im Horizont von Jugendbewegung und Musikpflege

Populäre Musik stellte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs einen blinden Fleck der Musikpädagogik dar. Weder Schlager noch Jazz waren Teil der schulischen Bildung in der Weimarer Republik, geschweige denn im sogenannten Dritten Reich. Auf gesamtgesellschaftlicher Ebene – auch während der NS-Diktatur – mag das Bild differenzierter gewesen sein, so konnten insbesondere die afroamerikanischen Musikarten, trotz vielfältiger Anstrengungen seitens politischer Entscheidungsträger und konservativer Medien, längst nicht mehr zurückgedrängt werden. Doch auf bildungstheoretischer wie praktischer Ebene war die Ausgangssituation eindeutig: Als Bildungsgut existierte populäre Musik nicht.

4. Die Strategien: Ästhetik und Ethik

Pop and Pope

Affirmation und Negation des Populären im Katholizismus

Das Verhältnis des Katholizismus zur populären Kultur und zur populären Musik ist zwiespältig. Einerseits dominierten lange Zeit kritische Impulse, welche pop-kulturelle Elemente ablehnten. Andererseits verstand es der Katholizismus wie kein zweites religiöses Sozialsystem, sich die populäre Kultur anzueignen und in den Dienst der Kirche zu stellen. Anders gesagt: Der Katholizismus ist zwischen Affirmation und Negation des Populären angesiedelt. Im folgenden Beitrag soll dieses Verhältnis mit Blick auf Formen populärer Musik untersucht werden, ausgehend von den weit zurückreichenden Traditionslinien christlicher Kulturkritik. Anschließend wird der von Joseph Ratzinger geführte Diskurs mit der populärkulturellen Praxis während des Pontifikats Johannes Paul II. konfrontiert.

Nichts Weltliches, nichts Laszives!

Kirchenmusik und Liturgie im Verhältnis zur populären Kultur

Das Christentum hat seit 2000 Jahren das Bedürfnis, sein Verhältnis zu den populären bzw. populären Hervorbringungen der jeweiligen Zeit zu klären. Selbstverständlich war es wichtig, Elemente der Inkulturation zu pflegen, wenn das Christentum missionarisch tätig bzw. in den jeweils vorfindlichen Gesellschaften erfolgreich sein wollte. Entsprechend gab es, über die Geschichte hinweg, theologische und kulturelle Anpassungsleistungen: zunächst im griechisch-römischen Kulturraum, später im germanischen oder in der Frühen Neuzeit in überseeischen Gebieten, Südamerika oder Japan beispielsweise. Freilich wurden auch scharfe Grenzziehungen vorgenommen: Populare (im Sinne von »volkstümliche«) oder populäre Formen der Kultur schienen dann gefährlich zu sein, wenn sie die Orthodoxie in Frage stellten (»Aberglauben«, »Magie«) oder aber, wenn die kultische Reinheit nicht mehr gewährleistet war. Unter diesem Blickwinkel könnte man die Geschichte des Christentums auch als Auseinandersetzung mit der »Weltlichkeit« deuten, es ging um die Abgrenzung der Sphären »profan« und »sakral«.

Bei der Beurteilung der Musik im Gottesdienst ging es um noch etwas anderes, nämlich um ihre religiöse Funktionsadäquatheit. Der Regelungs- und Normierungsbedarf orientierte sich an den beiden Zielen liturgischer Musik, nämlich der Verehrung Gottes und der Erbauung der Gläubigen. Bei der weltlichen Musik konnte man etwas großzügiger sein. Allerdings durfte auch diese die genannten

Das Gute, das Schöne und das Andere

Von populärer Musik, dem Unbehagen (an) der Musikästhetik und der Musikethnologie als Kulturkritik

Einleitung

Das Verhältnis von populärer Musik und Ästhetik ist ein problematisches. Es beruht auf unterschiedlichen, scheinbar unvereinbaren Theorietraditionen, Begrifflichkeiten und Wertvorstellungen und verweist damit auf die epistemologischen Bedingungen einer Musikforschung, die sich am Gegenstand europäisch-abendländischer Kunstmusik herausgebildet und diesen zugleich hervorgebracht hat. Der britische Musiksoziologe Simon Frith hat das Problem vor über zwanzig Jahren in seinem bekannten Aufsatz »Zur Ästhetik der Populären Musik« wie folgt beschrieben:

