

# Aus:

OLE PETRAS

**Wie Popmusik bedeutet**

Eine synchrone Beschreibung

popmusikalischer Zeichenverwendung

August 2011, 318 Seiten, kart., 31,80 €, ISBN 978-3-8376-1658-3

Popmusik ist zu einem komplexen Forschungsgegenstand geworden, bei dem diverse Idiome, Medien und Lesarten interagieren. Die Analyse erfolgt zumeist aus dem Blickwinkel einer singulären Disziplin, etwa der Musik-, Literatur-, Medien- oder Sozialwissenschaft. Jedoch bleibt dabei das Zusammenspiel der einzelnen Komponenten – und mit ihm das Deutungsspektrum des popmusikalischen Textgewebes – notwendig außen vor.

Ole Petras entwickelt einen methodischen Ansatz, der stattdessen nach dem Wie der Sinnproduktion fragt und jene Regeln erforscht, die die Verbindung einzelner bedeutungstragender Elemente organisieren.

Er zeigt: Was Popmusik bedeutet, ist nachrangig, wenn wir wissen, wie Bedeutung entsteht.

**Ole Petras** (Dr. phil.) lehrt Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft an der Universität Kiel.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1658/ts1658.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1658/ts1658.php)

# Inhalt

---

## EINLEITUNG

### **Kernprobleme der Popmusikanalyse** | 11

Text als Struktur | 14

Rhizom | 19

Plateaus – Ebenen | 21

Autorschaft | 25

Komptabilität – Autorfunktion | 30

Autortext | 35

Wie Popmusik bedeutet | 37

## DIE EBENE DER KOMPOSITION

### ZUR ANALYSE DES MUSIKSTÜCKS

#### **Verschriftungen** | 41

##### **Form** | 46

Liedtext

Aufbau | 46

Metrik | 48

Syntax | 50

Musik

Melodie | 53

Harmonik | 58

Rhythmus | 61

##### **Aussage** | 62

Musik

Denotate | 63

Konnotate | 65

Liedtext

Narrativität | 71

Propositionaliät | 76

## **DIE EBENE DER PRODUKTION**

ZUR ANALYSE DES SONGS

**Struktur als Text** | 87

**Performanz** | 89

Sprechakte | 90

Fiktionalität | 94

Körper | 96

**Performance** | 101

Stimme | 101

Arrangement | 105

Instrumentierung | 107

**Recording** | 109

Sound | 110

Produktion | 113

Studiotechnik | 115

Spuren | 120

## **DIE EBENE DER ILLUSTRATION**

ZUR ANALYSE DER REFERENTIALISIERUNGEN

**Paratexte** | 125

**Titel**

Liedtitel | 127

Albumtitel | 129

**Cover** | 132

Hintergrund | 134

Vordergrund | 135

**Booklet** | 137

Layout | 137

Credits | 139

Linernotes | 142

**Video** | 147

Ästhetik | 147

Funktionen | 148

## **DIE EBENE DER DISTRIBUTION**

### ZUR ANALYSE DES ARTEFAKTS

**Eine Krise des Mediums** | 153

#### **Plattenfirmen**

Major | 156

Indie | 160

Homerecording | 163

Infrastruktur | 165

#### **Produkte**

Datenträger | 166

Ausstattung | 170

#### **Vertrieb** | 173

Einzelhandel | 173

Mailorder | 174

Download | 175

Crossmarketing | 176

Vertriebsmodelle | 177

#### **Urheberrecht** | 178

## **DIE EBENE DER AKQUISITION**

### ZUR ANALYSE VON IDENTITÄT

**Stars** | 181

#### **Personal Relations** | 183

Marke

Bandnamen | 186

Künstlernamen | 187

Beinamen | 189

Inszenierung | 190

Image | 191

Look | 193

Mimik/Gestik | 197

Tanz | 199

Feldposition   200
Mainstream   202
Independent   204
<b>Public Relations</b>   206
Promotion   208
Reklame   208
Merchandise   211
Homepages   213
Presse   216
Interviews   216
Berichte   218
Kritiken   220
Konzerte   222
Booking   223
Bühne   224
Phatische Paratexte   225

## **DIE EBENE DER REZEPTION**

### ZUR ANALYSE VON DIFFERENZ

<b>Hits</b>   229
<b>Synchrone Differenzen</b>   236
Performanz des Hörens   237
Rahmung   237
Handlungsmuster   240
Emergenz   242
Das mediale Feld   246
Genre   246
Szene   248
Fans   250
Das kultureller Feld
Topografie   253
Milieu   255
Sprache   256

## **Diachrone Differenzen** | 260

Dokumentation | 260

Œuvre | 260

Historiografie | 262

Kanonbildung | 265

Distinktion | 267

E und U | 269

Alteritätssignale | 271

Modernität | 273

Applikation | 274

Einschreibungen | 274

Umschreibungen | 276

Fortschreibungen | 278

## **SCHLUSS**

### **Zur methodischen Konzeption** | 281

Zur Praxis der Analyse | 283

Eine Parade der Formen | 285

## **QUELLEN** | 289

# Einleitung

---

## KERNPROBLEME DER POPMUSIKANALYSE

Das Projekt einer wissenschaftlichen Analyse von Popmusik konfrontiert den Interpreten mit einer ganzen Reihe von methodischen Problemen, die insgesamt dazu geführt haben mögen, dass die Popmusik noch nicht ins Zentrum des akademischen Interesses gerückt ist. Das erste und vielleicht größte dieser Probleme besteht in der subjektiven Durchdringung des Gegenstandes. Noch stärker als die ihrerseits gewissen Moden und Rezeptionserwartungen unterliegende Literatur lebt das Sprachspiel Popmusik von nicht in letzter Instanz begründbaren Zuschreibungen von Bedeutung. Eine denkbare Ursache hierfür wäre die relativ kurze Geschichte der Gattung; die Popmusik verfügt über wenige Makrostrukturen, die den stilistischen und axiologischen Horizont beispielsweise der Literatur auszeichnen. (Vgl. Hecken 2009) Zusätzlich ist die Varianz der Interpretationsschlüssel, die auf die Popmusik angewendet werden können, integraler Bestandteil der Kunstform.<sup>1</sup> Popmusik bringt unterschiedliche Niveaus von Bedeutung hervor und macht sich diese in Form distinktiver Differenzen zugänglich. Wer jemals die Unterhaltung zweier Experten eines Genres verfolgt hat, wer demgegenüber versuchte, einen Mitmenschen von der Relevanz einer Gruppe oder eines Albums zu überzeugen, weiß, dass es weniger um Argumente, denn um die Prozessierung von Erregung geht.<sup>2</sup>

- 
- 1 Bourdieu (1974: 165) schreibt, dass »[d]as Kunstwerk (wie jedes kulturelle Gebilde) [...] Bedeutungen unterschiedlichen Niveaus zu liefern [vermag], je nach dem Interpretationsschlüssel, den man auf das Werk anwendet.«
  - 2 »Part of the pleasure of popular culture is talking about it; part of its meaning is this talk, talk which is run through with value judgements.« (Frith 2002: 4)

Die Vielfalt der Bedeutungen, welche die Popmusik für die einzelnen Hörer gewinnen kann, resultiert aus einer Vielzahl von Anwendungsmöglichkeiten. Anders als die Literatur, anders als das Kino, Theater, die bildende Kunst und sogar die klassische Musik hält die Popmusik einer fokussierten Aufmerksamkeit stand, fordert diese aber nicht ein. Im Gegenteil gibt es diverse Situationen, in denen Popmusik nebenbei erklingt oder zum Initial einer Beschäftigung, zum Beispiel Tanz, wird. Aus dieser Ubiquität lässt sich sehr leicht ein Werturteil ableiten.<sup>3</sup> Tatsächlich werden je nach Aufführungssituation andere Schichten von Bedeutung aktiviert und zeugt die Variabilität der Kunstform von einer Komplexität, die *vice versa* Ergebnis der unterschiedlichen Anwendungen ist.<sup>4</sup> Man könnte in diesem Sinne von einem Problem der Mutabilität sprechen, welches die Analyse von Popmusik in besonderem Maße affiziert. Der oben skizzierten Unmittelbarkeit des individuellen Zugangs steht der Grad der Vermitteltheit des Kunstwerks gegenüber. Wie wir einen Popsong hören, ist nicht nur von uns selbst abhängig, sondern auch von der Art und Weise der Darbietung.<sup>5</sup>

Letzterer Befund deutet bereits an, dass die Wahrnehmung von Popmusik auf einer ihrerseits dualen Grundstruktur fußt. Der zeitlichen Sukzession des Liedes steht eine statische Informationsmenge gegenüber, die wir als Kunstwerk klassifizieren, obwohl sich die Musik wie gezeigt nicht nur von Aufnahme zu Aufnahme (Studio-/Live-Aufnahme), sondern ebenso von Medium zu Medium (Tonträger/Konzert) verändern kann. Dieses Problem seiner prozessualen Genese bedingt eine sehr genaue Reflexion auf die konstitutiven Bestandteile des Popsongs und stellt die Grenzen des Werkes überhaupt infrage. Keine andere Kunstform ist derart abhängig von der

- 
- 3 Anahid Kassabian (1999: 119) zieht in ihrem Beitrag zum *Key-term* ›Popular‹ eine bestimmende Grenze zwischen der Musik »people choose to hear« und dem ubiquitären Soundtrack westlicher Industriegesellschaften, dessen Abwesenheit im Diskurs Aussagen über unser Verständnis des Populären erlaube.
  - 4 Denn, so Umberto Eco (1993: 30), »jeder Konsument [bringt] bei der Reaktion auf das Gewebe der Reize und dem Verstehen ihrer Beziehung eine konkrete existentielle Situation mit, [...] dergestalt, daß das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt.«
  - 5 »Indem es dem Kommunizierten eine Form auferlegt, schreibt das Medium sich in die Inhalte ein. Man kann diese Perspektive auch radikalisieren: Da es eine Artikulation außerhalb von Medien nicht gibt und da Medien überhaupt erst die Mittel für eine Artikulation zur Verfügung stellen, gibt es ›Inhalte‹ unabhängig von den Möglichkeiten ihrer Artikulation eigentlich nicht.« (Winkler 2004: 18)

---

Aktualisierungsleistung des Rezipienten; mit Ausnahme des Films kombiniert keine andere Kunst vergleichbar viele Zeichensysteme und setzt sie zueinander in Beziehung. Wer sich mit Popmusik beschäftigt, sieht sich notwendig einem hybriden Gebilde gegenüber, dessen Komponenten immer nur in Bezug auf andere Komponenten bedeuten und dessen Wahrnehmung, wie Simon Frith (2002: 203) anmerkt, »itself is a performance«.

