

DIEDRICH DIEDERICHSEN – » ÜBER POP-MUSIK «

Moritz Baßler / Christoph Rauen



REZENSION VON MORITZ BASSLER

87

Über – de – περι; schon durch seinen Titel reiht Diedrich Diederichsens »Über Pop-Musik« sich ein in die großen Abhandlungen des Abendlandes, als ›opus magnum‹ eines Autors, der seit über drei Jahrzehnten den intellektuellen Diskurs über Pop in Deutschland verkörpert wie kein zweiter. Hier stellt einer auf dem Fundament von Tausenden eigener Essays, Kolumnen, Diskussionen und Plattenrezensionen (angedeutet in der seriellen Collage des Buchumschlags) noch einmal die ganz basale Frage: »Was?«, Was ist das, Pop-Musik?

Er stellt sie, auch dies ist singulär, zugleich als Fan, Rezipient, Mitglied einer Nachkriegsgeneration, deren »life was saved by rock 'n' roll«, und als Journalist, Kritiker und Wissenschaftler, als Dilettant und Profi. Schon deshalb dürfte klar sein, dass die Antwort nicht annähernd so einfach ausfallen kann wie die Frage, und schon gar nicht kann sie lauten: eine Form von Musik. Denn eines ist historisch wie autobiografisch unzweifelhaft: dass zu dieser Musik von Beginn an der Star gehört, sein Hüftschwung, seine Stimme, seine Bilder und Posen, die blauen Wildlederschuhe, der Golden Suit, die kreisenden Mädchen und die goutierenden Hipster. »One for the money, two for the show« – Warenförmiges, und das ist Pop-Musik, wird seit Anbeginn der Moderne aufgespalten und über mehrere mediale Kanäle vermittelt, und an diesem Punkt setzt die Studie an, ihren Gegenstand zu entfalten.

Da ist (1.) die individuelle Ansprache durch den Tonträger im Kinderzimmer, von Diederichsen mit Barthes' ›punctum‹ konnotiert. Ein intimes, an den

Körper rückgebundenes Individuelles, ein Kieker, eine raue Stelle sensationiert den Hörer (>Sex! >Authentizität!). Jedes wiederholte Hören der Platte erinnert an diesen Moment, an dem klar wurde: »Dass es etwas gibt.« Ob es sich um Pop-Musik handelt, erkenne man dann (2.) daran, ob man darauf hin wissen will: »Was ist das da für ein Typ?« Über Bilder (angefangen mit dem Plattencover), Interviews, Homestories etc. entsteht der Eindruck eines Lebensentwurfs, den der Rezipient als Möglichkeit und Versprechen auf sich selbst bezieht. Und (3.) erlebt man dann in Peer Group und Konzertpublikum – als Bestätigung oder Korrektiv –, dass man mit alledem nicht allein ist. Drei Medien (Ton, Bild, Live), drei Modi (ontologisch, existenziell, sozial), und alles über Geschmacks- und Stilfragen ästhetisch vermittelt. It might get complex.

Rainald Goetz hat schon darauf hingewiesen, dass »Über Pop-Musik« ein eigenes Lesetempo erzwingt. Die Prosa bewegt sich auf einem gewissen Abstraktheitslevel und wird opak, sobald man schneller lesen möchte; immer wieder setzt die Lektüre einsichtig ein paar der recht langen Zeilen weiter oben noch einmal neu an – weil es sich lohnt, weil sich auch im Detail konsequente Antworten auf alte Fragen ergeben, wenn man das Argumentationsgewebe nicht abreißen lässt. Was ist beispielsweise mit den Lyrics – sagen Pop-Songs nicht auch ganz wörtlich etwas? Diederichsen schlägt auch diese Dimension noch Punkt (1.) zu, mit der Pointe, »dass ein zum Medium von Individualität degradiertes Sinn dann, wenn er plötzlich verstanden wird, besonders zutreffend erscheint.« Erzählt wird im Folk, Musik aufgeführt in Klassik und Vor-Pop. Aber auch im Pop sind musikalische Zeichen unterschiedlicher Länge im Spiel, geht es um Beats und Sounds und ihre Semantiken, die gelesen werden wollen. Kurz: Literatur-, Kultur- und vor allem Musikwissenschaften müssen keine Angst haben: Es wird ihnen hier nichts weggenommen, im Gegenteil – sie haben nach wie vor alle Arbeit am Gegenstand Pop-Musik vor sich. Nur die Dimension der Kontexte, in die ihre Ergebnisse gestellt werden müssen, um Relevantes zur Deutung beizutragen, wird hier neu definiert. Anders als sonst bisweilen, geht es Diederichsen dabei kaum je um polemische Zuspitzung, sondern um das Phänomen in seiner Gesamtheit. Auch nicht-favorisierte Haltungen, Lösungen und Entwicklungen werden ernst genommen. In der Tat liegt man vielleicht nicht ganz falsch, wenn man den Ansatz dieses Buches als einen im Kern phänomenologischen begreift, auch wenn der Autor sich selbst wohl eher in methodischer Nähe zu Adorno, den er ernsthaft, ausführlich und fruchtbringend diskutiert, oder Luhmann sähe, dessen Medium-Form-Unterscheidung er aufgreift.

