

ANJA BRUNNER / MICHAEL PARZER (HG.) (2010). POP:AESTHETIKEN. BEITRÄGE ZUM SCHÖNEN IN DER POPULÄREN MUSIK

Rezension von Sarah Chaker

Als ich vor einiger Zeit nach dem Besuch einer recht wilden und ziemlich kunstblutlastigen Performance der spanischen Grindcore-Band Haemorrhage meine Freundin fragte, wie sie das Konzert denn fand, antwortete sie mir strahlend: »Total schön!« Wer Menschen nach ihrer Lieblingsmusik fragt und warum sie gerade diese oder jene Musikrichtung bevorzugen, wird feststellen, dass es bei aller Unterschiedlichkeit in den Auffassungen und Überzeugungen ein Moment gibt, das sie eint: Ob Gangsta-Rapper oder Schlager-Fan, Gothic-Anhänger oder Techno-Freak – sie alle verbindet, dass sie »ihre« Musik lieben, sie wertschätzen, sie einfach schön finden. Es gibt es also, das »Popmusikalisch-Schöne«. In den Blick der Wissenschaften geriet es dennoch bisher eher selten. Ein im Herbst vergangenen Jahres erschiener Sammelband will nun diesem Defizit begegnen.

Pop:aesthetiken. Beiträge zum Schönen in der populären Musik lautet der Titel des zweiten Bandes in der österreichischen Schriftenreihe *werkstatt populäre musik*, die 2007 von Anja Brunner, Lisa Leitich und Michael Parzer initiiert wurde. Hinter dieser Reihe steht die Idee, es jungen NachwuchswissenschaftlerInnen, die zu populärer Musik forschen, zu ermöglichen, ihre Erkenntnisse einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren, denn:

»Allzu oft landen solche Schriften in Schubladen und/oder verstaubten Bibliotheksregalen, ohne deren Potenzial an neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen auszuloten. Innovative Zugänge und Themen finden sich jedoch oft gerade in diesen Arbeiten, die noch nicht so sehr den Zwängen des Wissenschaftsbetriebs unterliegen« (S. 7).

Während der erste Band der Schriftenreihe (*pop:modulationen* aus dem Jahr 2008) thematisch offen gehalten war, liegt der Fokus des zweiten Bandes dezidiert auf Fragen der Ästhetik in Zusammenhang mit populärer Musik. Nachdem das Popmusikalisch-Schöne im akademischen Diskurs lange unberücksichtigt geblieben ist, lässt sich derzeit ein wachsendes Interesse an dieser Thematik feststellen, das nicht zuletzt durch Publikationen wie *Populäre Musik und Ästhetik* von Michael Fuhr¹ oder *Der Wert der Musik – Zur Ästhetik des Populären* von Ralf von Appen² angeregt worden sein dürfte. Damit erscheint dieser Sammelband genau zur richtigen Zeit.

In ihrem einleitenden Beitrag explizieren die HerausgeberInnen Anja Brunner und Michael Parzer zunächst die Probleme, die mit der historisch bedingten Verengung des Ästhetik-Begriffs auf Werke der sogenannten »Kunstmusik« einhergehen. Wesentlich geprägt durch Vorstellungen von einer »absoluten Musik«, entwickelten Musikkritiker und -wissenschaftler im 19. Jahrhundert eine recht einseitige Sicht auf das »musikalisch-Schöne«, die bis in unsere Tage fortwirkt und u. a. dazu geführt hat, dass bis vor kurzem ästhetische Aspekte in Bezug auf populäre Musik im Kreise der Musikwissenschaften mehr oder weniger selbstverständlich als nicht diskussionswürdig erachtet wurden. Erste Versuche, den Ästhetik-Begriff für den Bereich der populären Musik aufzuschließen, lassen sich laut Brunner und Parzer in den 1970er Jahren konstatieren, allerdings seien Vorstöße dieser Art zu diesem Zeitpunkt derart vereinzelt erfolgt, dass eine gegenseitige Befruchtung der Ansätze noch nicht stattfinden konnte (vgl. S. 10).