Vor diesem Hintergrund wäre zu fragen, wie die betreffende Kunstrichtung eine solche Popularität hat erreichen können, dass diese sogar Teil der Gattungsbezeichnung wurde. Eine erste, noch rein hypothetische Antwort gründet in der geschilderten Verfügbarkeit: Mit Popmusik kann man etwas anfangen, sie lässt sich in den Alltag integrieren, die Bedeutung von Popmusik entsteht aus der Annahme, selbst zum Gelingen des Kunstwerks beizutragen.<sup>6</sup> Bedingung der Teilhabe ist wiederum eine Kenntnis der Sprechweisen. Wenn man die Popmusik, wie John Lennon vorschlägt, hier beginnen lässt, mag die Performance des frühen Elvis als Basis dienen: Aussehen, Bewegung und Stimme bezeichnen fundamentale Ausdrucksformen. Wer nun zwischen den spastischen Zuckungen eines gesunden, schönen Körpers und der stark vom Rhythm'n'Blues beeinflussten Musik einen Zusammenhang herstellen kann, ist sozusagen im Rennen. Er (oder sie) hat die ersten Vokabeln dieser neuen Sprache gelernt sowie ihre Bildungsregeln verstanden und kann sich beispielsweise wie Elvis kleiden, selbst eine Band gründen und mit dieser erfolgreich werden. Die zweite Antwort auf die Frage, warum Popmusik populär ist, wäre daher der Verweis auf ihre niedrigen Zugangsvoraussetzungen. Zwar ist unter allen Elvis-Fans des Jahres 1956 nur ein John Lennon, die Sinnangebote aber stehen zunächst einmal allen zur Verfügung.

Von der Bedeutung (*value*), die Popmusik für eine Person hat, ist folglich die Bedeutung (*meaning*) zu trennen, welche Popmusik als Zeichenkomplex aufweist. Denn obwohl der Popmusik kein irgendwie konsistenter, ohne Rest rekonstruierbarer Sinn eignet, erfolgt das Verstehen nicht rein willkürlich. Vielmehr wäre zwischen der Bedeutung der Kunst als solcher und den in einem spezifischen Kunstwerk angelegten Sinnpotentialen zu unterscheiden, deren Aktivierung unser Verstehen leitet und die den An-

---

6 »[T]he question is not what does it mean but what can I do with it; and what I can do with it is what it means – interpretation is a matter of argument, of understanding wrought from social activity.« (Frith 2002: 13)

knüpfungspunkt individueller Sinngebung bestimmen.<sup>7</sup> Kurz gesagt: Nur jene Aspekte bedeuten, deren Sinn wir erfassen.

Die skizzierte Differenz verhindert eine rhematische Beschränkung der Analyse. Dass die Popmusik, wie anfangs behauptet, kein populärer Gegenstand der Wissenschaft ist, scheint seinerseits dem Ausschließlichkeitsanspruch disziplinärer Forschung geschuldet.<sup>8</sup> Jede Methode filtert aus dem Gesamt der Sinnpotentiale die der eigenen Suchoptik entsprechenden heraus und kommt notwendig zu exklusiven Resultaten, die sich anderen Ergebnissen gegenüber legitimieren müssen. Musik- und Kulturwissenschaft stehen sich dabei traditionell skeptisch gegenüber; geschlossene Theoriemodelle, wie etwa Hermeneutik, Semiotik oder auch Systemtheorie, nähern sich dem Phänomen aus vollkommen unterschiedlichen Richtungen.<sup>9</sup> Das den geschilderten Problemen übergeordnete Problem der variablen Zügänge zur Popmusik macht einen Neuansatz nötig, der sowohl den Potentialen der einzelnen Disziplinen als auch der Intermedialität des popmusikalischen Textes gerecht wird.

## TEXT ALS STRUKTUR

Bedingung des vorliegenden Versuchsaufbaus ist also die Integration aller denkbaren Perspektiven. Das Erkenntnisinteresse richtet sich auf die Regeln und Folgen der Kombination verschiedener Aussagesysteme. Der Terminus ›Popmusik‹ bezeichnet, so die These, eine übergeordnete Struktur

- 
- 7 Im Gegensatz zu Hans Robert Jauß (1967), der den Begriff in Bezug auf die in einem Werk angelegten und sukzessive zu enthüllenden Bedeutungen verwendet, soll ›Sinnpotential‹ hier allgemein als Möglichkeit der Kohärenzbildung verstanden werden. Dies setzt die Annahme eines bestimmten Verständnisses eines Elements voraus, auf das ein anderes Element rekurriert. Vgl. zur Differenzierung von Sinn und Bedeutung: Karbusicky 1990.
  - 8 ›Populär‹ hier im Sinne eines fächerübergreifenden Forschungsdiskurses. Dass Popmusik nicht wissenschaftlich erforscht würde, ist falsch. Die kontinuierlich ansteigende Zahl von Veröffentlichungen dominiert jedoch m. E. das um eine sorgfältige Trennung der Untersuchungsgegenstände bemühte Format Sammelband.
  - 9 Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird an dieser Stelle auf einen Forschungsbericht verzichtet. Die einzelnen Positionen werden je nach Relevanz in den nachfolgenden Kapiteln erörtert. Einen Überblick geben: Middleton 2000a; Wicke 2003; Pfeiderer 2008.

der Bedeutungserzeugung, die nur um den Preis der Schematisierung zu sequenzieren ist. Vielmehr interagieren alle Funktionen: Die Haartracht des Sängers und der Text eines Liedes können ebenso Verbindungen aktivieren wie das Klangspektrum eines Instruments (bspw. eine verzerrte E-Gitarre) und das Cover eines Albums (bspw. die Abbildung eines Motorrads). Szenen färben auf Genres ab und umgekehrt; technische Entwicklungen verändern unsere Hörgewohnheiten genauso wie die vielbeschriebene Krise der Musikindustrie. Im alltäglichen Sprechen besteht kaum ein Zweifel darüber, was mit Popmusik gemeint ist. Der Forschung aber präsentiert sich die populäre Musik als eine hybride Kunstform, die einer substantiellen Trennung von ›primärem‹ Text und ›sekundärem‹ Kontext<sup>10</sup> widersteht:

By all means then let us continue to use the term ›popular music‹ (as it is ›commonly understood‹), to mean any or all of the things discussed above, so long as it is clear that, as a ›thing‹, as a hard category containable within a fixed set of parameters – parameters of any kind – popular music simply does not exist. [...] It is the shaping forces that we need to apprehend, not merely the parade of shapes. (Cutler 1985: 12; Hrvh. i. O.)

Chris Cutler bringt hier, in einem Tagungspapier der IASPM<sup>11</sup>, das oben geschilderte Problem auf den Punkt. Sein Vorschlag, der Unmöglichkeit einer trennscharfen Kategorisierung zu begegnen, indem man die Mechanismen der Bedeutungserzeugung in den Blick nimmt, grundiert auch den Ansatz John Sheperds: »One answer to the question of how the term ›text‹ can be used in relation to music«, schreibt er in seinem Versuch einer Definition, »is that it can be so used by extending the term to include any cultural process or artifact capable of generating meaning.« (Sheperd 1999: 159)

Wenn Shepherd ›alle kulturellen Prozesse und Artefakte, die in der Lage sind, Sinn zu generieren‹ als Texte bezeichnet, heißt dies zweierlei: Erstens wird es möglich, der Hybridität des Textes innerhalb *einer* analytischen Perspektive Rechnung zu tragen; zweitens wird die ›fassbare Bedeutungserzeugung‹ zum qualitativen Merkmal des Textes. Mit der Ausweitung des Textbegriffs geht somit eine Verengung einher, die eben auch

10 Diese Trennung verfolgt unter anderem Allan F. Moore (2001) in seinem Buch *Rock: The Primary Text*.

11 Das ist die *International Association for the Study of Popular Music*. Die Tagung fand vom 19.–24. September 1983 in Norditalien statt. (Vgl. Horn 1985)

Phänomene der Rezeption auf ihre zeichenhafte Gestalt reduziert. Im Gegensatz zur Untersuchung zum Beispiel des (Musik-)Konsumverhaltens einer Gruppe Jugendlicher, rückt die auf die Musik bezogene Tatsache einer *bestimmten Art des Konsums* ins Zentrum der Aufmerksamkeit, insofern diese sich in Form von Rezeptionshaltungen oder Lektüreangeboten als Sinnpotential geriert. Diese vorderhand graduelle Unterscheidung hat Auswirkungen auf den Akzent der Analyse: katalytische Kraft der Musik dort, Sinnpotential hier. Paradoxerweise ist es gerade letztere, auf die Sinnkonstituenten abhebende Konzeption, welche den Song als analysierbare Struktur behandelt, wohingegen die der Spezifität des Kunstwerks oftmals abträgliche kulturwissenschaftliche Forschung (vgl. exempl. Hebdige 1979; Fiske 2000; Brackett 2000) der inhaltlichen Komponente als verbindendes Element bedarf.