Es entsteht das faszinierende Bild einer Kulturindustrie, die das, was sie verkauft, nicht produzieren kann (»Die unmögliche Produktion« heißt ein Kapitel) – weder das >punctum< noch die sozialen Effekte lassen sich gezielt herstellen. Auf der anderen Seite steht in der »heroischen Phase« der Pop-Musik (einst Pop I genannt) eine Gegenkultur der »Aushäusigkeit«, die sich immer schon massenproduzierter Zeichen bedient, »eine Rebellion, die mit der Ware

kooperierte«. Die historischen Argumentationslinien der Studie (entfaltet in Teil 3 und 5) zeigen auch, wie sich Pop-Musik von den anderen Pop-Künsten unterscheidet: insbesondere durch ihr Nicht-Verhältnis zu den historischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Stattdessen versteht Diederichsen sie als »Musik nach Jazz«. Wo dieser sich fremde Elemente aus der Kultur der Sklavenhalter aneignen musste, nimmt sich Pop-Musik ihr Material zweiter Ordnung aus dem »System«, dem Mainstream der Überflusgesellschaften, und baut daraus »kleine Embleme des Aufbruchs«. In beiden Fällen steht im Zentrum eine spezifische Persona zwischen Rolle und Authentizität, und zwar produktions- wie rezeptionsseitig, die anschlussfähig ist an politisch-ästhetische Entwürfe von Selbstermächtigung.

Aber auch angesichts der anhaltenden »postheroischen Phase« (weiland Pop II), in der diese »Person zur dominanten Erscheinungsform der Ware« geworden und es folglich »offensichtlich notwendig ist, dass Pop-Musik überall ist«, verfällt Diederichsen nicht in kulturkritische Nostalgie. »Der klassischen Meinung, dass jemand, der eine Konsumwahl mit einer existenziellen verwechselt, irgendwie blöd ist oder betrogen wurde«, hält er die Eigenschaft von Pop entgegen, das Versprechen, das der Ware eigen war, immer wieder zu erneuern und einzuklagen, es ästhetisch aufzubewahren, und sei es in der Nische.

Auf einem aber wird beharrt: »Ein guter Song ist nur gut, ein Erlebnis nur überwältigend, wenn es in Verbindung steht mit einer sozialen Energie« – Verhandlungen mit dem Kapitalismus und seinen warenförmigen Individualisierungsmöglichkeiten bleibt die historische Hauptaufgabe von Pop-Musik. Dies geschieht nicht im Sinne einer Message: Die Stilgemeinschaft, die sich um eine bestimmte Musik herum bildet, tut dies, bevor oder auch ohne dass sie in einem klassischen Sinne versteht.

Es geht also nicht um Hermeneutik. Auch geht es ausdrücklich nicht um Kunstförmigkeit, die als Perfektion und Verfeinerung am Ende jener geschichtlichen Abzweigungen droht, in denen jede popmusikalische Form (Metal, Punk, Ambient, Hip-Hop ...) sich seit ihrer Entstehung weiter hält und entwickelt. Wenn man einen normativen Rest in Diederichsens Pop-Theorie erkennen will, dann in diesem Bestehen darauf, dass selbstreferenzielle Schließungen des Systems Pop – etwa in Form von Kunst – sein Ende wären. Sie werden daher bereits in der Definition von Pop-Musik ausgeschlossen.