In Anlehnung an Kaspar Maase plädieren die HerausgeberInnen dafür, von Ästhetik im Zusammenhang mit populärer Musik nicht im Singular, sondern im Plural zu sprechen:

»Ausgehend von der Heterogenität der Ansätze, die sich um das weite Feld ›Ästhetik und populäre Musik‹ ranken, soll im Folgenden nicht (mehr) von der Ästhetik populärer Musik gesprochen werden, sondern vielmehr von ›Ästhetiken‹ im Plural, verstanden als ›Theorien des Schönen‹. [Damit] wird nicht nur der Blick frei für die Vielfalt unterschiedlicher Vorstellungen vom Schönen, sondern der Begriff ›Ästhetik‹ aus seiner normativ-universalen Verankerung gelöst« (S. 10f.).

Im aktuellen popmusikalischen Diskurs über Ästhetik interessiert folglich die Vielfalt dessen, was Menschen zu bestimmten Zeiten, an bestimmten Orten und unter bestimmten ökonomischen, politischen, kulturellen und sozialen

1 Fuhr, Michael (2007). *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld: Transcript.

2 Appen, Ralf von (2007). *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld: Transcript.

Bedingungen als schön wahrnehmen. Damit ist ein radikaler Perspektivwechsel verbunden: weg vom Objektiv-Schön-Seienden, hin zum Subjektiv-Schön-Empfundenen.

Es folgt der erste Autorenbeitrag, der von Oliver Berli stammt und mit dem Titel »Musikgeschmack jenseits von Hoch- und Populärkultur. Grenz überschreitender Musikgeschmack als Distinktionstheorie« überschrieben ist. In Rekurs auf Richard A. Petersons »Allesfresser-Hypothese« differenziert Berli verschiedene Varianten dieses Musikgeschmacks, für den eine musikstilistisch breite Fächerung und ein transgressiver Charakter charakteristisch ist. In der von den sogenannten Omnivores demonstrativ zur Schau gestellten musikalischen Offenheit sieht der Autor allerdings keine echte Toleranz, die auf eine Auflösung sozialer Unterschiede hindeuten würde, sondern interpretiert diese vielmehr als ein neues Distinktionsmittel, über das soziale Ungleichheit reproduziert werden könne. Berlis Ausführungen schließen damit an die Bourdieusche Distinktionstheorie an, die bei ihm durch die Verknüpfung mit Petersons »Allesfresser-Hypothese« eine »Aktualisierung und Präzisierung« (S. 36) erfährt. Auf den Begriff der »Ästhetik« nimmt Berli keinen Bezug. Es geht dem Autor eher darum, Zusammenhänge zwischen kulturellen Präferenzen und sozialen Positionen sichtbar zu machen als darum, zu beschreiben, wie Menschen »ihre« Musik sinnlich erfahren oder wie sie sie bewerten. Einen Beitrag zum Verständnis des Schönen in populärer Musik stellen seine Überlegungen also, bei aller Informativität, nicht dar.

Etwas klarer gestaltet sich der ästhetische Nexus bei Tilo Grenz und Paul Eisewicht, die sich in ihrem Artikel mit ästhetischen Praktiken der heutigen Indie-Szene befassen, welche nach Meinung der Autoren »als (teil-)kulturelles Phänomen mit eigenem Bedeutungs- und Wissenshorizont [...] wesentlich nach der Jahrtausendwende aufgekommen« (S. 46) sei. Indie wird dabei als Produktions- und Vertriebsform, als musikalische Kategorie sowie als Lebensstil in den Blick genommen. Dabei gelingt es den Autoren jedoch nicht, plausibel darzustellen, was die heutige Indie-Szene eigentlich ausmacht, was sie »im Innersten zusammenhält«. Eine Distanzierung vom Pop-Mainstream und von anderen Musik-Szenen, ein Verlangen nach »Authentizität«, »Ehrlichkeit« und »Natürlichkeit«, die Betonung von Unabhängigkeit und Non-Konformität, eine Fetischisierung des Seltenen und Raren – all dies sind Dispositionen, die die Indie-Szene nicht exklusiv vertritt, sondern die sich im »Underground« beinahe jeder Musik-Szene finden lassen. Wo genau liegt hier also der Unterschied? Nach Meinung der Rezensentin ist es eine spezielle Form musikalischer Praxis, die das Herzstück der heutigen Indie-Szene bildet und sie als eigenständige Szene konstituiert. Insofern wäre eine dezidierte Auseinandersetzung mit den klanglichen Aspekten von