Die angestrebte Sichtung der vorliegenden Medien bedingt eine Basisdefinition des popmusikalischen Textes, die hier mit Rekurs auf Jurij M. Lotmans Arbeit zur *Struktur des künstlerischen Textes* (1973) erfolgen soll.<sup>12</sup> Lotman wendet sich – wie nach ihm Shepherd – vor allem gegen die »Identifizierung des Textes mit der Vorstellung von der Ganzheitlichkeit des Kunstwerks« (Lotman 1973: 85). Indem diese Vorstellung ihrerseits nur sprachlich in Erscheinung tritt, ein derartiges Axiom also immer Teil eines irgend gearteten Diskurses ist, kann auch das Kunstwerk nicht außerhalb der Sprache existieren. Unter anderem deshalb sind subjektiv motivierte Codes, man denke an die genannten soziologischen Zugänge, inadäquat, um Textualität zu erforschen. Im Gegenteil muss der Text als »materiell fixierte Seite des Kunstwerks« (Lotman 1973: 86) hinsichtlich seiner Möglichkeitsbedingung analysiert werden. Dieser Verweis auf die ›textexternen Beziehungen<sup>13</sup> konturiert sich in Gestalt dreier Definitionen, die Lotman jeweils einem Oberbegriff zuordnet:

- 
- 12 Die Auswahl Lotmans hat hauptsächlich pragmatische Gründe. Einer davon ist die grundsätzliche Orientierung der vorliegenden Arbeit an strukturalistischen Theoremen; ein anderer die relative Prägnanz der Lotman'schen Begrifflichkeiten. Weitere Ansätze liefern: Kammer/Lüdeke 2005. Grundlegend auch: Ehlich 1984.
  - 13 »Die textexternen Beziehungen eines Werkes können beschrieben werden als das Verhältnis der Menge der im Text fixierten Elemente zu der Menge von Elementen, aus der die Auswahl eines bestimmten verwendeten Elements vorgenommen wurde.« (Lotman 1973: 85)

1. *Ausdrücklichkeit*. Der Text ist in bestimmten Zeichen fixiert und steht in diesem Sinne den textexternen Strukturen gegenüber. [...] 2. *Abgegrenztheit*. [...] [D]er Text [steht] einerseits allen materiell konkretisierten Zeichen gegenüber, die nicht zu seinem Bestand gehören, und zwar nach dem Prinzip Zugehörigkeit – Nichtzugehörigkeit. Andererseits steht er allen Strukturen gegenüber, die kein besonderes Merkmal für die Grenze haben – z.B. sowohl der Struktur der natürlichen Sprachen als auch der Unbegrenztheit (>Offenheit<) ihrer Rede-Texte. [...] 3. *Strukturalität*. [...] Für einen Text ist charakteristisch die innere Organisation, die ihn auf der syntagmatischen Ebene in ein Strukturganzes verwandelt. (Lotman 1973: 87ff.; Hrvh. i. O.)

Das Merkmal der *Ausdrücklichkeit* zielt auf die Zugehörigkeit des Textes zur *parole* ab; ein Text ist demnach immer eine spezifische Aktualisierung der *langue*, also des abstrakten Systems der Sprache. (Vgl. Saussure 2001: 16f.) Trotz der verbalsprachlichen Implikation des Saussure'schen Begriffs der *parole* besteht der Text aus konkreten Zeichen, die sich als inkonvertible Realisationen eines systemischen Zusammenhangs präsentieren, im Falle des Popsongs zum Beispiel der englischen Sprache oder der westlichen tonalen Musik. Die zweite Definition der *Abgegrenztheit* hebt demgegenüber auf die Determiniertheit seiner Bestandteile ab. Es muss deutlich sein, welche Elemente Teil des Textes sind, und welche nicht, beispielsweise Atemgeräusche. Daneben grenzt sich der Text von seinen systemischen Voraussetzungen ab; die Deduktion des Sprachsystems aus *einer* ihrer Aktualisierungen ist folglich undenkbar. Als dritte Definition führt Lotman nun die *Strukturalität* ein, welche eine spezifische Anordnung des Textmaterials, zum Beispiel als Strophe oder Refrain, als sein Syntagma erscheinen lässt. Um darüber hinaus als künstlerisch erkannt werden zu können, muss der Text seine Bauweise nach Art eines »sekundären Typus« (Lotman 1973: 90) signalisieren, das heißt sicherstellen, dass ein »gewisses Kollektiv von Phrasen der natürlichen Sprachen« (ebd.) als kommunikativer Sonderfall zu erkennen ist, was unter anderem durch die ungebundene Rede, musikalische Untermalung oder visuelle Inszenierung geschieht.

Im Bewusstsein einer anfechtbaren, hinsichtlich der Praktikabilität aber wichtigen Verkürzung der Lotman'schen Begrifflichkeiten soll für den populärmusikalischen Text im Folgenden gelten, dass seine Komponenten eine konkrete, materiale Äußerung darstellen und als einerseits zu ihm, und andererseits zu einem bestimmten Code gehörig gelesen werden können müs-

sen.<sup>14</sup> Der Text erscheint so als ein »invariantes System von Relationen« (Lotman 1973: 91), das als die Summe von Elementen verstanden werden kann, auf die jeweils die Eigenschaften Konkretheit, Materialität, Dependenz und Konsistenz (des Codes) zutreffen. Ich möchte für Elemente, die diese Kriterien erfüllen, die Bezeichnung *Signifizierende Einheit* verwenden.<sup>15</sup>

Die Musik selbst ist in diesem Sinne, neben allem anderen, was sie zusätzlich sein kann, als *Signifizierende Einheit* zu werten, weil sie eine je nach Aufführung spezifische Form besitzt, sich in Gestalt von Schallwellen materialisiert, durch die Art der Schallquelle einem Entstehungskontext zuordbar ist und sich auf ein wenn auch historisch variables Repertoire von Stilen bezieht.<sup>16</sup> Eine andere *Signifizierende Einheit* wäre der Albumtitel, welcher eine konkrete Gestalt besitzt, im Booklet aber auch an anderer Stelle materiell fixiert ist, durch diese Positionierung seine Zugehörigkeit zu einer Sammlung von Songs bekundet und gemäß der Konvention der Beitelung einem bestehenden System von Bezeichnung folgt. Die zeitweilig an japanische Manga-Comics erinnernde Frisur des Sängers der deutschen Band Tokio Hotel (Bill Kaulitz) wäre ebenso als *Signifizierende Einheit* zu werten, als sie eine bestimmte Schaffensphase hindurch gleich bleibt, in Form von Fotografien aber auch als Teil der Bühnenpräsenz dokumentiert (bzw. dokumentierbar) ist, einen Teil der *persona* des Sängers ausmacht und

---

14 Anstelle von »Code« könnte hier auch von einem »systemischen Bezug« gesprochen werden.

15 Der naheliegende Begriff »Signifikant« scheidet aufgrund seiner Unspezifität aus, wie auch der von Roland Barthes geprägte Ausdruck »Lexien« sich m. E. zu sehr auf homogene Textkorpora bezieht. (Vgl. Barthes 1987: 18) Der von R. Middleton in Anlehnung an Philip Tagg verwendete Terminus des »museums« adressiert hingegen nur »the basic unit[s] of musical expression«. (Middleton 1990: 189) Demgegenüber verbindet das hier gewählte Nomen die Eigenschaften der Zählbarkeit (*Maßeinheit*) und Konsistenz (*Einheitlichkeit*). Kristevas Kritik der »Einheit« eines Zeichens bleibt davon unberührt, weil auch die *Signifizierende Einheit* ein *Double* bzw. eine Vielheit im Sinne der »minimale[n] Sequenz [...] paragrammatische[r] Semiole« ist. (Kristeva 1972: 352)

16 Auch der »Stil« eines Liedes ist eine *Signifizierende Einheit*, indem er über konkrete Elemente verfügt, zum Beispiel einen Off-Beat, bestimmte Klangfarben, auf einem Tonband o. ä. materiell fixiert ist, einer bestimmten Band zugeordnet werden kann und sich auf das System der stilistischen Subgattungen bezieht.

schließlich die optische Präsenz von Teenie-Bands als fester Bestandteil des Sprachspiels Popkultur angesehen wird. Sogar die Brille, welche John Lennon zum Zeitpunkt seiner Ermordung trug, wird durch ihre Abbildung auf dem Cover der LP *Season of glass* seiner Witwe Yoko Ono (1981) zur Signifizierenden Einheit sowohl des betreffenden Albums als auch des Werkes John Lennons. Letzteres aus dem Grunde, dass seine ab Mitte der sechziger Jahre charakteristische Nickelbrille das öffentliche Bild Lennons prägte. Onos Cover bezieht sich folglich auf einen bestehenden ›Brillencode‹ und signalisiert, neben dem Tod der Privatperson Lennon, auch das Ende einer Künstlerexistenz. Der Titel expliziert diese Lesart.

Das letzte Beispiel zeigt außerdem, inwiefern sich ein Komplex Signifizierender Einheiten zu einer Vorstellung von Werk verdichten kann, dessen Konturen ›offen‹ im Sinne einer sukzessiven Erweiterung – auch *post mortem* – sind. (Vgl. Eco 1993) Die Rede vom Text als einer Struktur zielt auf die Beziehung einzelner Elemente, deren Zeichenhaftigkeit sich in ihrem Verweischarakter auf andere Elemente sowie den zugrunde liegenden Code äußert. Um Einheiten als aufeinander bezogen lesen zu können, muss Klarheit über ihre Organisationsform bestehen. Eben dieser Index, die Strukturalität des Textes, aber zeichnet das Ensemble von Signifizierenden Einheiten obschon nicht als arbiträr, so doch als contingent und damit instabil aus. Die Signifikation wuchert, solange ihr ›Milieu‹ es erlaubt. Jede hinzukommende Signifizierende Einheit bildet neue Sinnpotentiale in Form neuer Kohärenzen.

