

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2005)
Heft: 91

Artikel: Fear of music : wer hat (immer noch) Angst vor der Pop-Musik? = La peur de la musique : qui craint (encore) la musique pop?
Autor: Schäfer, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927613>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La peur de la musique — *Qui craint (encore) la musique pop ?*

Autrefois, dans les journaux, la musique pop n'était généralement pas traitée à la rubrique culturelle, mais sous « Crimes et accidents malheureux ». L'intérêt croissant des universitaires pour la musique pop est une des raisons d'admettre que cette époque est irrémédiablement passée. A l'occasion du centenaire de la Haute école de musique de l'Académie de musique de Bâle — laquelle compte également une section de jazz —, Martin Schäfer médite sur la « *Populärmusik* » et autres monstres langagiers, et se demande s'il serait possible d'imaginer un discours sur la muse prétendue « légère », malgré la fragilité des concepts à forger.

Vor fünfzig Jahren war die Musikwelt noch in Ordnung. Da gab es zum Beispiel beim Deutschschweizer Radio («Radio Beromünster») eine Abteilung Musik – aber dort gehörte die Unterhaltungsmusik selbstverständlich nicht hin, die gehörte nämlich in die Abteilung Unterhaltung. Und in den Zeitungen wurde Pop meist nicht im Feuilleton, sondern in der Rubrik «Unglücksfälle und Verbrechen» abgehandelt. Diese elitäre Selbstverständlichkeit im Umgang mit der Populärkultur ist seither nicht nur den Medien, sondern zum Glück auch den meisten andern Institutionen abhanden gekommen. Wie schwer sich freilich speziell die deutschsprachige Musikwissenschaft mit der populären Musik tut, zeigt sich daran, dass sie gar einen eigenen, in keine andere Sprache übersetzbaren Begriff dafür erfinden musste: «Populärmusik». Ja, was ist denn «Populärmusik» – und in welcher Weise können sich, sollen sich, müssen sich Musikhochschulen heute damit auseinandersetzen?

SCHWER ODER LEICHT?

Zuerst war es der Jazz, der sich vom Stigma der «U-Musik» emanzipierte und – zuerst wohl im Zeichen des Be-Bop der vierziger Jahre – seinen Platz in der hehren Welt der Kunst und Kultur eroberte. Dann kam der Rock'n'Roll, und alles begann von vorne: von primitiver Dschungelmusik war die Rede, sogar Frank Sinatra sah den Untergang des Abendlands voraus (obwohl ihm doch die gemeinsame Herkunft von Jazz und Rock in der afro-amerikanischen Kultur bewusst sein musste), und erst die Beatles brachten wieder Bewegung in die Fronten, weil sie als erste Vertreter der neuen Popkultur auch bei der etablierten Musikkritik Anerkennung fanden. Spätestens mit den surrealistischen Texten eines Bob Dylan, mit den musikalischen Experimenten eines Jimi Hendrix oder Frank Zappa wurde klar: Pop kann sehr wohl mehr sein als blosse Unterhaltung ohne jeden Kunstanspruch – und seither tobt eben die Begriffsdiskussion, hinter der sich in Wirklichkeit eine viel prinzipiellere Diskussion um grundlegende musikalische Werte verbirgt.

Früher, ja früher war doch (scheinbar) alles so schön klar: es gab Volksmusik, es gab Unterhaltungsmusik – und es gab die

«richtige» Musik, die abwechselnd in Begriffe wie «Klassik», «E-Musik», «Kunstmusik» oder gar «Bildungsmusik» gefasst wurde. Sogar den Jazz hatte man noch irgendwie in dieses Schema pressen können, als er sich nach traditionell europäischem Verständnis von der Unterhaltungsmusik zur Kunst gemausert hatte. Aber was war nun «Pop»? In der angelsächsischen Welt hatte man da weniger Probleme, denn «Pop» war ja ursprünglich nichts anderes als die (wohl schon seit Ende des 19. Jahrhunderts gängige) Abkürzung für «popular music», und das entsprach im Sprachgebrauch exakt der deutschen «Unterhaltungsmusik». In Kontinentaleuropa tauchte der Begriff «Pop» allerdings erst nach dem Rock'n'Roll auf und wurde im weitesten Sinn verstanden als Unterhaltungsmusik, die vom Rock, also im weitesten Sinn von der afroamerikanischen Kultur geprägt war.