Marginalisiert werden dabei jene weit verbreiteten popmusikalischen Stilgemeinschaften, die sich zwar durchaus im Sinne Diederichsens »ad personam« identifizieren, aber weniger mit Styles, alternativen Lebensentwürfen oder Genderrollen, sondern vor allem mit dem technischen Outfit und Vermögen einer Band – welche Gitarre, welches Equipment, wie ist der Drummer, wie der Flow? Hier ist die im Buch zumindest angedeutete Verwandtschaft von Pop-Musik mit Fußball greifbar, dessen Attraktion und Bedeutung als Sport ja genauso unzureichend erklärt wäre wie die von Pop-Musik als Musik –

die Gemeinschaft ist gar nicht selten eine von Fans, die vermeintlich ebenso da stehen könnten, auf dem Platz oder auf der Bühne (»there was 15 million fingers / learnin' how to play...«). Hier ist eine selbstreferenzielle Schließung des Systems Pop geradezu gängig, die quer zur Grundthese des Buches liegt.

Ist Diederichsens Studie »Über Pop-Musik« nun anschlussfähig für die Geisteswissenschaften? Das wollen wir doch sehr hoffen, und zwar für letztere! Nie zuvor ist, soviel ich sehe, aus dem journalistischen Pop-Diskurs, letztlich aus der Sekundärsozialisation des Fantums selbst, ein derart profunder Theorieentwurf hervorgegangen, eine neue, relevante Form einer Wissenschaft des Populären, an die wir uns werden gewöhnen müssen. Selbst in ihrer Allgemeinheit lassen sich aber sofort akademische Anschlussstellen finden: Dean MacCannells Semiotik der Attraktionskultur, Wolfgang Ullrichs Konsumästhetik oder Jochen Venus' Phänomenologie spektakulärer Selbstreferenz drängen sich unmittelbar auf. Auch den Spezialwissenschaften kann ein solcher Horizont, wie gesagt, nur gut tun – ihre Fachkompetenzen in Musik-, Text- und Bildanalyse wären einzubringen in ein übergeordnetes Konzept von Pop-Musik, wie es hier entworfen ist. Und dass die Phänomene in ihrer Komplexität die real existierende Ausdifferenzierung der Wissenschaftslandschaft unterlaufen, sollte seit dem Cultural Turn eigentlich bekannt sein. Deshalb betreiben wir ja Kulturpoetik.

90 Fans und Pop-Philologen wollen natürlich trotzdem wissen: Wie nah kommt man mit alledem den Songs? Diederichsens Buch liefert keine Analysen einzelner Stücke oder Platten, nur im vierten Teil lotet er spezifische Grenzpositionen von Popmusik aus (etwa von Mike Kelley, The Red Crayola oder Ultra-red). Wie gern – dies ein wiederholtes Sentiment des Rezensenten angesichts von Diederichsen-Lektüren – hätte man statt dessen etwas über, sagen wir, Big Star, The Silos oder Peter Licht gelesen. Oder wenigstens über AC/DC, Depeche Mode und Michael Jackson. Nun, zu verstehen wäre, wie gesagt, ja nicht die Musik, sondern die Musik in ihrer spezifischen Rezeption. Stimme und Star, Persona und Stilgemeinschaft sind am ehesten zentral »in dem Gesamtkunstwerk ohne mediales Zentrum und ohne zentralisierende Medienarchitektur«, als das Pop-Musik hier dargestellt wird. Der Song mit seinen sonischen und lyrischen Angeboten bleibt dabei nur ein Faktor unter vielen, aber doch immer auch ein Faktor, und so freut man sich über gelegentliche Wolkenlöcher im Abstrakten und legt bereichert einmal wieder »Itchycoo Park« (Small Faces), »I Feel Fine« (Beatles) oder auch den jüngst verstorbenen Johnny Winter auf, an dem der Autor um 1970 seine ersten Pop-Erfahrungen machte – schöne Nebeneffekte einer historisch situierten Theorie, gesättigt mit Erfahrung.