## RHIZOM

Offensichtlich ist eine solche Folgerung weder mit Lotmans taxonomischem Strukturalismus noch der beschriebenen Text/Kontext-Dichotomie vereinbar. Lotman (1973: 93) widerspricht der ahierarchischen Behandlung von Texten sogar explizit. Viel eher greift hier jenes Ordnungsprinzip, das Gilles Deleuze und Félix Guattari in Entlehnung eines Begriffs der Botanik als ›Rhizom‹ bezeichnen. Grundlage dieser Beobachtung ist eine besondere Art der Wurzelbildung, die sich nicht aus einem Strang sukzessive fortentwickelt, sondern die ›verschiedensten Formen annehmen [kann], von der Verästelung und Ausbreitung nach allen Richtungen an der Oberfläche

bis zur Verdichtung in Knollen und Knötchen.« (Deleuze/Guattari 1977: 11) Das Rhizom folgt somit einem »Prinzip der *Konnexion* und der *Heterogenität*. Jeder beliebige Punkt eines Rhizoms kann und muß mit jedem anderen verbunden werden.« (ebd.; meine Hrvh.) Dabei ist das Einzelement nur als »n-1« (ebd.) der angenommenen Vielheit denkbar: Signifizierende Einheiten verdichten sich zu neuen Signifizierenden Einheiten, sie bilden Ketten und – wie im Fall des Maiglöckchen-Rhizoms – sichtbare Blüten, ohne dass ihre Entstehung auf etwas anderes rückführbar wäre als die Struktur ihrer Ausbreitung. Das Kunstwerk verschwindet als Folge dieser Perspektive und restituiert sich in Gestalt seiner Kombinatorik. Der Pop-song bildet als Summe aller mit ihm assoziierten Zeichenträger ein in seiner Gestalt einmaliges, von allen vergleichbaren Gebilden streng zu unterscheidendes Geflecht. Die einzelnen ›Keime‹ oder ›Sprossen‹ sind nicht Träger eines übergeordneten Sinns, sondern liefern durch ihre Verknüpfung Sinnpotentiale, die situativ verstehbar sind, im Rahmen einer Analyse aber nur hinsichtlich ihrer Stellung zueinander sichtbar werden.

Das musikalische Syntagma, das heißt die irreduzible Anordnung der Klänge auf einem Zeitstrahl, erweist sich damit ebenso als Signifizierende Einheit wie beispielsweise der Rhythmus des Liedes. Zusammen erwecken beide Aspekte, also zum Beispiel die Dauer des Songs und sein Takt, den Eindruck von Linearität, doch zeigt unter anderem die Möglichkeit von Taktänderungen und live improvisierten Passagen, dass aus ihnen nicht notwendig andere Einheiten folgen. Keine Signifizierende Einheit, das illustrieren die unterschiedlichen analytischen Ansätze, bildet ein hinreichendes oder auch nur notwendiges inhaltliches Kriterium von Popmusik. Vom No Wave/Art-Punk über den Minimal Techno bis hin zum Hihop dominieren unterschiedliche Codes; sie alle stellen die Bauprinzipien eines als durchschnittlich empfundenen Popsongs, das heißt die Konventionen der Harmonik, die Polyphonie, die Forderung nach einer Gesangsmelodie etc., infrage und generieren neue Stile, neue Verbindungen, neue Musiken. »Rhizomorph sein heißt, Stengel und Fasern produzieren, die aussehen wie Wurzeln oder besser: die gemeinsam mit ihnen in den Stamm eindringen und einen neuen und ungewöhnlichen Gebrauch von ihnen machen.« (Deleuze/Guattari 1977: 26) Mitunter deuten sich Entwicklungen durch Zufälle an: eine Rückkopplung, ein unfähiger Organist, ein falsch herum eingelegtes Tonband. Erst die im Akt der Rezeption vollzogene Kontextualisierung

mit anderen Elementen des Songs, das heißt ihr Verständnis als Signifizierende Einheit, lässt derartige ›Fehler‹ zu Sinnpotentialen werden.<sup>17</sup>

Unter analytischen Gesichtspunkten bietet die Auffassung des Textes als rhizomorphe Struktur die Möglichkeit, die kategoriale Varianz der Zeichen in den Griff zu bekommen. Praktisch alles kann zur Signifizierenden Einheit werden, und jeder ist in der Lage, eine solche zu kreieren, das heißt »Rhizom [zu] machen« (Deleuze/Guattari 1977: 18). Lediglich die Platzierung entscheidet über die Häufigkeit der Bezugnahmen auf die geleisteten Erweiterungen des Zeichenkomplexes. Ein weiterer Vorteil scheint meines Erachtens die nun ganz unumgängliche Reflexion auf die Medialität und Materialität des Kunstwerks zu sein. Das Bild des Rhizoms fungiert dabei als eine strukturelle Folie, die den Text innerhalb unseres medialen Alltags verortet und als ein Ergebnis ordnender Tätigkeit erscheinen lässt.<sup>18</sup> Es deckt den ubiquitären Konsum von Popmusik ebenso ab wie die fokussierte Lektüre akademischer Prägung.

## PLATEAUS – EBENEN

Der vorzustellende Ansatz erreicht in der Annahme einer ahierarchischen Vernetzung heterogener sinnbildender Elemente zweifellos seine größte Diffusion. In der vorgeschlagenen Lesart, so ließe sich mit guten Gründen einwenden, unterscheidet sich Dylans 1965er Newport-Version von »Magie's Farm« nicht von einer Interpretation des Stücks durch die Lehrerband eines beliebigen Gymnasiums, obwohl dies doch ganz offensichtlich und hörbar der Fall ist. Die Analyse muss folglich über Einteilungen verfügen, die diese Differenz benennbar machen; sie muss Kriterien entwerfen,

---

17 Wer schließlich entschied, die »I feel fine« (Beatles 1964) einleitende Rückkopplung auf dem Band zu belassen, ist relativ unerheblich; *dass* sie auf dem Band belassen wurde, zeugt von einer empfundenen Kohärenz bezüglich dieser und anderer Signifizierender Einheiten des Songs. Intentionalität wird in diesem Sinne zu einer rezeptiven Unterstellung, die alle vorliegenden Sinnpotentiale umfasst, gleich welcher Herkunft.

18 Einen verwandten Ansatz liefert das allerdings ethnologische Verfahren der ›dichten Beschreibung‹, welches Clifford Geertz entwickelt hat: »Der Kulturbegriff, den ich vertrete [...], ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine [...], daß der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe.« (Geertz 1991: 9)

die die einzelnen Signifizierenden Einheiten organisieren und eine Struktur erkennen lassen, auf die jeder Rezipient zugreift, wenn er die entsprechenden Sinnpotentiale aktiviert. Denn dass zwei Texte die gleiche Wirkung entfalten, dass also der von der Darbietung entsetzte Schulleiter (wie einst Pete Seeger) androht, das Stromkabel mit der Axt zu kappen, ist nicht sehr wahrscheinlich.

Deleuze und Guattari geht es in ihrem Buch *Tausend Plateaus* (1992), als dessen Einleitungskapitel sich der *Rhizom*-Text versteht, »um eine Theorie der Mannigfaltigkeiten« (Deleuze/Guattari 1992: II). Im Gegensatz zu einer irgendwie substantiellen Beschreibung von Disparitäten, die gleichsam als Störung eines makellosen Ganzen empfunden werden, rückt hier die Funktion ursprungsloser Differenz in den Mittelpunkt. »Die Mannigfaltigkeiten *sind* die Realität, sie setzen keine Einheit voraus, gehen in keine Totalität ein und gehen erst recht nicht auf ein Subjekt zurück.« (Deleuze/Guattari 1992: II; Hrvh. i. O.) Weiter heißt es:

Die Hauptmerkmale von Mannigfaltigkeiten hängen mit ihren Elementen zusammen, die *Singularitäten* sind; mit ihren Beziehungen, die *Arten des Werdens* sind; [...] mit ihrem Verwirklichungsmodell, dem *Rhizom* (im Gegensatz zum Baummodell); mit ihrer Kompositionsebene, die *Plateaus* bildet (Bereiche kontinuierlicher Intensität); und mit den Vektoren, die sie durchqueren und die *Territorien* und Stufen der *Deterritorialisierung* bilden. (ebd.)

In diesem Sinne soll im Folgenden von Plateaus beziehungsweise Ebenen (der Signifikation) gesprochen werden, die als »Bereiche kontinuierlicher Intensität« und das heißt als Verdichtung bestimmter Merkmalsbereiche fungieren. Zum einen bedingt diese Setzung eine je nach Blickwinkel unterschiedliche Gestalt des popmusikalischen Textes. Kein Element erhält den Index autonomer Bedeutung. Ein soziologischer Zugang etwa nähert sich dem Song über dessen Rezeption, eine musikwissenschaftliche Analyse fokussiert seine tonalen Qualitäten, bevor sie ihre Ergebnisse auf beispielsweise die Aufmachung des Tonträgers anwendet.<sup>19</sup> Zum anderen lassen sich Peripherien beschreiben, die eine in sich relativ konstante Zeichen-

---

19 Deleuze und Guattari übersetzen diese Strategie in die Anlage des Buches, wenn sie in einer Vorbemerkung schreiben: »Außer dem *Schluss*, der zuletzt gelesen werden sollte, kann man diese Plateaus [=Kapitel, O.P.] nahezu in beliebiger Reihenfolge lesen.« (Deleuze/Guattari 1992: Vorbemerkung; Hrvh. i. O.)

struktur aufweisen. Jede der nachfolgend zu definierenden Ebenen der Signifikation konstruiert eine entsprechend der Rhizom-Metapher räumlich situierte Nachbarschaft, sie folgt dabei der mitunter geringen Distanz (bzw. Differenz) zweier Signifizierender Einheiten, ohne ihre Beziehung zu privilegieren.