So oder so, es galt die schlichte Gleichung: Pop = U = leicht, E = ernst = schwer. Was aber, wenn Pop plötzlich nicht mehr ganz so leicht war? Dann, schloss die ernste deutsche Musikwissenschaft messerscharf, muss eben ein neuer Begriff her: «Populärmusik». Und warum nicht einfach «populäre Musik»? Etwa gar, weil damit allzu deutlich gesagt wäre, dass Pop eben populär, nämlich beim «Volk» beliebt sei, während «E-Musik» halt nicht ganz so populär ist?

Nun, damit leben die Angelsachsen seit über hundert Jahren bestens (und haben übrigens auch keine Mühe damit, «ernste» Musik als Pop zu bezeichnen, wenn sie denn populär wird – man denke an das Boston Pops Orchestra). Im übrigen besteht ja eigentlich gar kein Grund zur Panik: manche sogenannte «E-Musik», zumal die Wiener Klassik von Mozart bis Beethoven, ist ohne Zweifel und im eigentlichen Wortsinn populärer als Dylan, Zappa oder Björk.

MUSIK UNTER WERT

Einigen wir uns darum, schon nur im Sinn der internationalen Verständlichkeit, auf «Pop» als Kurzformel für «popular music»/«populäre Musik» (und vergessen wir schnell, dass «musique populaire» schon in der französischen Schweiz etwas ganz anderes bedeutet, nämlich Volksmusik). Aber was ist damit gewonnen? Noch immer wissen wir nicht, was Pop im Gegensatz zu «E-Musik», aber vor allem auch im

1. *On Popular Music* heisst Adornos berühmter Aufsatz zum Thema, auf deutsch dann einfach *Über leichte Musik*, in: Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie, Gesammelte Schriften*, Bd. 14, Frankfurt/Main 1973, S. 169ff. Übrigens meinte er genau das gleiche in seinem nicht minder famosen Aufsatz *Zeitlose Mode. Über Jazz*, in: Theodor W. Adorno, *Moments musicaux*, Frankfurt am Main 1964, S. 84ff.

Ihre Hoheit Erika
 Stucky treibt
 furchtlos Spiele mit
 verschiedensten
 Pop-Musiken; die
 neue CD «Princess»
 der helveto-
 amerikanischen
 Chanteuse wird
 in der nächsten
 Dissonanz
 besprochen.
 Foto:
 Caroline
 Minjollès



Gegensatz zu Volksmusik eigentlich ist. Und schon regen diverse andere Begriffsungetüme drohend ihre Häupter. So ist zum Beispiel oft und gern die (ungenau) Rede vom Rock oder auch Punk als einer «urbanen Volksmusik», und das hätte ja einiges für sich, wenn damit nicht die dringend notwendige Unterscheidung von «Pop» und «Folk» wieder in Frage gestellt wäre. Denn eines ist klar: die moderne, technisch reproduzierte, massenmedial vertriebene und kommerziell vermarktete «popular music» ist etwas prinzipiell anderes als die traditionelle, mündlich überlieferte und regional klar eingrenzende Volksmusik. An diesem Punkt nämlich lässt sich so ziemlich die einzige Definition von Pop festmachen, die einigermaßen haltbar ist; in den Worten des britischen Blues-Forschers Paul Oliver:

«... for our purposes, «folk music» idioms are understood to arise from, and be largely expressive of, the values of discrete societies. [...] Performance skills, expression and creativity exist within prescribed limits in folk societies, where adherence to tradition is usually marked. «Popular music», on the other hand, reaches its audiences beyond the limits of a local community by transmission through mediating means. These can include published song-sheets and music, radio programmes and phonograph records, concert performances and tours, video and television appearances – indeed, all disseminating media [...] A popular music may well develop from a folk idiom as it gains a wider audience through personal contact, transmission by travel or by the media.»²