»Über Pop-Musik« ist der erste Versuch, das Gesamtphänomen auf der Höhe seiner kulturellen Komplexität darzustellen. Es gelingt ihm, seinen Gegenstand unter die großen Themen des Abendlandes einzureihen; schon deshalb trägt es seinen Titel mit Recht.

REZENSION VON CHRISTOPH RAUEN

»Über Pop-Musik« ist so etwas wie der elfte September unter den Büchern über Pop-Musik. Zumindest, wenn man Artikeln wie dem auf sueddeutsche.de (8. März 2014) glauben darf, wo es heißt: »Es gibt jetzt ein Nachdenken über Pop-Musik vor und ein Nachdenken über Pop-Musik nach diesem Buch.«

Eine Nummer kleiner fallen die Dimensionen in der Besprechung Eckhard Schumachers in der Mai-Ausgabe des »Merkur« aus. Schumacher beschäftigt sich dort unter anderem mit der zentralen These des Buches: Was wir Pop-Musik nennen, sei weder unter Kunst noch Musik zu subsumieren; letztere diene in Verbindung mit »Pop« vielmehr als – in der Regel simpel und konventionell gehalten – Rahmen, in den sich das Eigentliche einhängen lasse: Sensationelle Spuren konkreter Individuen, Momente und Emotionen, mittels Technik gespeichert und übertragen (»Über Pop-Musik«, XV, XX, 44, 266 und öfter). Was da kommuniziert werde, sei nicht »Sexualität oder Vitalität oder Sentimentalität an sich (wie etwa bei herkömmlicher populärer Musik), sondern die Sentimentalität und Sexualität einer bestimmten Person« (XXIV). Alle Inszenierungen und Fiktionen partizipierten, indem sie daran anknüpfen, an dieser Aura des Realen.

Soweit die aus didaktischen Gründen (vgl. 263, Fn. 134) etwas überzogene Kardinalthese, deren Kern nicht allzu kontrovers sein dürfte. Schumacher referiert und würdigt das Buch ausführlich, und auch anderswo hat man aus guten Gründen an Lob nicht gespart, so dass hier zur Abwechslung und Ergänzung eine vorwiegend kritische Lektüre erlaubt sei. Auf die Gefahr hin, einseitig zu verfahren, möchte ich mich auf einen Einzelaspekt beschränken, der jedoch von zentraler Bedeutung ist. Wie Schumacher richtig vorhersieht, irritiert »Über Pop-Musik« dadurch, dass es offen lässt, welcher Textsorte man es zuordnen und an welchem Maßstab man es entsprechend messen soll. Ist es als wissenschaftliche Abhandlung, Großessay mit biografischen Passagen und/oder popkritische Grundsatzklärung zu lesen? Wann spricht Diederichsen als »Theoretiker, Diskursbeobachter, Geschichtsschreiber, Pop-Kritiker oder auch Fan« (Schumacher, »Merkur«, 433) und vor allem: Wie verhalten sich die unterschiedlichen Geltungsansprüche dieser Sprechweisen zueinander – komplementär, einander aufhebend, inkonsistent?

Diese Fragen betreffen keineswegs nur den Stil. Dass Diederichsen erfindungsreicher, witziger und bildhaft-kühner zu schreiben weiß als in Wissenschaft und Popkritik üblich, wusste man vorher, und auch hier findet sich manche originelle Formulierung, die eine aufschlussreiche Sichtweise ermöglicht und das Lesen zum Genuss macht. Als Beispiel mögen die »Authentizitätsmilchhöfe« (396) genügen, wie der Autor Independent-Labels nennt, die gegen Ende der 80er Jahre von großen Schallplatten-Firmen aufgekauft und »abgeschöpft« wurden.