Um diesen Gedanken anschaulich zu machen: Dylans Entscheidung, den Folk zu elektrifizieren, ist eine ästhetische. Er rekurriert damit auf eine bestimmte Erwartungshaltung, die der Musik entgegengebracht wird und justiert seine Position im medialen/popmusikalischen Feld. Die Entscheidung unserer fiktiven Lehrerband, »Maggie's Farm« zu covern, beweist eine gewisse musikalische Sozialisation; es handelt sich ganz einfach um eine ästhetisch produktiv gemachte Rezeptionshaltung. Aus einer übergeordneten Perspektive heraus betrachtet, ähneln sich hingegen beide Vorgehensweisen: Ein Musikstück wird auf verschiedene Arten in einem spezifischen Kontext interpretiert. Erst der Rekurs auf die Ausführenden, das heißt die im Falle Dylans zu konstatierende Identität von Interpret und Komponist, die zeitliche Nähe zur Erstveröffentlichung, die auch filmische Dokumentation des äußerst renommierten Folk-Festivals in Newport etc. tragen dazu bei, die Verbindung Dylans zur Lehrerband absurd erscheinen zu lassen. Tatsächlich ist sie es nicht, begreift man den popmusikalischen Text als der hochkulturellen Autarkie des Werkes enthoben. Die Trennung der einzelnen Ebenen der Signifikation ermöglicht es, die wie auch immer gerechtfertigte Unterscheidung beider Artefakte als ein Ergebnis diskursiver Impfung sichtbar zu machen.<sup>20</sup>

Die Untersuchung der Reaktionen auf das Gewebe der Reize ist ganz wörtlich eine Frage der Reihenfolge. Anstatt also – phänomenologisch – auf die Totalität der Aufführung zu schauen, wären die Ebenen der Zeichenproduktion zu dissoziieren und inventarisieren. Anders formuliert: Was muss der Fall sein, damit ein Zuhörer der Lehrerband den Drang verspürt, sich die Ohren zuzuhalten? Zunächst setzen wir die Existenz eines Bündels von Merkmalen voraus, das eine Identifizierung des Musikstücks von Aufführung zu Aufführung erlaubt. Das Musikstück kann demnach als konstruktive Abstraktion des Klangereignisses verstanden werden; die Ebene

---

20 Grundsätzlich führen die mitunter rudimentären Übereinstimmungen der Interpretationen zu dem erwünschten Nostalgie-Effekt. Dass eine Cover-Version zumeist ein eher technisches Problem darstellt, bleibt davon unberührt.

der Komposition untersucht den Text des Liedes, seine Melodie sowie Harmonik, Takt und Rhythmus, das heißt alle Elemente, auf die sowohl der Interpret Dylan als auch die Lehrerband zurückgreifen. Auf Ebene der Produktion wird nachfolgend die transkribierbare Komposition in die singuläre Datenmenge Song verwandelt. Neben dem Arrangement des Liedes signifiziert hier die Instrumentierung, Produktion und schließlich die Aufnahmetechnik. Vor allem das Gitarrenspiel Mike Bloomfields bedingt den allein durch Dylans Gesang nicht nachweisbaren stilistischen Wandel.

Nun hätte die geleistete Darbietung keine solche Sprengkraft entwickelt, handelte es sich um eine einmalige Aufführung und fehlten die Möglichkeiten ihrer Referentialisierung. Die Ebene der Illustration geht von der Benennung der Datenmenge aus und untersucht ihre Einbettung in eine Gruppe von Songs, das Konzept eines Albums oder das Programm eines Festivals. Auf Basis und in Erweiterung von Gérard Genettes (1987) Paratext-Begriff kommen all jene Signifizierenden Einheiten in den Blick, die der Einordnung und Handhabung des Songs zuarbeiten. Zwar liefern visuelle Elemente, etwa das Plattencover, wichtige Anhaltspunkte, doch ist der Terminus der Illustration ganz allgemein (bzw. etymologisch) als Erhellung oder Veranschaulichung eines Sachverhalts zu verstehen. So ist es nicht unerheblich, dass Dylan sein elektrisches Set ausgerechnet mit einem Titel eröffnet, der auf das rurale Ambiente des Folk-Festivals Bezug nimmt: »I ain't gonna work on Maggie's Farm no more.«

Die ausführliche Dokumentation des Festivals und vor allem das zugehörige Album *Bringing it all back home* (Dylan 1965) tragen zu einer Verbreitung des Stücks bei und eröffnen überhaupt erst die Möglichkeit einer situationsunabhängigen Lektüre. Die Ebene der Distribution analysiert die Prozesse der Verbreitung, welche an das Format und die Vertriebswege gekoppelt sind. Pete Seeger etwa beteuert, dass er die Stromkabel nicht aus ästhetischen Gründen habe kappen wollen, sondern weil die Soundqualität so schlecht war. (Vgl. Scorsese 2005) Durch die Spezifika der Aufnahme und Restauration, schließlich durch die Edition der genannten Filme von Murray Lerner (1967; 2007) haben paradoxe Weise all jene Rezipienten einen Wissensvorsprung, die *nicht* Teil der ursprünglichen Aufführung waren. Dieser Befund wird von einem weiteren Merkmal gestützt, das auf Ebene der Akquisition anzusiedeln wäre. Denn natür-

lich nützt Dylan der Skandal und ist das zentrale Merkmal eines Skandals, dass er als solcher bezeichnet wird. Die Verdichtung des Vorfalls auf eine Person, eben die *persona* Bob Dylan, und die Streuung und Ausschmückung der Legende, auf die unter anderem die vorliegende Darstellung rekurriert, versehen die an sich rein künstlerische Entscheidung mit einer Korona der Eminenz. Ein Künstler allein ist aber nicht in der Lage dem eigenen Werk Relevanz zu verleihen. Er benötigt den Hallraum des Diskurses.

Fast noch wichtiger als die katalytische Kraft der Publizistik sind somit die Wucherungen auf Ebene der Rezeption. Insofern es sich bei der Popmusik um ein mittlerweile ausdifferenziertes Sprachspiel handelt, müssen genügend Hörer Lust empfinden, eine mitunter nur vorstellbare Konstellation als (sekundär modellierte) Realität zu bestimmen und an ihrer Ausformung und Kondensation mitzuarbeiten. Es lässt sich spekulieren, welche Gründe eine Lehrerband dazu veranlassen, »Maggie's Farm« zu performen. Tatsächlich erweitert die Aufführung, sofern sie in irgendeiner Weise konserviert ist und daher das Kriterium der Materialität erfüllt, das Rhizom des fraglichen Stücks.<sup>21</sup> Unser Beispiel gelangt hier an seine Grenzen; andere Stücke, etwa »Stairway to heaven«, »Smoke on the water« oder »Knocking on heavens door«, sind so oft gecovert worden, dass ihre permanente Präsenz sich in die Wahrnehmung auch der in diesem Sinne originalen Version einschreibt. Wie Popmusik bedeutet, lässt sich, so die These, nur unter Berücksichtigung dokumentierter Rezeptionshaltungen erklären, eben weil die Verfügbarkeit der Kunstform unhintergehbar ist. Der in der Popmusik vorherrschende Autorschaftskult scheint eine fundamentale Unsicherheit in der Zuschreibung von Texten zu kompensieren.

## AUTORSCHAFT

Jede Signifizierende Einheit hat einen Autor im Sinne der Hervorbringung von Verknüpfungen, und zweifellos können verschiedene Signifizierende Einheiten denselben empirischen Autor aufweisen. Eine Personalunion erscheint angesichts der unzähligen Funktionen aber eher als Spezialfall denn als Voraussetzung der Textgenese. Wenn man die methodisch fragwürdige Aufteilung in Text und Kontext zugunsten der Annahme eines rhizomor-

---

21 Dies betrifft auch die Versionen prominenter Künstler wie Solomon Burke (1965), Grateful Dead (2001: 5) oder Rage Against the Machine (2000: 12).

phen Beziehungsgeflechts aufgibt, färbt dies auf die Rolle des singulären Autors ab.<sup>22</sup> Der popmusikalische Text erscheint als ein Gewebe von Äußerungen, die in fortwährendem Austausch stehen.<sup>23</sup> Der Autor besetzt eine oder mehrere Schnittstellen; der Schöpfer oder Ursprung der Zeichen ist er nicht, oder nur insofern, als er als Referent oder ›Träger‹ des Zeichens fungiert.

Niemand bestreitet, dass die Referenzpunkte des eigenen Schaffens ihrerseits Autoren haben und sind. Aber das ist, mit einer Formulierung Michel Foucaults (1981: 30), »eine Moral des Personenstandes; sie beherrscht unsere Papiere«. Im sekundären System der Kunst erscheint die Inkorporation ›fremder‹ Texte als eine grundsätzliche Voraussetzung von Produktion überhaupt. Wenn also Roland Barthes am Schluss seines vielbeachteten Aufsatzes emphatisch verkündet, dass die »Geburt des Lesers [...] mit dem Tod des Autors bezahlt werden [müsste]« (2006: 63), liegt der Akzent meines Erachtens nicht so sehr auf dem dekonstruktiven Bescheid, sondern wird im Gegenteil die ›Geburt des Lesers‹ als adäquater Zugang zu Texten hervorgehoben. Die Voraussetzung und zugleich das Ergebnis dieser Perspektive ist der Abschied von der kategorialen Aufteilung, »diese[r] Art Antisätze« (ebd.), in Produktion und Rezeption. Barthes schreibt weiter:

[E]in Text besteht aus vielfachen, mehreren Kulturen entstammenden Schreibweisen, die untereinander in einen Dialog, eine Parodie, ein Gefecht eintreten; nun gibt es aber einen Ort, an dem sich diese Vielfalt sammelt, und dieser Ort ist nicht, wie bisher angenommen, der Autor, sondern der Leser: Der Leser ist der Raum, in den sich sämtliche Zitate, aus denen das Schreiben besteht, einschreiben, ohne daß auch nur ein einziges verlorenginge; die Einheitlichkeit eines Textes liegt nicht an seinem Ursprung, sondern an seinem Bestimmungsort, aber dieser Bestimmungsort kann nicht personal sein; [...]. [W]ill man dem Schreiben seine Zukunft zurückerstatten, muß man den Mythos des Schreibens umkehren. (Barthes 2006: 63)

---

22 Eco (1991: 105) verweist in dieser Beziehung auf Peirces Begriff der ›unbegrenzten Semiose‹: »[D]ie Kultur übersetzt ständig Zeichen in andere Zeichen und Definitionen in andere Definitionen, Wörter in Ikone, Ikone in ostensive Zeichen, ostensive Zeichen in neue Definitionen, neue Definitionen in Satzfunktionen, Satzfunktionen in exemplifizierende Sätze und so weiter; sie offeriert ihren Angehörigen damit eine ununterbrochene Kette kultureller Einheiten, indem sie weitere kulturelle Einheiten bildet und so die vorigen übersetzt und erklärt.«

23 Nach Julia Kristeva (1972: 348) baut sich »jeder Text [...] als Mosaik von Zitaten auf« und ist »jeder Text [die] Absorption und Transformation eines anderen Textes«.