Auch diese Definition bringt natürlich ein paar Schwierigkeiten mit sich. Zunächst wird es unumgänglich, die «Geburt der Popmusik» aus dem Jahr 1954 (dem mythischen Geburtsjahr des Rock'n'Roll) zurückzuverlegen, und zwar nicht bloss bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts – als die elektronischen Massenmedien Schallplatte und Rundfunk sich durchsetzten –, sondern mindestens bis ins frühe 19. Jahrhundert, als ein Massenmarkt für gedruckte Noten (*sheet*

music) entstand und mit dem Akkordeon nach Meinung von Christoph Wagner – lange vor der elektrischen Gitarre – auch schon das «erste Pop-Instrument» rasenden Absatz fand.³ Aber die Frage lässt sich noch viel radikaler stellen: gibt es denn im «Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit» (Benjamin) überhaupt noch Musik, die *nicht* durch irgendwelche Medien verbreitet und vermarktet wird? Auch der Jazz, die sogenannte «Klassik» und erst recht ein Grossteil der angeblichen Volksmusik sind längst lukrative Märkte und in diesem Sinn kaum mehr zu unterscheiden von Pop, ja sie sind recht eigentlich Formen von Pop geworden. So gesehen mutet auch der Versuch, «richtige» Musik wie eben Jazz, Klassik oder Volksmusik von der «globalisierten kommerziellen Jugendkultur» abzugrenzen, geradezu rührend an.⁴ Und doch ist da ein Unterschied, nämlich gerade darin, dass der Popmusik im engeren Sinn bis heute immer wieder jeder musikalische Eigenwert abgesprochen wird. Sogar Peter Wicke, der verdienstvolle Begründer des «Forschungszentrums Populäre Musik» an der Berliner Humboldt-Universität, kommt noch 1992 zum Schluss, dass es keinen Sinn hat, populäre Musik *als* Musik zu analysieren, sondern nur in ihrem kulturellen Kontext.⁵

AN DIE WAND GEWORFEN

Nun könnte man auch diesen Ansatz im Prinzip wiederum auf *alle* Musik ausdehnen – ein Eskimo oder Tuareg wäre so wenig in der Lage, Mozart ohne dessen kulturellen Kontext zu verstehen, wie wir umgekehrt Eskimo- oder Tuareg-Musik ohne Hilfe nicht richtig hören könnten –, aber bei der populären Musik schwingt noch etwas anderes mit. Nämlich die Frage: Wie kann es sein, dass so (vermeintlich) einfache, «banale», «primitive» Musik so viel Erfolg hat? Das ist die Frage, die ein Ausschuss des amerikanischen Kongresses Ende der fünfziger Jahre in der oft zitierten «Payola»-Untersuchung zu beantworten versuchte, nämlich durch

2. Paul Oliver, *Black Music in Britain*, Buckingham/Bristol (PA) 1990, S. 10.

3. Vgl. Christoph Wagner, *Das Akkordeon oder Die Erfindung der populären Musik*, Mainz 2001.

4. Vgl. Georges Starobinski, *Musik-(S)OS-Klassen als Ausweg*, Gastbeitrag in: *Basler Zeitung*, 26. November 2004, S. 32.

5. Vgl. Peter Wicke, «Populäre Musik» als theoretisches Konzept, in: *PopScriptum* 1/1992, S. 6ff., online unter: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/popkonz.htm>.

den Nachweis von Korruption und kriminellen Praktiken («pay for play») zwischen Schallplattenfirmen und Radiostationen. Das gab es damals (und auch in jüngerer Zeit) tatsächlich, aber den Erfolg des Rock'n'Roll oder irgend einer andern Form von populärer Musik allein aus «Payola», Manipulation und diabolischen Marktstrategien zu erklären, heisst doch das Pferd beim Schwanz aufzäumen.