Nicht der Stil ist das Problem, sondern die Argumentationsweise. Was sie betrifft, fällt meine Einschätzung sehr verschieden von der Schumachers aus,

bei dem zu lesen ist: »Tragfähig erscheint es [»Über Pop-Musik«] dabei nicht zuletzt dadurch, dass es seinen diskursiven Ort an den Schnittstellen zwischen außerakademischen Pop- und Kunstdiskursen und akademisch verankerter Wissenschaft weniger findet als vielmehr selbst konstituiert.« (434)

Ich meine im Gegenteil, dass die Überzeugungskraft des Buches oft darunter leidet, wie hier heterogene »Diskurse« vermischt werden. Das gilt vor allem für das Verhältnis eines objektivierenden, theoretisch-systematischen Aussagemodus, der auf Beschreibung, Analyse und Erklärung setzt, zu einer oft unvermittelten Praxis des Wertens auf der anderen Seite. Gemeint sind nicht etwa gewollt schroffe Einlassungen wie die zu Eric Clapton (»Knallkopf« [145], ähnlich unvermittelt zu Hüsker Dü [49], oder die Identifizierung neuerer Autotune-Verwendungsweisen mit ödem Machismo [314]); zwar bleiben diese Urteile in der Regel dem alten »Spex«-Kanon verhaftet, der es im Hinblick auf Überschaubarkeit mit der Höhenkammfixierung der Literaturwissenschaft aufnehmen kann. Sie sind aber meistens harmlos, weil für die Argumentation unwesentlich.

Problematisch ist hingegen das Springen und Changieren zwischen sachorientierter Beschreibung und normativem Entwurf. So ist einmal von einer erschütternden, zu radikalen praktischen Konsequenzen im Leben der Hörer führenden Wirkung der Pop-Musik die Rede, die sie von »autonomer« moderner Kunst unterscheidet. Über die »Tragfähigkeit« dieses Ansatzes ließe sich mit Gewinn diskutieren; mehr als fragwürdig aber ist es, angesichts einer Gesellschaft, in der Pop-Musik kein exklusiv jugend- und subkulturelles Phänomen ist, den Begriff von Pop-Musik auf die genannte Wirkungsweise zu beschränken. Das aber macht Diederichsen, wenn er schreibt, nur ekstatisch-folgenreiche Pop-Musik »verdient ihren Namen im Sinne dieses Buchs.« (419) Wenn ein 50jähriger Familienvater abends alleine Pink Floyds »The Dark Side of the Moon« hört, daraufhin wie gewohnt die Kinder zu Bett bringt und am nächsten Tag zur Arbeit geht, als wäre nichts gewesen, ist das also keine Pop-Musik. Das gilt per Dekret.

Auch an anderen Stellen wird der Aussagemodus in der Schwebelage gehalten, so dass sich der Autor gegebenenfalls auf eine der beiden Sprechweisen, Be- oder Vorschreiben, zurückziehen kann, etwa hier: »Authentizismus und Rock-Theater sind schon lange keine Optionen mehr.« (XXV) Diese Unentschiedenheit ist ein Erbteil der alten popkritischen Schreibweise, die sich weder gänzlich auf Werturteilsfreiheit und empirische Richtigkeit verpflichtet, noch bloß parteilicher Kommentar oder subjektive Meinungsäußerung sein will (vgl. den immer noch lesenswerten Beitrag von Ralf Hinz im »Pop-Literatur«-Sonderband von »Text & Kritik« aus dem Jahr 2003). Nur hat sich bei Diederichsen die Zielrichtung mittlerweile verschoben in Richtung begriffliche Kohärenz, Schlüssigkeit, vollständige Konzeptualisierung und Abgrenzung des Gegenstands von benachbarten Phänomenen, Intersubjektivität, kurz: Wissenschaftlichkeit, wodurch die Überbleibsel der alten Sprechweise häufig wie Abweichungen, Fremdkörper und Fehler wirken.

Das macht sich vor allem bemerkbar, wenn es um die Bewertung von Pop-Musik geht. Nicht dass diese überhaupt vorkommt, ist zu beanstanden, sondern dass oft unklar ist, wann erstens Wertungen referiert, als Konvention beschrieben, auf soziale, kulturelle und anthropologische Faktoren zurückgeführt, wann zweitens ihre Geltung geprüft und kritisch diskutiert und wann drittens eigene Wertmaßstäbe aufstellt werden. Und nicht nur die Übergänge, auch die inhaltlichen Zusammenhänge dieser Zugangs- und Konstruktionsweisen bleiben weitgehend im Dunkeln.