Wenn folglich der moderne Schreiber, wie Roland Barthes konstatiert, »gleichzeitig mit seinem Text« entsteht, liegt nahe, dass er auch keine über seinen Text hinausgehende Funktion zu besetzen imstande ist.<sup>24</sup> Der Text wird vielmehr selbst Gegenstand verschiedenster Ableitungsverhältnisse.<sup>25</sup> Die angestrebte Analogiebildung ist ersichtlich: Sobald ein Text in unterschiedlichen Aggregatzuständen vorliegt, einem Text der Gattung Popmusik also die Parameter Performanz, Plurimedialität, Heterogenität der Sprecherinstanzen sowie eine unsichere Referenzstruktur eignen, verflüchtigt sich der starke Autorbegriff schon aufgrund praktischer Erfordernisse (vgl. Schmiedt 2003) oder kann nur mittels diffiziler Operationen aufrecht erhalten werden. Das folgende Beispiel illustriert die fundamentalen Verfahren anhand der Geschichte des Songs »Rollin' and tumblin'«.

Ein distinktes Merkmal des hier aktivierten Genres<sup>26</sup> *Blues* bilden sogenannte Bluesschemata, welche als festgelegte Abfolge von Tonstufen, zum Beispiel in Form der Tonika, Subdominante und Dominante, und Taktzahlen, zum Beispiel als 12-Takt-Blues, wohl die Vorstufe für Popmusik überhaupt darstellen. (Vgl. Pickering 1997: 52) Innerhalb dieses Bereichs treten verschiedene Stile zutage, etwa der sich in den 1920er Jahren in Louisiana bildende *Delta-Blues*, die sich durch Instrumentierung, Phrasierung etc., im Grunde also musikalische Idiome, auszeichnen. Edward Komara (2006: 854f.) referiert die Geschichte des unter dem Titel »Roll and Tumble Blues« zuerst von »Hambone« Willie Newbern

- 
- 24 »Der moderne Schreiber entsteht gleichzeitig mit seinem Text; er besitzt keineswegs ein Sein, das vor oder über seinem Schreiben läge, er ist mitnichten das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre; [...]. [F]ür ihn zieht [...] die von jeder Stimme gelöste und von einer reinen Geste der Einschreibung (und nicht des Ausdrucks) getragene Hand ein Feld, das keinen Ursprung oder zumindest keinen anderen als die Sprache selbst hat [...].« (Barthes 2006: 60f.)
- 25 Auf Grundlage dieser Überlegung entwickelt Gérard Genette sein allerdings nach wie vor auf die (Dis-)Position des Autors zielendes Konzept der *Transtextualität* (und im Besonderen der *Hypertextualität*), das Fälle beschreibt, in denen »Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist« (Genette 1993: 15). Kristevas Begriff der *Intertextualität* wird von Genette dagegen auf die »effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text« (Genette 1993: 10) verengt, was für unsere Belange zu kurz greift.
- 26 Vgl. zur Abhängigkeit von Autorschaft und Genre: Spitzer 1999.

(1929) aufgenommenen Stückes. Im Zusammenhang der Textgenese zitiert er Newberns Zeitgenossen ›Sleepy‹ John Estes: »In view of some similarity of the ›Roll and Tumble Blues‹ melody to ›Banty Rooster Blues‹ recorded by Walter Rhodes and by Charley Patton, and to the ›Minglewood Blues‹ recorded by Gus Cannon, Newbern on his record may have taken a commonly used melody from Mississippi/West Tennessee practice.« (Zitiert nach: Komara 2006: 845) Estes Aussage beweist nicht nur die kumulative, auf keine singuläre Quelle rückführbare Entstehung des Liedes (›commonly used‹), sondern betont gleichermaßen ihren Handlungscharakter (›practice‹). In der Folge verwendet unter anderem Robert Johnson »the melody and several verses of Newburn's record as the apparent basis of ›If I had Possession over Judgement Day‹« (Komora 2006: 846). Die auch formal der klassischen *Call-and-Response*-Struktur des Blues folgende Komposition findet Anfang der 1940er Jahre ihre, so muss man sagen, vorläufig-endgültige Gestalt in der Auslegung Muddy Waters:

*Muddy Waters was another Mississippi Delta bluesman who adopted the song, and he retained it in his repertoire when he moved north to Chicago in 1943. His early sessions for Aristocrat (later Chess) Records were of him singing and playing guitar with a bassist assisting him. In this duo format Waters recorded his first treatment of this song, as ›Down South Blues‹ [...], and then a second one as ›Rollin' and tumblin' Parts One and Two‹ (1950, Aristocrat 412). (Ebd.)*

Komara beschreibt hier nicht nur das Aneignungsverhältnis (die *Adoption* des Songs), welches in eine erste und zweite Behandlung (›treatment‹) mündet, sondern zeigt auch die Wanderung des Stoffes, der gleichsam im Gepäck des künftigen »King of Chicago Blues« (Moll 1989: 100) reist. Aufgrund seiner späteren, auch popkulturellen Prominenz, wird die Spiel- bzw. Schreibweise von Muddy Waters Gegenstand zahlreicher Coverversionen,<sup>27</sup> unter anderem der Gruppen Cream (1966: B3) und Canned Heat (1967: A1). Cream-Gitarrist Eric Clapton interpretiert das Lied erneut bei seinem *MTV Unplugged*-Fernsehkonzert (Clapton 1992: 14); das zugehörige Album erreichte Platz eins der amerikanischen *Billboard*-Charts und bescherte Clapton insgesamt sechs Grammys. Der große Erfolg ist deshalb von Interesse, weil er eine gewisse Verbreitung des Stückes indiziert,

---

27 Möglicherweise stehen diese im Zusammenhang mit der Veröffentlichung einer das Stück enthaltenden Compilation: *The Real Folk Blues* (Waters 1966).

auf die Bob Dylan (2006: 3) mit seiner auf dem Album *Modern Times* enthaltenen Variante rekurrieren kann. Indem Dylan vor allem den Text des Stücks ändert und erweitert, verfährt er gemäß der oben beschriebenen, im Blues gängigen transformatorischen Interpretation und kann sich selbst, wie geschehen, zum Autor des Liedes erklären. Die Irritation des Rezipienten auf der einen, das Spiel mit Verantwortlichkeit auf der anderen Seite aber sind das Resultat der unter anderem durch Claptons Fassung erweckten Erwartungshaltung. Auch hier fungiert also ein Zitat als Ursprung oder kann bei einem verengten Fokus doch zumindest als ein solcher empfunden werden, obwohl die Herkunft des Stücks sich im Schlamm des Mississippi-Deltas verliert. (Vgl. Schmiedt 2003: 272)

Der von Julia Kristeva (1972) und Roland Barthes (2006) formulierte Intertextualitätsbegriff kann folglich auf zwei Arten für den vorliegenden Entwurf fruchtbar gemacht werden. Zunächst akzentuiert er die Möglichkeitsbedingungen des Kunstwerks. Keine Aussage kann unabhängig einer Grammatik und eines Umfeldes entstehen; ein besonderes Augenmerk fällt auf die Spezifika des jeweiligen Mediums. Dann erscheint die Textproduktion als eine Handlung. Der Gedanke originärer ›Schöpfung‹ eines als autonom gedachten Werkes weicht demjenigen der ›Einschreibung‹ in vorgängige Strukturen. Anstatt aus sich selbst heraus Inspiration zu beziehen, sucht und verknüpft der Autor, um eine vielleicht naive Metapher zu wählen, die losen Enden der Schnüre zu Signifizierenden Einheiten, ohne dass ihre Herkunft auf etwas anderes als weiteren solcher ›Knoten‹ rückzuführen wäre. Der mit dem Schlagwort vom ›Tod des Autors‹ verbundene Paradigmenwechsel zielt in dieser Lesart daher weniger auf eine oftmals und zu Recht kritisierte Freiheit des Rezipienten in der Auslegung des vorgefundenen Materials (vgl. Middleton 2000a: 9), sondern diskutiert die *qua definitionem* dialogischen Konditionen von Verständigung. Spiegelbildlich führt die ›Geburt des Lesers‹ nicht automatisch zu einer Abwertung der Senderinstanz oder einer Verlagerung der Textgenese in einen dubiosen Zwischenraum; vielmehr besteht die Leistung und Fähigkeit des Autors in der Selektion und Kombination.

## KOMPTABILITÄT – AUTORFUNKTION

Die Popmusikanalyse steht vor dem Problem, dass eine den literaturwissenschaftlichen Gepflogenheiten analoge Behandlung von Autorschaft als Synonym für Urheberschaft zwar in Bezug auf *eine* Signifizierende Einheit greift, die Besonderheit der Gattung aber gerade in der Synchronität verschiedener Elemente besteht. Popmusik ist plurimedial und performativ; ihr Modus umfasst die zumindest virtuelle Gleichzeitigkeit aller Komponenten, welche sich gegenseitig kommentieren und beeinflussen. Die mitunter hysterische Feier des Künstlersubjekts täuscht nicht darüber hinweg, dass eine in der Literatur schon hinreichend komplizierte Hierarchisierung der Textschichten ihrer Analyse vollkommen indadäquat erscheint. Zwar gibt es dem Manuskript vergleichbare Handschriften, zum Beispiel Textblätter, auf denen Akkordfolgen notiert sind, aber es gibt eben auch Demotapes, Coverentwürfe, Weißpressungen, Kinderfotos und Bootlegs. All diese Objekte werden nur dann zu Signifizierenden Einheiten, wenn sie eine Verbindung zu anderen Elementen des Textes etablieren. Andernfalls müsste die Analyse sich auf ein Set von Vorarbeiten beziehen, die eben nicht einer letzten Hand und das heißt einer autorisierten Instanz unterliegen, als die wir den Autor führen. Die Mannigfaltigkeit des popmusikalischen Textes negiert somit den Autor hermeneutischer Prägung aus rein logischen Gründen.