Das Pop-Publikum, speziell das jugendliche, als beliebig manipulierbare Masse? Solche Phantasien waren vor dreissig Jahren auch im Rahmen der linken Kulturkritik gang und gäbe, nur haben sie mit der Realität wenig zu tun. Wer weiss, wie verzweifelt die Musikindustrie den Trends hinterher rennt und wie oft neue «Produkte» trotz aller Marktforschung ohne jeden Erfolg lanciert werden («an die Wand geworfen, um zu sehen, was kleben bleibt»), ist ein treffendes Bild dafür, kann nicht im Ernst bestreiten, dass am Anfang jeder neuen Pop-Welle in der Regel nicht Manipulation steht, sondern doch so etwas wie ein echter kreativer Schub, der durch glückliche Umstände den Bedürfnissen eines bestimmten Publikums entspricht. Das Musterbeispiel ist eben der Rock'n'Roll der Fifties, ursprünglich eine regionale Musik der US-Südstaaten, entstanden aus der Begegnung von Blues und Country, entdeckt und adoptiert von der ersten kaufkräftigen Teenager-Generation – und zunächst verbreitet durch kleine «Independent Labels» gegen den Widerstand der grossen Plattenfirmen (von den grossen Medien ganz zu schweigen). Exakt dasselbe Muster finden wir durch die ganze Pop-Geschichte hindurch: Punk war ursprünglich die Sache von ein paar Hundert Jugendlichen in London, Hip-Hop genau so in den Ghettos der US-Ostküste. Dass dann daraus ein paar Monate oder Jahre später der neueste weltweit gängige Pop-Sound wird, hat natürlich mit der medialen Verbreitung zu tun – aber auch das ist nichts Neues. Das folgende berühmte Zitat stammt aus dem Jahr 1845:

«Who are our true rulers? The Negro poets, to be sure. Do they not set the fashion, and give laws to the public taste? Let one of them, in the swamps of Carolina, compose a new song, and it no sooner reaches the ear of a white amateur, than it is written down, amended (that is, almost spoilt), printed, and then put upon a course of rapid dissemination, to cease only with the utmost

bounds of Anglo-Saxondom, perhaps with the world. Meanwhile, the poor author digs away with his hoe, utterly unaware of his greatness.»⁶

Das ist also der «Pop-Prozess», wie ihn der britische Kulturkritiker Richard Mabey einmal genannt hat: eine medial vermittelte musikalische Realität, die sich tatsächlich in zunehmendem Mass über alle andern Musikwelten schiebt. Dagegen machen lässt sich wenig, damit aber vielleicht sehr viel. Es ist schon oft gesagt worden: wenn Mozart heute leben würde, wäre er Prince. Was nicht heisst, dass Prince so «gut» wie Mozart ist oder Pop so «gut» wie Klassik; es heisst aber, dass Pop – nicht weniger als Jazz – das musikalische Medium sein kann, in dem sich manche der heutigen Hochbegabten (und Ambitionierten) ausdrücken. Welche Massstäbe dabei anzulegen sind, welches nämlich die spezifischen Qualitäten von «gutem» Pop sind, das herauszufinden könnte nun eben Aufgabe einer Musik-Akademie sein. Denn allzu oft werden immer noch Äpfel und Birnen verglichen, so wie einst der frühe Rock'n'Roll als schlechter, primitiver Jazz abqualifiziert wurde. Oder man kommt zum berühmten Zirkelschluss, den einst die deutsche Musikwissenschaftlerin Dörte Hartwich-Wiechell aufstellte: dass Pop genau in dem Mass «gut» werden kann, wie er sich den Masstäben der E-Musik anpasst.⁷ Demgegenüber wird die trotzig Haltung verständlich, die für manche Pop-Fans charakteristisch geblieben ist und die sich am besten in einem Songtitel des Folk-Rockers Steve Forbert zusammenfassen lässt: «If you've got to ask, you'll never know» – über Pop (und erst recht Rock) darf, soll, kann man gar nicht diskutieren.