»Indie« über das Aufzählen einiger Band-Namen hinaus wünschenswert gewesen. Unberührt bleibt dementsprechend auch die Frage, ob und inwiefern der Anspruch auf »Unabhängigkeit« und »Individualität« in der Musik dann tatsächlich eingelöst wird oder nicht.

Ferner finden sich in dem Artikel einige Widersprüche, die für Verwirrung sorgen. So betonen die Autoren einerseits den »eigenen Bedeutungs- und Wissenshorizont« der Szene, das »intersubjektiv weitestgehend anerkannte Allgemeinwissen rund um typische Indie-Musik, -Kleidung und verschiedene Informationsmedien« (S. 60) und führen aus, dass »Indie nicht einfach abgestreift und an der Garderobe zum Lebensbereich XY abgegeben und wieder abgeholt werden« (S. 58) kann. Andererseits beschreiben sie die Indie-Szene als eine Gemeinschaft, in der »das geteilte Wissen bezeichnend gering ist« (S. 64) und damit »den dynamischen, flüchtigen Bedingungen der Gegenwartsgesellschaft« angepasst sei, welche »keine einheitlichen Werteleitbilder mehr« (S. 50) kenne – was die Autoren aber nicht davon abhält, charakteristische Werte- und Einstellungsmuster der Szenegänger herauszuarbeiten. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass die Autoren versucht haben, in ihrem Beitrag möglichst viele Erkenntnisse zur Indie-Szene zusammenzutragen, was dazu führt, dass zahlreiche Aspekte nur angerissen werden können, die jedoch einer genaueren Erläuterung bedürften, um plausibel und nachvollziehbar zu sein.

Als hochinformativ erweist sich Maria Katharina Wiedlacks Beitrag über Queercore, den die Autorin als »eine subkulturelle und politische Bewegung« beschreibt,

»deren ProtagonistInnen in ihren Songs Themen wie Homosexualität, Geschlechtergrenzen, queere Kritik an der Mehrheitsgesellschaft usw. verhandeln und/oder innerhalb eines lesbischschwulqueeren Netzwerkes auftreten« (S. 70).

Die vielfältigen Bezüge, die zwischen Queercore und Punk bestehen, arbeitet Wiedlack überzeugend heraus und verdeutlicht diese an zwei empirischen Beispielen – der US-Queercore-Band Tribe 8 und der kanadischen Band Skinjobs. Ästhetische Anleihen zeigen sich beispielsweise in der Übernahme der musikalischen Praxis des Punk-Rock durch Queercore-Bands (Schnelligkeit, Simplizität und Aggressivität des musikalischen Spiels), wodurch schon auf symbolischer Ebene eine Abkehr vom Perfektionismus zum Ausdruck gebracht werden kann. Weitere Bezüge finden sich – im Zusammenhang mit der Politisierung des Alltäglichen und der Einnahme einer gesellschaftskritischen Haltung – im Vorrang des Inhalts/ Songtexts vor dem Klanglichen, in der Pflege provokativer Praktiken (Abgrenzung über Schock,