So wendet sich Diederichsen einmal gegen die These, dekorative wie ekstatische Funktionen würden nicht durch die Pop-Musik selbst, sondern durch bestimmte Rezeptionspraktiken verursacht. »Dem widerspricht aber nicht nur die unbestreitbare Möglichkeit der Musik, falsch zu sein – als Dekor ebenso wie als Auslöser der Ekstase« (82). Geht es darum, dass Pop-Musik das von ihr Erwartete zuweilen nicht einlöst, dass Leute sie als falsch oder schlecht empfinden? Oder darum, dass bzw. wann sie Diederichsen zufolge »tatsächlich« falsch ist? Ähnlich hier: »Es ist konstitutiv für alle Pop-Musik, dass in keinem performativen Moment klar sein darf, ob eine Rolle oder eine reale Person spricht. Dies ist eine entscheidende Spielregel.« Meint man zunächst, Diederichsen beschreibe dieses Spiel von außen, wird man kurz darauf eines Besseren belehrt: »An der Ideologie des Authentizismus – der das Nicht-Darstellen, Nicht-Lügen zum maßgeblichen Kriterium für gute Pop-Musik erhebt – wie an seinem zutiefst verwandten Gegenteil, Rock-Theater, scheitert Pop-Musik nicht nur regelmäßig, wird sie schlecht, nein, über sie gerät sie an eine bald langweilige, absolute Grenze, mit der zu spielen anfänglich attraktiv ist.« (XXIV)

Dabei zeigt gerade die Art und Weise, in der das Thema »Authentizität« bzw. Pop-Musik als Dokumentation von Individualität und Singularität behandelt wird, dass die angesprochene Versachlichungstendenz prinzipiell zu aussagekräftigeren und präziseren Überlegungen führen kann. Anders als in den polemischen, oft begrifflich eher diffusen Auslassungen früherer Zeiten scheint Diederichsen »Echtheit« nun als eine Art Stilmerkmal von Pop-Musik zu begreifen, unabhängig davon, ob man so etwas grundsätzlich für unmöglich oder im Einzelfall für misslungen oder einen Betrugsversuch halten mag. Wie triftig dieser Befund ist, ob es sich um ein Spezifikum von Pop-Musik handelt, vor allem auch: welche Erklärungen sich dafür finden könnten – darüber lässt sich mit mehr Erkenntnisgewinn diskutieren und streiten als im Rahmen der alten Verteufelungen von Authentizismus und Ausdrucksästhetik. Dass sich davon noch Restbestände in »Über Pop-Musik« finden, macht das Unternehmen zwiespältig, entwertet es aber nicht.

Was aber ist mit Passagen anzufangen, wo über allzu großzügig gehandhabte Abstraktionen wie »autonome Kunst« und »Kulturindustrie« in einer Weise theoretisiert wird, die im Unklaren belässt, inwieweit es um die Erfassung von Gegebenem oder aber darum geht, »bessere« Alternativen zu projektieren, zum

Beispiel hier: »Im besten Falle wäre also danach zu suchen, wo Pop-Musik der schlechten Alternative aus (bürgerlicher) Reinheit und sprachunähnlicher Absolutheit einerseits und (kulturindustrieller) Kontextualität und totaler Kommunikativität etwas entgegensetzen könnte, das mir die Möglichkeit gibt, mich der Kontexte zu entledigen und sie erneut aufzusuchen, ohne mit ihnen zu verschmelzen. Womöglich brauche ich also die Genealogie der Reinheit, wie sie von den Ideen einer Absoluten Musik beschrieben wird, um die spezifische Unreinheit der Pop-Musik beschreiben zu können.« (95)

Kunst und Kulturindustrie sind also schlecht. Inwiefern? Für wen? Warum? – Man weiß es nicht. Damit nicht genug, wechselt Diederichsen im letzten Satz übergangslos vom Umreißen einer idealen, seinsollenden Pop-Musik zu Überlegungen über die eigene Beschreibung real vorhandener Pop-Musik und ihre Sachangemessenheit.

Ein weiterer Schwachpunkt des Buches ist die mangelnde Konkretion. Es geht hier nicht um die von Eckhard Schumacher (435) antizipierte und vorab kritisierte Klage über mangelnde Anschaulichkeit, nicht um Ressentiment gegenüber Theorie und Abstraktion. Dass »Über Pop-Musik« nicht als materialgesättigte Studie oder gar Pop-Musik-Geschichtsschreibung gedacht ist, macht spätestens das Kapitel »Fortschritt, Geschichte – Pop-Musik als Musik nach Jazz« klar, wo die Tauglichkeit dieser Konzepte auf einer sehr grundsätzlichen Ebene reflektiert wird.