Michel Foucault (2000) führt in seinem zuerst 1969 erschienenen Aufsatz »Was ist ein Autor?« vier bestimmende Merkmale der »Funktion Autor« an, welche den Umgang mit Texten determinieren.<sup>28</sup> Diese wären ertens die Ausbildung einer Eigentumsbeziehung zum Text, zweitens die historische Varianz der Onymität/Anonymität verschiedener Textsorten, drittens die Annahme einer dem Text vorgängigen schöpferischen Instanz und viertens das Prinzip der Einheitlichkeit oder Konstanz des Schreibens. (Foucault 2000: 211-218) Anhand der von Foucault erstellten Kriterien lässt sich die Konturierung von Autorschaft durch den Modus der Komptabilität explizieren und die vorgeschlagene Alternative eines nominellen Autors schärfen, der verantwortliche Instanz, aber nicht alleiniger Urheber ist.

---

28 »Die Funktion Autor«, schreibt er, »ist also charakteristisch für Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweise bestimmter Diskurse in einer Gesellschaft.« (Foucault 2000: 211)

Ein irgendgeartetes Eigentumsverhältnis reduziert den Akt des Schreibens auf das daraus resultierende Artefakt. Urheberschaft und Urheberrecht entfallen auf die gleiche Person; solange der Autor lebt und, das muss mit Blick auf den von Foucault erwähnten Friedrich Nietzsche angefügt werden, disponibel ist, obliegen ihm die grundsätzlichen feldpolitischen Entscheidungen. Die obige Diskussion zeigt, dass in der Popmusik bereits die Genese des einzelnen Werkes von vielerlei Faktoren abhängt und die Partizipation an der Komposition und Produktion nicht automatisch auch eine Eigentumsbeziehung hervorbringt. Elvis Presley hat in seiner gesamten Laufbahn keine nennenswerten Kompositionen getätigkt und firmiert dennoch als Autor seines ›Werkes‹. Mit der Produktion seiner Musik waren diverse Musiker und Produzenten betraut, doch ist spätestens ab 1956 nicht mehr von Elvis Presley und seiner Band (Scotty Moore & Bill Black) die Rede, sondern schlicht von der persona *Elvis*. Die Auswahl der Projekte, an denen er beteiligt war, geht auf das Management Colonel Parkers zurück; damit verbunden ist eine Modifikation der äußeren Erscheinung, also der genuin physischen Präsenz des Künstlers. Zieht man demzufolge alle Elemente ab, die nicht das ›Werk‹ Presleys sind, weil er daran keine Urheberschaft geltend machen kann, rechtfertigt vor allem die Stimme das possessive Zuschreibungsverhältnis. Gerade diese ist aber dem Sängersubjekt auf Ebene der Produktion zuzuordnen und nicht der medialen Figur, die als integratives Label des Textes fungiert.<sup>29</sup>

Die Geschichte des Blues bestätigt, dass die Zuschreibung eines Textes zu seinem Autor »nicht überall und nicht ständig für alle Diskurse« (Foucault 2000: 212) die gleiche Wichtigkeit hat. Wie der Song »Rollin' and tumblin'« illustriert, wird das Material für unsere Geschichtsschreibung erst in dem Moment fassbar, in dem es zum Beispiel in ›Hambone‹ Willie

---

29 Tatsächlich verschwindet der am 8. Januar 1935 in Tupelo/Mississippi geborene Elvis Aaron Presley fast vollständig hinter der, in dieser Lesart auch ökonomisch zu deutenden (kunst-)religiösen Aufladung von Autorschaft. Die durch die Reduktion seines konzeptuellen Einflusses komplizierte Eigentumsbeziehung restauriert sich in der Transformation der Autor-Text-Bindung in eine dem Urheberrecht entrückte Transzendenz: Einzig ein gottgleiches Wesen vermag es, nur durch seine Stimme Sinn zu stiften. Die späten Shows in Las Vegas inszieren Elvis als einen Heiligen, dessen Merchandise, zum Beispiel die ins Publikum geworfenen schweißbenetzten Schals, den Status von Reliquien erhält. (Vgl. Detering 2007a: 131f.)

Newbern einen Verfasser beziehungsweise eine personale Instanz der Textorganisation findet. Die oben referierte Genealogie des Songs zeigt auch, inwiefern die Onymität oder Anonymität verschiedener Textsorten selbst zum Gegenstand eines ›Werkes‹, in diesem Fall von Bob Dylans Version des Liedes, werden kann. Überhaupt zeichnet sich Dylans Schaffen durch einen hochreflektierten Umgang mit musikalischen, aber auch literarischen und historischen Quellen aus. Dabei fungiert das Sichtbarmachen der intertextuellen Bezüge, das wäre die These, als Möglichkeitsbedingung der statuierten Autonomie. Indem Dylan seine Virtuosität in der Selektion und Kombination ausstellt und kulturelle Wissensbestände innerhalb seiner eigenen Arbeiten kontrastiert, erzeugt er eine Dimensionalität, die, so könnte man sagen, die Reorganisation des *texte générale* zu einem Punkt der gedachten Geraden abendländischer Zivilisation verschmilzt. Die praktische Umsetzung (bzw. der Produktionskontext) erscheint eben deshalb nachrangig, weil die erzählte Welt des Textes selbst einen Referenzraum eröffnet.<sup>30</sup> Dylan appliziert das zeitgenössische Autorschaftsmodell auf einen Zuschreibungen dieser Art enthobenen Wissensfundus, was seiner Komptabilität absoluten Charakter verleiht.

Eine autorzentrierende Lektüre ist nach Foucault gleichbedeutend einer »psychologisierende[n] Projektion«, die sich in der Annahme einer dem Text vorgängigen Instanz, das heißt einem »Ursprungsort des Schreibens«, äußert. (Foucault 2000: 214) Das Schreiben ist in dem Maße der »schöpferischen Kraft« (ebd.) eines Individuums geschuldet, als es sich in seinem und durch sein Werk ausdrückt. Der Autor wird vom Leser als Entität imaginiert. Problematisch wird diese ohnehin problematische Praxis, wenn der avisierte Ursprung nicht ein, sondern mehrere hypothetische »Vernunftwesen« (ebd.) umfasst, der ›Autor‹ folglich seiner (pseudo-) individuellen Züge beraubt ist und vorzugsweise als Kollektiv in Erscheinung tritt. Entsprechend bringt die ›Individualisierung‹ der einzelnen Bandmitglieder der Beatles einen Wechsel im Modus der Komptabilität hervor. Durch die gleichberechtigte und synergetische Arbeit an den Songs treten die einzelnen Musiker zurück und gewinnt das Label ›The Beatles‹

---

30 Trotzdem mit dem benannten Mike Bloomfield ein äußerst renommierter Gitarrist an den Aufnahmesessions teilnahm, liegt der Fokus in der Wahrnehmung von *Highway 61 Revisited* (Dylan 1965) wohl nicht auf einer kollektiven Autorschaft.

jene Strahlkraft, die vielen Diskursen über die ›Fab Four‹ zu eigen ist. Im Gegensatz zu Elvis, dessen singuläres Künstlertum auf nicht weniger als die Sanktifikation der Kunst hinausläuft, und Dylan, der mit der vollen Autorität einer zweitausendjährigen Geschichte spricht, schaffen die Beatles die Grundlage für solche Rezeptionsphänomene, die die Popmusik zu einer ästhetischen Praxis machen.<sup>31</sup> Die vom Rezipienten imaginierte Quelle der Musik der Beatles liegt, das illustriert spätestens der Zeichentrickfilm *Yellow Submarine* (Dunning 1968), in »Pepperland«, einem von unserer Welt durch das Präfix *Pop* unterschiedenen Ort.<sup>32</sup> Für die Analyse bedeutet dies, dass das Prinzip der Konstruktion einer personalen Instanz der Textorganisation im Falle pluraler Komptabilität zur allmählichen Ausbildung eines Referenzraums zweiter Stufe führt, in dem einem Kollektiv individuelle Eigenschaften zugesprochen werden können.<sup>33</sup>

Diskurse mit Autorfunktion entwickeln nicht nur (Werk-)Einheiten, durch ihr Postulat der Fiktionalität – das kategorische ›Als-ob‹ ihrer Diktion – fragmentieren sie die vorliegenden Sprecherinstanzen. (Foucault 2000: 216f.) Insofern wirkt der Modus der Komptabilität auch als Kompassat einer faktischen Gemengelage.<sup>34</sup> Vor allem diesem Umstand versucht die vorgeschlagene Aufsplittung der Ebenen der Signifikation Rechnung zu tragen: Damit das Zeichen ›Eric Clapton‹ Signifizierende Einheiten generieren kann, muss sich nicht nur das Kriterium der Dependenz erfüllen, sondern außerdem eine Konsistenz des Codes vorliegen. Erst diese Ge-

31 Es wäre zu überlegen, ob das kompositorisch aus den restlichen Publikationen nicht signifikant herausragende Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Beatles 1967) eben deshalb als so epochal angesehen wird, weil seine paratextuelle Konzeption die latente Unsicherheit bezüglich des Ausgangspunktes der Musik vermindert. Die auf dem von Peter Blake entworfenen Cover abgebildeten (Wachs-)Figuren markieren demnach einen zeitlichen und räumlichen Bezug, welcher die ›echten‹, das heißt: die aktuellen Beatles als jeweiliges Zentrum eines dergestalt installierten Kosmos markiert.

32 Die Tagline des Films lautete: »It's all in the mind y'know!«

33 Das kurz nach Auflösung der Band entstandene Album *John Lennon/Plastic Ono Band* (1970) ist Zeugnis des Bestrebens, aus dem Beatle wieder einen Menschen zu machen: »I was the walrus / but now I'm John«, singt Lennon.