Kultivierung einer asozialen Attitüde, das Postulieren einer nihilistischen Haltung (»No Future«, »wilde« Performances) oder in der Aneignung der »Do-It-Yourself«-Mentalität des Punk. Ziel dieser Vereinnahmung der »Anti-Ästhetik« des Punk durch Queercore-Bands und -Anhänger ist es nach Wiedlack, als selbstverständlich erachtete »Werte und Normen zu hinterfragen bzw. zu negieren« (S. 71) und eine »Irritation des binären Geschlechtersystems und der Heteronormativität« (S. 88) zu provozieren. Die Wahl der ästhetischen Mittel ist im Queercore also »immer politisch« (vgl. S. 87) motiviert. Damit aber verweisen sie klar über die Ebene des Sinnlichen hinaus und werfen die Frage auf, ob und inwiefern Punk-Ästhetiken im Kontext von Queercore überhaupt von ästhetischer Bedeutung sind bzw. als ästhetische Praktiken wahrgenommen und gelesen werden.

Die Soziolinguistin Angelika Baier analysiert in ihrem Beitrag Erzähltraditionen und rhetorische Erzählstrategien in aktuellen deutschsprachigen Rap-Texten, wobei sie sich auf solche Texte beschränkt, in denen RapperInnen gegenwärtige Entwicklungen und Veränderungen in ihrer Szene zum Thema machen und reflektieren (»Rap über Rap«). In Rap-Texten sieht die Autorin ein Medium, das »die kollektive Identität der Gemeinschaft als auch die Identität der einzelnen KünstlerInnen« (S. 92) konstituiert und »das kommunikative Gedächtnis« (nach Jan und Aleida Assmann) der Szenegänger (re-)konstruiert (vgl. ebd.). In der Auswahl der Rap-Texte beschränkt sich Baier auf Stücke, die zwischen den Jahren 2004 und 2006 in Deutschland von einer noch eher jungen, erst seit dem Jahr 2000 aktiven Rap-Generation veröffentlicht wurden. Dabei stellt sie Textausschnitte von Fiva MC, Manges und Pyranja, die laut Autorin eher dem deutschen »Rap-Underground« zuzurechnen sind, Rap-Text-Passagen des kommerziell sehr erfolgreichen Gangsta-Rappers Sido kontrastierend gegenüber. Wie Baiers Analyse eindrucksvoll zeigt, reagieren RapperInnen mit und in ihren Texten geradezu seismografisch auf Veränderungen und »Erschütterungen«, die sich gegenwärtig in ihrer Szene ereignen. Über die individuelle Selbstverortung in der Szene versuchen sie gezielt Einfluss auf die sich dort abspielenden kollektiven Identitätsbildungsprozesse zu nehmen. Rap-Texte dienen also nicht nur der Erzeugung von Glaubwürdigkeit und Szene-Credibility, sondern stellen immer auch eine Arena dar, in der in diskursiven Aushandlungsprozessen hart um die zukünftige Ausrichtung der Szene gekämpft wird.

Eine Reflektion des Ästhetik-Begriffs sucht man zwar auch bei Baier vergebens, allerdings beinhaltet ihr Beitrag zumindest latent einige Aspekte, die die Diskussion um das popmusikalisch-Schöne voranbringen könnten: So zeigt sie anhand ihrer Analyse von Rap-Texten, dass sich die Genese (pop-)kultureller Praktiken nicht in einem Vakuum abspielt, sondern diese im Re-

kurs auf bereits existierende kulturelle Erzeugnisse entstehen, also dialogischen Charakter besitzen.³ Auch die aus der Erinnerungsforschung stammenden Begriffe des »kulturellen« und »kommunikativen Gedächtnisses«, die Baier mit ihrem Artikel ins Spiel bringt, könnten sich als ein fruchtbarer Zugang zur Ästhetik populärer Musik erweisen.