Hinter den Unterscheidungen, die zwischen ›ernster‹ und ›populärer‹ Musik gemacht werden, verbirgt sich in letzter Konsequenz immer eine Annahme über den Ursprung musikalischer Werte. Die E-Musik wird ernst genommen, weil sie gesellschaftliche Kräfte transzendiert; populäre Musik dagegen gilt als ästhetisch wertlos, weil sie von diesen determiniert (›nützlich‹ oder ›funktional‹) ist.¹

Was wir unter Musik verstehen, wie wir darüber sprechen, was wir als gute und als schlechte Musik bezeichnen, was als Musik unterrichtet, aufgeführt oder aufgenommen und verbreitet wird, hängt grundsätzlich von den Mechanismen des Diskurses ab, die den Musikbegriff konstituieren und aktualisieren. Michel Foucault nennt eine Reihe interner und externer Kontrollprozeduren, von denen sich einige leicht auf das Gebiet der Musik übertragen lassen, so zum Beispiel das Verbot (man denke an politische oder gesellschaftliche Zensur von Musik) oder die Funktion des Autors (man denke an die dominante Stellung des Komponisten in der europäischen Musikgeschichte). Hierzu gehört auch das Prinzip der Disziplin, da sie einen Gegenstandsbereich, einen Methodenapparat, einen Korpus von Wahrheiten sowie Regeln, Techniken und Instrumente festlegt und damit zu einer »Verknappung des Diskurses« beiträgt.² Im Hinblick auf musikbezogene akademische Disziplinen (z. B. die Musikwissenschaft) wäre demnach festzustellen, dass der traditionelle

1 Frith, Simon: Zur Ästhetik der Populären Musik. In: *PopScriptum 1 – Begriffe und Konzepte*. Hg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt Universität zu Berlin. Berlin 1992, S. 68–88. Online verfügbar unter: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrit/themen/pst01/pst01_frith.htm, Zugriff: 10.11.2014.

2 Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France. 2. Dezember 1970*. Frankfurt a. M. 1991.

»Mit Schock zum Scheck«

Der Mussolini oder Standardsituationen der Pop(musik)-Kritik

Im Jahr 1981, als sich die Neue Deutsche Welle anschickte, die bundesdeutschen Charts zu erobern, lieferte das Duo DAF (Deutsch Amerikanische Freundschaft) einen echten Aufreger für Feuilleton und Pädagogik: Der Song *Der Mussolini* erschien als Single-Auskopplung zum Album *Alles ist gut*¹ und sorgte für Begeisterung auf der einen, für Ratlosigkeit, Kopfschütteln, Sorge und Abwehr auf der anderen Seite. Für DAF war damit tatsächlich alles gut, denn mit diesem Album stiegen sie vom Subkultur-Tipp auf zu einer der gefragtesten deutschsprachigen Bands. Für eine ganze Reihe von Vertretern aus Presse, Popmusikforschung und Pädagogik hingegen war gar nichts gut – geschmacklos, destruktiv, politisch gefährlich – so lauteten die Urteile über den Song, der heute – und mit ihm das ganze Album – als wegweisender Klassiker elektronischer Tanzmusik gilt.

An DAFs *Der Mussolini* lassen sich Strategien der Verrätselung und der Provokation beobachten, die für die Neue Deutsche Welle charakteristisch sind. Der Song spielt mit den Erwartungen, die, vor allem aus der Perspektive einer linken Gegenkultur, an Rockmusik gerichtet sind. DAF spielt geschickt mit genau diesen impliziten Erwartungen und betreibt eine gezielte Nicht-Positionierung. An der Debatte, die das Lied auslöst, lässt sich aber auch über diesen einzelnen Song und über die NDW hinaus zeigen, welche Erwartungen und Urteile die Debatte um populäre Musik generell bestimmen und dass diese häufig von beeindruckender historischer Konstanz sind.