IST ALLES GUT?

Aber so paradox es klingen mag, die grösste Gefahr für die Popmusik in einem akademischen Kontext ist, dass sie allzu fraglos akzeptiert wird. In jüngster Zeit hat die traditionell elitäre Haltung gegenüber Pop mehr und mehr einer falschen Toleranz Platz gemacht unter dem Motto «Alles ist gut» – zumindest alles, was kommerziell Erfolg hat und allenfalls nach handwerklichen Kriterien «gut gemacht» scheint. In den Feuilletons der Tagespresse hat sich diese Tendenz weitgehend durchgesetzt: wo Pop vor dreissig,

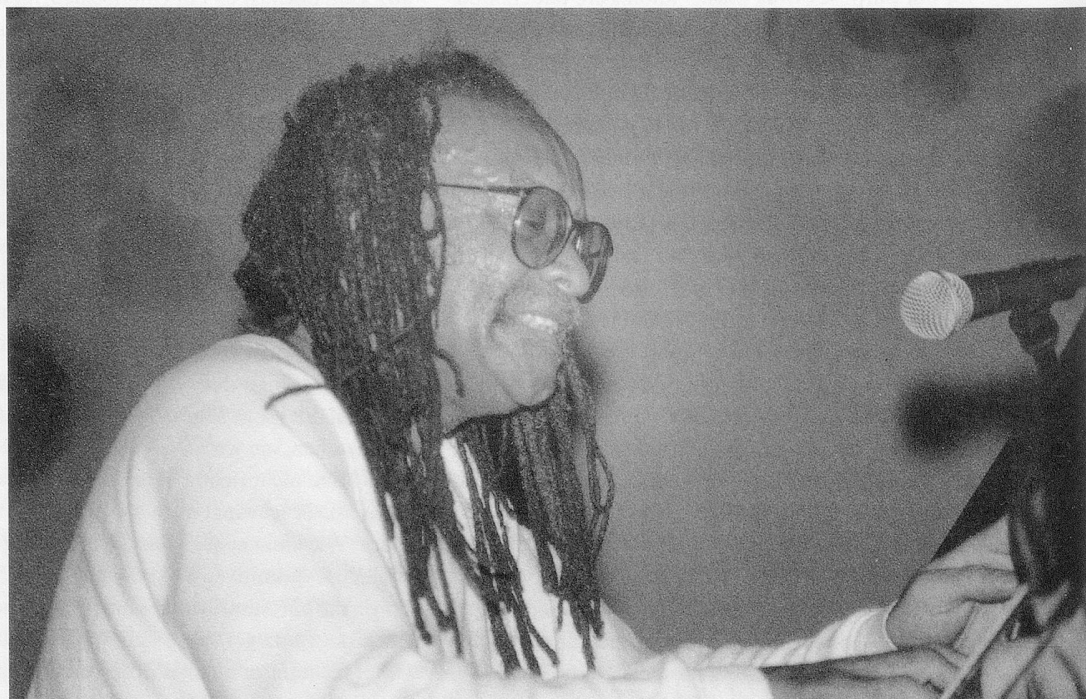
6. *Knickerbocker Magazine*, 1845; zitiert nach: Simon Frith, *Sound Effects*, New York 1981, S. 15.

7. Vgl. Dörte Hartwich-Wiechell, *Pop-Musik, Analysen und Interpretationen*, Köln 1974.

8. Georges Starobinski, *Musik-(S)OJ-Klassen als Ausweg*.

Noch ein
«Popular-
musiker»?
Cecil Taylor
1989 in
Thessaloniki.