Warum es jüdischen Frauen lange Zeit nicht möglich war, sich angemessen in die jüdische Religionspraxis einzubringen und welche Rolle populäre Musik im Zuge der religiösen Erneuerung und Liberalisierung der amerikanisch-jüdischen Gesellschaft spielt(e), schildert Sarah M. Ross anschaulich in ihrem Beitrag »Die sinnliche Erfahrbarkeit Gottes – Zur Ästhetik jüdisch-feministischer Musik in den USA«. Dabei ist sie die einzige AutorIn in diesem Sammelband, die den Terminus Ästhetik expliziert und sich in einer Teildisziplin der Ästhetik – der Religionsästhetik – verortet.

Das talmudische Diktum »Kol Isha«, in dem die weibliche Sing- und Sprechstimme als sexuell stimulierend beschrieben wird, wodurch sie das konzentrierte Gebet der Männer behindere, hatte für Frauen weitreichende Folgen: Die Teilnahme an bestimmten religiösen Ritualen blieb ihnen lange Zeit ebenso verwehrt wie die Übernahme religiöser Ämter, wie etwa dem des Rabbis. Insbesondere unter dem Einfluss des »second wave«-Feminismus in den USA in den 1960er Jahren kam es zu einer Form des jüdischen Feminismus, die patriarchale Ausrichtung des Judentums radikal in Frage stellte. In liberalen jüdischen Gemeinden hatte dies eine Neuausrichtung jüdischer Traditionen und Praktiken zur Folge, die auf eine Gleichberechtigung von Männern und Frauen abzielte. Im Zuge dieses Umbruchs in der amerikanisch-jüdischen Gesellschaft erweiterte sich auch das liturgische Musikrepertoire erheblich, wobei vor allem US-Folk-Rock Eingang in die »New Jewish Music« fand. Die Gründe, warum der jüdische Feminismus einer neuen, eigenen Musikform bedurfte, sind laut Ross vielfältig (vgl. S. 130f): So sei Musik in religiöser Hinsicht nur dann effektiv, wenn sie die Betenden emotional bewege. Ferner ermögliche die Einfachheit und die »folkiness« der Musik es den Gläubigen, sich auf unkomplizierte Weise aktiv in den Gottesdienst einzubringen. Das gemeinsame Singen könne ferner meditative Bewusstseinszustände evozieren, welche das Erleben einer unmittelbaren Gotteserfahrung begünstige.

3 Vgl. hierzu insbesondere Dietmar Elfleins Publikation über die »musikalische Sprache des Heavy Metal«, in der, auf Mikhail Bakhtins »endlose Kette der Äußerungen« Bezug nehmend, für eine Aufhebung der Trennung zwischen Produktion und Rezeption plädiert wird. Vgl. Elflein, Dietmar (2010). *Schwermetallanalysen – Die musikalische Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld: Transcript, S. 25f.

Eine gelungene Musikclip-Analyse zum Song »Everybody« der Boyband Backstreet Boys bietet Daniel Klug in seinem Beitrag, wobei sein Fokus klar auf der Untersuchung der visuellen Ebene liegt. Dieses Video aus dem Jahr 1997, bei dem Joseph Kahn Regie führte, ist deshalb bemerkenswert, weil sich dort eine Horrorästhetik findet, die eigentlich »den gängigen Inszenierungen von Boybands in Musikclips prinzipiell entgegen« (S. 146) steht. Dabei ist der Horror in dem Clip laut Klug derart »offen« und klischeehaft konzipiert, dass er sein schreckliches Moment einbüßt. Die Horrorfiguren »unterhalten zwar noch, jedoch wird ihre Horrorkostümierung zu einem bloß ästhetischen Konzept innerhalb der Bildebene des Musikclips« (S. 157). Zwischen Erklingendem, Songtext und der visuellen Ebene bestünden keinerlei Entsprechungen, vielmehr stünden die Bilder der diskursiven und der klanglichen Ebene kontrastierend gegenüber. Eine Verbindung zwischen den verschiedenen Inszenierungsebenen wird nach Klug durch die Boyband-typische Tanz-Performance der Horrorfiguren und durch das lip-synching geschaffen, was sicherstellt, dass die Boyband als eine solche erkannt werden kann.