Der Mussolini

DAF verfolgt ästhetisch vor allem zwei Strategien, die für die NDW charakteristisch sind: Provokation und Irritation bzw. Verrätselung.² Bei *Der Mussolini* lassen sich diese auf drei Ebenen beobachten.

Der Songtext besteht vor allem aus Imperativen, die zwar syntaktisch und zum Teil auch semantisch leicht zu verstehen, in einigen Teilen hingegen auch stark interpretationsbedürftig sind. Die knappen Anweisungen »geh in die knie/beweg deine hüften/klatsch in die hände/und tanz den mussolini/tanz den adolf hitler/beweg

1 DAF: *Alles ist gut* (LP). Großbritannien 1981. Virgin, V 2202.

2 Zu den Strategien Provokation, Verrätselung und Scheinaffirmation vgl. Hornberger, Barbara: *Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik. Film – Medium – Diskurs*. Bd. 30. Würzburg 2011.

Vom Popmusikmanager zum Kulturstaatssekretär!?

Euphorie und Kritik angesichts einer ungewöhnlichen Personalie

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und in Folge der Dezentralisierungspolitik der drei Westmächte wurde die öffentliche Finanzierung von Kultur in Deutschland Aufgabe der Länder und Kommunen. Auf Länderebene – zumeist ressortiert zusammen mit der »Wissenschaft« und/oder »Kultus«, also der Bildungspolitik – steht an der Spitze des betreffenden Ministeriums in den Ländern ein Minister bzw. eine Ministerin. In einigen Ländern wird der Kulturbereich aus der Staats- bzw. Senatskanzlei heraus verantwortet. So auch im Land Berlin, in dem seit dem Jahr 2006 die Senatsverwaltung für kulturelle Angelegenheiten politisch aus der Senatskanzlei heraus, also dem Bürgermeister direkt unterstellt, verantwortet wird. Im Februar des Jahres 2014 musste der damalige Staatssekretär für Kultur André Schmitz angesichts einer Steueraffäre sein Amt niederlegen. Es dauerte einen knappen Monat, bis der damalige Berliner Bürgermeister Klaus Wowereit einen neuen Kandidaten für das Amt des Staatssekretärs in einer eigens anberaumten Pressekonferenz vorstellte: Tim Renner. Diese Personalie sorgte medial für großes Aufsehen, weil der Kandidat mit dem beruflichen Hintergrund bzw. Image seiner Vorgänger/-innen kaum etwas gemeinsam hatte. Tim Renner (*1964) war weit über die Stadt Berlin hinaus v. a. als Präsident/CEO von Universal Deutschland (1999–2004) und später als Geschäftsführer der Motor Entertainment GmbH bekannt geworden. Seit dem 28. April 2014 steht er als Staatssekretär an der Spitze der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten der Stadt Berlin.

Seine Vorgänger/-innen kamen in überwiegendem Maße aus beruflichen Zusammenhängen, die der sogenannten Hochkultur, den Traditionen und Institutionen des europäischen Kunstbetriebes weitaus näher standen. Ulrich Roloff-Momin (*1939, parteiloser Kultursenator von 1990–1996) hatte zuvor die Hochschule der Künste und die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst als Präsident geleitet. Sein Nachfolger Peter Radunski (*1939, CDU, 1996–1999) war vor Amtsantritt als Politikberater und Wahlkampfmanager der CDU tätig. Es folgten drei jeweils einjährige Amtszeiten von Christa Thoben (*1941, CDU), Christoph Stölzl (*1944, CDU) und Adrienne Goehler (*1955, Senatorin der Rot-Rot-Grünen Übergangsregierung). Vor allem Stölzl galt als geistreicher und kunstsinniger Museumsdirektor und bekleidet heutzutage das Präsidentenamt der Hochschule für Musik *Franz Liszt* in Weimar. Ihm folgte als Senator für Wissenschaft, Forschung und Kultur Thomas Flierl (*1957) für Die LINKE. Der promovierte Philosoph mit Ostbiographie arbeitete vor dem Mauerfall im Ministerium für Kultur der DDR, danach als Kulturamtsleiter des Berliner Stadtbezirks Prenzlauer Berg und als Mitglied des