Foto:
Athanasios
Koutavas/
CoutkoutkunPress



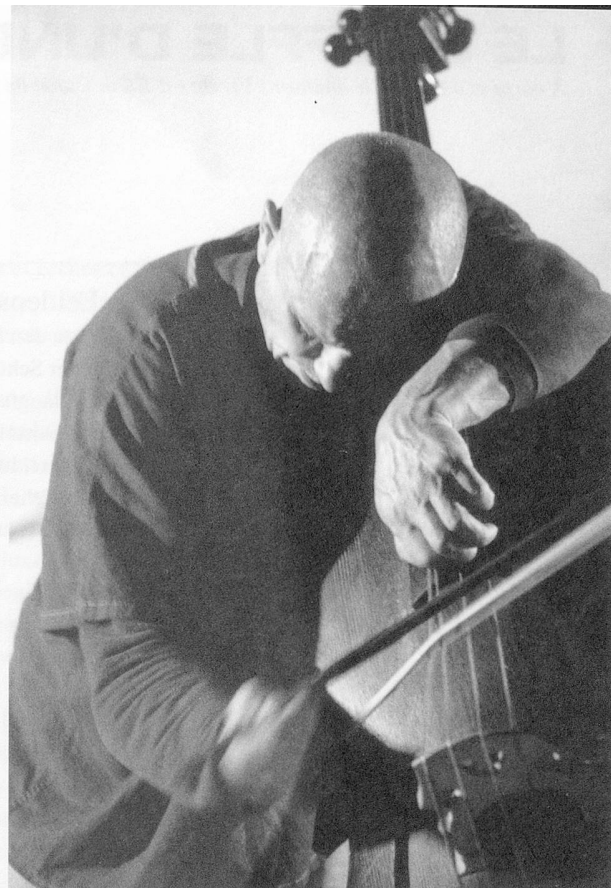
vierzig Jahren meist nur auf den Jugendseiten vorkam, droht diese Musik zunehmend die gesamte Kulturberichterstattung zu überwuchern – wird aber ihrerseits bald wieder nur noch unter dem «People»- (d.h. Star- und Klatsch-)Aspekt abgehandelt. Nach demselben Prinzip der «Kundenorientierung» müsste es dann wohl Aufgabe der Musik(hoch)schulen sein, zukünftige «Music Stars» und ihre handwerklichen Zulieferanten in allem auszubilden, was ihnen bessere Marktchancen gibt. Womit Pop definitiv wieder auf das ominöse «U» reduziert wäre, aber diesmal mit dem allerhöchsten Segen.

Was wäre demgegenüber ein wirklich produktiver und zugleich kritischer Umgang mit Pop? Es fehlt nicht an wackeren Versuchen, die neuen Realitäten auch im «klassischen» Instrumentalunterricht aufzugreifen, z. B. Hard-Rock-Stücke von Metallica für Streicher zu arrangieren, wie es übrigens die finnische Gruppe Apocalyptica schon vorge-macht hat. Aber das kann nicht alles sein: denn erstens wird es nie gelingen, die spezifischen, zumal klanglichen Qualitäten von Pop mit dem klassischen Instrumentarium zu reproduzieren, und zweitens darf Musikunterricht tatsächlich nie den Anspruch aufgeben, den Georges Starobinski kürzlich so formuliert hat: «einen Zugang zum Repertoire an(zu)bieten, das durch das Diktat der globalisierten kommerziellen «Jugendkultur» verdrängt wird: Klassik, Jazz, Volksmusik usw.»⁸