Ein »Zuckerl« wäre – neben einer Erläuterung des verwendeten Ästhetik-Begriffs – der Versuch einer zeitgeschichtlichen Einordnung des Clips gewesen. So waren zu der Zeit, als das analysierte Musikvideo erschien, Bands, die ein »dunkles« Image pfleg(t)en, wie Nine Inch Nails, Marilyn Manson, Korn etc., in den USA (und nicht nur dort) äußerst erfolgreich. Dementsprechend wäre zu diskutieren, ob sich der Clip zu »Everybody« vielleicht als ein Versuch verstehen lässt, an diesen Trend mit einem massenkompatiblen Produkt gewinnbringend anzuschließen.

Mit einer Horrorgeschichte ganz anderer Art befasst sich Aron Sayed in seinem Beitrag »Zur Rolle der Musik in Bret Easton Ellis' Roman American Psycho«. Seine Ausführungen stellen ein Highlight des Sammelbandes dar. Sayed beschäftigt sich insbesondere mit den im Roman enthaltenen Musikkapiteln, in denen die Hauptfigur – der als kaltblütig, gleichgültig und seelenlos dargestellte Investmentbanker, Yuppie und Massenmörder Patrick Bateman – »frei schwebend« (S. 167) über populäre Musik der 1980er Jahre reflektiert und Bands wie Genesis huldigt. Die Abschnitte über Musik innerhalb des Romans seien deshalb bedeutend, weil Bateman hier – und nur hier – Gefühle zeige. Seine »seltsam isoliert dastehende Freude am Pop« (ebd.) steht im krassen Gegensatz zur sonstigen Emotionslosigkeit des Protagonisten, den weder die Zuneigung seiner Freundin noch Sex- und Gewaltorgien in irgendeiner Weise zu berühren scheinen. Mit dem Rekurs auf die antike Lehre vom Ethos der Musik sowie auf das romantische Zwei-Welten-Modell, demzufolge das Reich der Musik als ein Ort der Zuflucht gedeutet

und der »defizitären Alltagsrealität antagonistisch gegenübergestellt« (S. 172) wird, zeigt Sayed auf, dass sich in *American Psycho* Anknüpfungspunkte an »klassische« musikästhetische Anschauungen finden lassen.

Im letzten Beitrag des Sammelbandes stellt Bernhard Steinbrecher »Ansätze zu einer erweiterten Populärmusikanalyse« dar. Er plädiert für eine »prozessual orientierte (Werk-) Analyse« (S. 184) und sieht in der »Verflechtung von klanglichen Phänomenen und nicht-klanglichen kulturellen Räumen eine methodische Notwendigkeit« (S. 189). Dabei attestiert Steinbrecher der Notenschrift in Anlehnung an Peter Wicke »durchaus Stärken bei der Abbildung von diskreten Tonstufen und relationalen Verhältnissen des Klanggeschehens« (S. 191), die es für populäre Musiken zu nutzen gelte. Die Notentranskription sei durch messtechnische Verfahren (Spektralanalysen etc.) und den Einsatz empirischer Methoden (qualitative Inhaltsanalysen, Expertenbefragungen etc.) zu ergänzen. Während Steinbrechers Ansatz theoretisch überzeugt, ist jedoch die Praktikabilität des von ihm vorgeschlagenen Methoden-Mixes zu bezweifeln. Dass Skepsis durchaus angebracht ist, belegt Steinbrecher unfreiwillig selbst mit seiner exemplarischen Analyse des Songs »Turnover« der Band Fugazi. Die Darstellung der klanglichen Parameter verharrt im Abstrakten, zudem zeigt das Fallbeispiel auf, dass sich eine saubere, regelgeleitete qualitative Inhaltsanalyse nicht einfach durch die willkürliche Anführung einer Amazon-Kundenrezension ersetzen lässt. Inwiefern das Analyse-Instrumentarium nun speziell einen ästhetischen Zugang zu populärer Musik ermöglichen soll, ist nicht einsichtig.