94

Was aber will das Buch denn dann sein? Eine als intellektuelles Stimulans gedachte Sammlung aphoristischer Gedanken? Oder doch eher umfassender theoretischer Erklärungsversuch? Träfe letzteres zu, dann müsste die Theorie stärker auf kritische Überprüfbarkeit hin ausgerichtet sein, sie bräuchte, um nicht abzuheben, mehr und genauer gefasste, erkenntnisträchtige Möglichkeiten der Konfrontation mit dem Gegenstand. Das kann bei einem Vorhaben dieser Ausmaße – es geht ja um nicht weniger als Pop-Musik überhaupt – wohl nur exemplarisch erfolgen. Sicher ist aber, dass schlaglichtartige Verweise und Anekdotisches, wie sie hier dominieren, dazu untauglich sind.

Gleiches gilt angesichts der mangelnden Berücksichtigung relevanter Forschungsbeiträge. Dass aktuelle, gegenstandsspezifische Forschung meist nur am Rande, einiges davon nur im Rahmen von Danksagungen für die Einladung zu Konferenzen und Sammelbänden vorkommt, ist auch durch eine noch so inspirierte Adorno-, Barthes- und Butler-Lektüre nicht auszugleichen. Es geht aber auch anders und besser, das zeigt die Auseinandersetzung mit Markus Heidingsfelder (58). Indem Diederichsen dessen These vom Song als Zentrum der Pop-Musik kritisiert, gewinnt seine eigene vom Song als Medium für anderes deutlich an Profil.

Alles in allem sehe ich die Vorzüge nicht, die Schumacher der ›hybriden‹ Anlage des Buches zuschreibt. Und es kommt ein Kritikpunkt hinzu, der unabhängig von der Textsortenfrage ist, die Gedankenführung und ihre sprachliche

Vermittlung. Diederichsen ist berüchtigt für seine schwer verständliche Ausdrucksweise, und gemessen an manchen seiner Essays der 90er Jahre muss man sagen, dass »Über Pop-Musik« es einem vergleichsweise einfach macht. Und doch gibt es Passagen, wo die Argumentation extrem kleinteilig und spitzfindig wird, Volten und Perspektivwechsel einander jagen, die Syntax gestrüppartig zu wuchern beginnt. Das kann genialischen Charme versprühen, kippt aber spätestens, wenn sich Ungenauigkeiten einschleichen, etwa von zwei angekündigten Einwänden nur einer zur Sprache (412) kommt, Bezüge unklar werden und vom Lektorat übersehene Fehler das Ihre zur Verwirrung beitragen. Ein Beispiel:

»Stattdessen ist zu beobachten, wie dieses Prinzip der Pop-Musik, ständig Subjekte und Subjektartiges zur Aufführung und zum Sprechen zu bringen, seinen Bereich ausdehnt. Nicht nur, indem sie ihr [!] für die Bildung junger Subjektivitäten und für die Selbsterziehung gewonnenen und vorgesehenen personalisierten Geschmacksausstattungen auf das ganze Leben und andere biografische Zustände erweitert – und das nicht nur, weil die Entwicklungen auf dem Arbeitsmarkt die Leute gewissermaßen dazu zwingen, ewig jung zu bleiben –, sondern indem die Merkmale, die typisch für Pop-Musik sind – eine hypostasierte Subjektivität als integrales Prinzip eines über die Welt verteilten Werkes, Attitudes, in Stilismen eingekapselte Weltanschauung etc. – andere, vor allem experimentelle musikalische Praktiken und die dazugehörigen Lebensformen penetrieren.« (407).

Wegen solch gravierender Lektürehindernisse mag ich mich nicht mit Eckhard Schumachers Hinweis abfinden, »Über Pop-Musik« müsse eben erst, so wie sein Gegenstand, vom Rezipienten zusammengesetzt und komplettiert werden (433). Das klingt denn doch zu sehr nach einer Entschuldigung für Schludrigkeit, gepaart mit Chuzpe. ◆

► Diederich Diederichsen: Über Pop-Musik, Köln 2014.