Was tun also, wenn zugleich klar ist, dass frontaler Widerstand zwecklos ist? Zuerst gilt es, von der undifferenzierten Ablehnung wegzukommen, ohne der oben skizzierten, letztlich nicht minder verächtlichen falschen Toleranz zu verfallen. Mit andern Worten: es gilt eben (endlich) zu fragen, was denn die spezifischen *musikalischen* Qualitäten von Pop sind, und welches die Kriterien für deren Beurteilung. Lassen wir uns dabei nicht beirren von den elitären Ideologen, aber auch nicht von den verzagten Apologeten, die der Popmusik nach wie vor das Fehlen analysierbarer musikalischer *Texte* attestieren. Richtig ist, dass Pop (wie alle Musik) nur in ihrem sozialen, ökonomischen, politischen usw. Zusammenhang verständlich wird; falsch hingegen, dass die jeweilige musikalische Ausformung völlig beliebig und insofern austauschbar wäre. Verschiedene traditionelle Hochschul-Ressorts könnten hier viel beitragen: die Ethnomusikologie in Bezug auf die volksmusikalischen, besonders afroamerikanischen Wurzeln von Pop, die Abteilung für elektronische Musik im Hinblick auf die erwähnte besondere Bedeutung von «Sound» usw. Zu allererst aber gilt es wegzukommen von der bis heute (und bis in die Jazzschulen hinein) verbreitete, zutiefst gedankenlose Gleichung, wonach «einfache Musik = schlechte Musik» bzw. «komplizierte Musik = gute Musik». Zugegeben, Pop ist (wie einst die traditionelle Volksmusik) meist «musica povera», wo Wirk-samkeit (noch) wichtiger ist als instrumentales Können. Vergessen wird dabei aber allzu oft, dass das Einfache oft das Schwierigste ist – und dass die für Volksmusik oft charakteristischen tonalen und rhythmischen Mini-Variationen innerhalb des vermeintlich so Simplen auch in der populären Musik (von Blues bis Rai) eine grosse, um nicht zu sagen entscheidende Rolle spielen können. Allein schon die Kunst des (Pop-)Songs, die Kunst, in drei Minuten eine Geschichte zu erzählen, eine Stimmung zu erzeugen, ein konzises musikalisches Statement zu machen, diese Kunstform und ihre Traditionen – von Stephen Foster über Berlin, Gershwin, Porter («The Great American Songbook») bis zu den Beatles und Prince – wird noch viel zu wenig geschätzt, geschweige denn verstanden. Bis heute scheint das scheinbar Einfache nicht wert, analysiert zu werden – als Strafe dafür stehen allzu viele immer noch hilf- und ratlos vor dem Erfolg des angeblich so «Wertlosen».

*Peter Kowald
(1944-2002),
hier bei einem
Solo-Konzert
am 31.1.1989 in
Thessaloniki,
zog es,
wie er sagte,
«eher zu Monk
als zu Mozart».*

*Foto:
Athanasios
Koutavas/
Coutkoutkun-
Press*



Was tun? Ein Anfang ist schon gemacht, wenn sich die traditionellen Verächter des Pop überhaupt einmal auf den Dialog einlassen, wenn sie sich mit der Geschichte und Gegenwart der populären Musik beschäftigen, anders gesagt: wenn sie nicht mehr fragen, warum die «Jugend» (d.h. eigentlich sämtliche neuen Generationen seit gut fünfzig Jahren) so «schlechte» Musik hört, sondern was denn an dieser Musik «gut» sein – und insofern deren Erfolg erklären – könnte. «50.000.000 Elvis Fans Can't Be Wrong» mag der zynische Werbespruch einer Plattenfirma sein (fünfzig Millionen Fliegen können sich bekanntlich auch nicht irren), aber wer sich nicht die Mühe macht, die Attraktivität von Popmusik im Einzelfall (und das heisst: am einzelnen Werk) zu analysieren, wird auf diesem Gebiet nie zwischen Gold und Dreck unterscheiden können. Wofür er oder sie es dann pauschal hält, ist letztlich egal: das Pauschalurteil ist so falsch wie jenes der Ignoranten, die «Klassik» als Ganzes für langweilig erklären – oder «zeitgenössische Musik» für hässlich.

Wenn es das Anliegen einer modernen Musikhochschule ist, die musikalische Realität in ihrer ganzen Breite in Lehre und Forschung aufzugreifen, dann ist die Brücke zum Pop kein Luxus, sondern unabdingbar.

Dieser Vorabdruck des Beitrags von Martin Schäfer erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Pfau-Verlags, Saarbrücken; er erscheint im Oktober 2005 innerhalb der Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Hochschule für Musik der Musik-Akademie Basel.