Das Ende des Sammelbandes wartet noch mit einem besonderen »Schmankerl« auf: Auf Anregung der HerausgeberInnen geben dort Ralf von Appen, Susanne Binas-Preisendörfer, Jochen Bonz, Renate Müller, Martin Pfeleiderer, Alfred Smudits und Peter Wicke Auskunft über Probleme, aber auch Potentiale, die mit einer Anwendung des Ästhetik-Begriffes auf populäre Musik verbunden sind. Dabei lässt sich feststellen, dass die Mehrheit der WissenschaftlerInnen für einen möglichst weit gefassten Ästhetik-Begriff plädiert, der an die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs (aísthesis, griech.: »Sinneswahrnehmung«) anschließt und ausdrücklich nicht-normativ gefasst ist.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die vorliegende Publikation tatsächlich – wie von den HerausgeberInnen versprochen – einige neue und durchaus interessante wissenschaftliche Erkenntnisse bereit hält, allerdings eher zu pop-musikalischen Phänomenen allgemein und weniger im Hinblick auf innovative Zugänge zum Thema populäre Musik und Ästhetik.

Ein Bewusstsein für die Schwierigkeiten, die mit der Vokabel »Ästhetik« im Kontext populärer Musik verbunden sind, lässt sich in den meisten Bei-

trägen nicht ausmachen und auch an einer Reflektion des Begriffs mangelt es erheblich. Dies ist deshalb problematisch, weil die HerausgeberInnen einleitend ja empfohlen hatten, im Bereich der populären Musik von Theorien des Schönen auszugehen, was erst recht eine nachvollziehbare Darlegung des jeweils verwendeten Ästhetik-Begriffs erfordert hätte. Stattdessen wird er von vielen AutorInnen unreflektiert in einem alltagssprachlichen Sinn verwendet. Überhaupt fällt auf, dass ästhetische Fragestellungen in den meisten Artikeln eher zur Nebensache geraten, was sich schon darin zeigt, dass der Ausdruck nur selten verwendet wird und wenn, dann eher in Nebensätzen fällt. Vielleicht spiegelt sich darin eine Unsicherheit der AutorInnen wider, wie mit Ästhetik im Zusammenhang mit populärer Musik umgegangen werden könnte. All diese Kritikpunkte zeigen, dass dieser Sammelband nur sehr bedingt einen Beitrag zum Verständnis des Schönen in der populären Musik zu leisten vermag.

Trotz des mangelnden Bezugs zu Fragen der Ästhetik ist diese Publikation dennoch durchaus lesenswert, da die Beiträge inhaltlich interessant und sprachlich sehr gut geschrieben sind. Bei der Erschließung der dargestellten pop-kulturellen Phänomene lässt sich ein Trend hin zu einer Beschäftigung vor allem mit den diskursiven und performativen Aspekten populärer Musik erkennen. Das Erklingende wird – wie so oft – nur sporadisch thematisiert, was mit den altbekannten methodologischen Schwierigkeiten ebenso zusammenhängen dürfte wie mit dem akademischen »Background« der in diesem Band versammelten NachwuchsforscherInnen, die überwiegend aus soziologischer, linguistischer, literatur-, kommunikations- und kulturwissenschaftlicher Perspektive auf populäre Musikformen blicken.

Alles in allem ein inhaltlich abwechslungsreicher, in Einzelaspekten durchaus anregender Sammelband – exemplarisch sei hier nochmals auf Angelika Baiers Versuch verwiesen, Konzepte der Erinnerungsforschung in den pop-musikalischen Diskurs einzubringen –, wenn auch nur wenig innovativ im Hinblick auf Vorschläge, welche Annäherungsweisen an Popmusikalisch-Schönes sich bieten.

Brunner, Anja / Parzer, Michael (Hg.) (2010). *pop:aesthetiken. Beiträge zum Schönen in der populären Musik* (= werkstatt populäre musik, Bd. 2). Innsbruck u.a.: StudienVerlag (220 S., 24,90€).