34 In diesem Sinne verweist die Funktion Autor »nicht einfach auf ein reales Individuum[.] [S]ie kann gleichzeitig mehreren Egos in mehreren Subjekt-Stellungen Raum geben, die von verschiedenen Gruppen von Individuen besetzt werden können.« (Foucault 2000: 218)

schlossenheit gestattet es dem Leser, beispielsweise den Text des Stückes »Tears in heaven« (1992a: 4) auf die Biografie des Sängers zu beziehen, obwohl er erstens biografische Details weder implizit noch explizit thematisiert und zweitens gar nicht ausschließlich von Clapton geschrieben wurde.<sup>35</sup> Das derart kondensierte Textsubjekt verteilt sich auf die Ebenen der Komposition (zwei Schreiber des Textes, ein Schreiber der Musik, ein lyrisches Ich), der Produktion (eine Stimme, diverse Instrumente) und der Akquisition (ein Künstlersubjekt, eine Biografie). Im Bewusstsein der an den Text herangetragenen Deutungsmodi kann es nicht die Frage sein, ob »Tears in heaven« eine Selbstaussage Claptons *ist*, sondern ob es als eine solche gelesen werden kann, und was die Voraussetzung für eine derartige Lektüre bildet. Sicherlich befördert der Auftritt bei *MTV Unplugged* (Lage 1992) die biografische Lesart mehr als die im Soundtrack des Films *Rush* (Zanuck 1991) enthaltene Version (Clapton 1992b: 10). Textuelle Korrespondenzen wären so eine Folge der Aufführungssituation und Instrumentierung; die visuellen Angebote (Konzertfilm vs. Spielfilm) determinierten die akustischen Signale. Aus der Analyse des Komptabilitätsmodus lässt sich folglich eine funktionale Pluralität von Autorschaft ableiten, insofern die Autor-Werk-Beziehung auch extrinsisch motiviert sein kann.

Die methodische Konsequenz des Befundes scheint auf eine unterschiedliche Wertigkeit der Signifizierenden Einheiten zu weisen. Offensichtlich ist die Signifizierende Einheit »Werk des Künstlers« wichtiger als diejenige »Kalkül des Managements«, die Signifizierende Einheit »Name des Sängers« für die Rubrizierung des Songs denkwürdiger als zum Beispiel der »Name des Komponisten«, und wird regelmäßig auf die »Biografie des Stars« anstelle der »Semantik des Textes« rekuriert. Folgt man hingegen dem von Foucault gegebenen Hinweis bezüglich der historischen Variabilität im Umgang mit Texten und begreift den Vorrang mancher der vorliegenden Einheiten als Effekt einer kulturspezifischen Annäherungsweise an Texte, kann das vermeintliche Ergebnis der Suche auch der angesetzten Suchoptik implizit sein. Die Erforschung der Lektüreangebote würde dann

---

35 Der Song behandelt nach Aussage des Co-Autors Will Jennings den Unfalltod von Claptons vierjährigem Sohn, bezeichnet im Grunde aber eine einzige Leerstelle: »Beyond the door / there's peace I'm sure / and I know there'll be no more / tears in heaven« – die letzten Versen lauten frei übersetzt: *Und ich bin sicher, dort (=hinter der Himmelpforte) werden keine Tränen im Himmel mehr sein*. Hat also der Himmel selbst einen Himmel? Und beweinen Tote ihren Tod?

von einer solchen der Lektürekonventionen ersetzt, was wiederum die benannten soziologischen Zugänge plausibilisierte. Um diesen Fehlschluss zu vermeiden, müssen erstens die Strategien der Lektürelenkung als Bestandteile der Textstruktur begriffen und zweitens die fraglichen Texte als *Texte*, und nicht als Beweismittel oder Indizien, behandelt werden. Bestimmte Signifizierende Einheiten legen die Verwechslung von Dependenz und Referenz nahe, indem sie den Text als Spur lebensweltlicher Zusammenhänge anlegen. Die so erzeugte oder behauptete Authentizität des Gesagten aber steht in Widerspruch zu ihrer formalen Möglichkeitsbedingung: Das sekundäre System der Kunst bringt keine in diesem Sinne primären Aussagen hervor.

## AUTORTEXT

Letzterer Sachverhalt lässt sich mit dem der Editionsphilologie entliehenen Terminus des ›Autortextes‹ erläutern. Klaus Hurlebusch fasst unter diesen Ausdruck Texte, »für d[eren] Überlieferung die sprachliche Beteiligung anderer Sprachbenutzer nicht nachweisbar ist« (Hurlebusch 1971: 135). Im Gegensatz zum »Autorwillen« beziehungsweise einer durchaus von fremder Hand ausführbaren, mitunter »autorisierten« Aussage(absicht) bezeichnet Authentizität so eine besondere Textgestalt. (Ebd.) Bezieht man diese Definition auf das Faktum, dass im Diskurs der Popmusik kaum dem handschriftlichen Text vergleichbare Äußerungen vorliegen,<sup>36</sup> sich die Biografie eines Künstlers aber nicht anders als durch textuelle ›Zeugnisse‹ vermittelt, mag der Index Autortext auf solche Signifizierende Einheiten angewendet werden, deren Material nicht ›ediert‹ ist. Der Autortext umfasst dementsprechend alle Elemente, die auch, aber nicht ausschließlich dem semiotischen System zweiter Stufe angehören, eben weil sie untrennbar mit einer Person beziehungsweise einer Personengruppe verbunden sind wie zum Beispiel Physiognomie, Hautfarbe, Körpergröße, Krankheiten, Geburtsort,

---

36 Der physischen Kopräsenz von Schreiber und Papier wären allenfalls Livekonzerte vergleichbar. Die oben benannten Textblätter mit Akkordfolgen bezeichnen eine Vorstufe, aus der allein ein Song nicht abgeleitet werden kann. Demotapes und Homerecordings liefern – entgegen ihres Rufes – kein authentisches Zeugnis der Musik, weil die zumeist bescheidene Klangqualität wesentlichen Einfluss auf die Soundgestalt hat und zudem der Nimbus des Privaten erst in seiner akquisitorischen Ausformung zum Ausdruck kommt.

Muttersprache, Geschlecht, Sozialisation, besondere Ereignisse etc. Für wohl jeden dieser Punkte ließen sich Beispiele finden, die die Dependenz zu anderen Elementen des popmusikalischen Textes aufzeigten.<sup>37</sup> Dabei ist es meines Erachtens unerlässlich, auf ihren herausgehobenen Status zu reflektieren, um die Faktizität der körperlich-sozialen Merkmale nicht als Be- glaubigungen für arbiträre Zusammenhänge misszuverstehen.

Die im Hip Hop so wichtige Street-Credibility erweist sich oft als kleidungs- technische Inszenierung. Auch können Sprechweisen oder Idiome des entsprechenden Milieus imitiert werden. Ein klassischer Autortext wären dagegen die neun Schusswunden, die der New Yorker Rap-Künstler 50 Cent als (wie auch immer gerechtfertigten) Beleg für seine bewegte Vergangenheit anführt: »Scars are souvenirs, niggas always take 'em home.« (50 Cent 2000: 6) Ein anderes Beispiel wäre John Lennons Kurzsichtigkeit, die eine Etablierung des ›Brillen-Codes‹ respektive des Markenzeichens Nickelbrille überhaupt erst ermöglicht: Der Umschlag der deutschen Ausgabe von Philip Normans (2008) Lennon-Biografie zeigt eine stilisierte Nickelbrille auf weißem Grund. Ein Autortext Sean Lennons (oder Jakob Dylans) wäre sein Vater John (oder Bob), an dessen künstlerischem Schaffen seine Arbeit reflexhaft gemessen wird. Der Erfolg der Band The Gossip ist untrennbar mit der Körperfülle von Sängerin Beth Ditto verknüpft; ebenso signifikant ist die Hautfarbe eines Hip Hop-Künstlers wie Eminem. Dass mit Michael Jackson auch die körperliche Verstümmelung Einzug in die Popkultur erhielt, bleibt davon unberührt, insofern das Ausmaß der Schönheitsoperationen als Teil einer menschlichen, nicht aber künstlerischen Tragödie zu werten ist. Auch die alternde Madonna präsentiert sich und ihren immer jugendlicheren Körper als eine Art Gesamtkunstwerk; diese Lesart aber speist sich aus der spezifischen Inszenierung von Körperlichkeit in Kontexten von Pop.<sup>38</sup>

---

37 Die genannten Punkte sind natürlich nicht *per se* Signifizierende Einheiten, sondern können bei Zutreffen genannter Kriterien zu solchen werden.

38 »Diese Strategien beziehen den Körper bzw. die Körperoberfläche und deren Stilisierung explizit mit ein. Als semiotisch lesbares Zeichenensemble stellt öffentlich inszenierte Autorschaft somit einen nicht unerheblichen Aspekt des symbolischen Kapitals eines Autors oder einer Autorin dar.« (Künzel 2007: 16)

Autortexte dienen in dieser Lesart der Fundierung nomineller Autorschaft. Die unzweifelhaft mit dem betreffenden Künstlersubjekt verbundenen Aspekte werden betont, um das bedrohliche Durcheinander der Sprecherinstanzen zu kanalisieren.<sup>39</sup> Dass der Starkult in der Popmusik einen solchen Einfluss gewinnen konnte, mag demnach auch mit der notwendig fokussierten Wahrnehmung des Rezipienten zusammenhängen. Autortexte erleichtern den Zugang, weil sie sich auf lebensweltliche Zusammenhänge beziehen, die für alle Menschen (und nicht nur für Popstars) gelten.

## **WIE POPMUSIK BEDEUTET**

Vor allem hinsichtlich solcher Phänomene, die den Namen Autortext tragen sollen, steht der vorliegende Ansatz vor einem relativ garstigen Problem: Die Ersetzung der Text-Kontext-Dichotomie durch eine offene Struktur des Textes bewirkt eine Aufwertung des Rezipienten. Anstatt die vom Autor produzierten Sinne zu enträtselfn und die Abnormität seiner Person anzuerkennen, greift der Leser aktiv in die Genese des Textes ein. Er ist es, der die angebotenen Lesarten performativ beglaubigt. Im »vielheitlichen Schreiben« ist, wie Roland Barthes (2006: 62) es ausdrückt, »alles zu *entwirren*, aber nichts zu *entziffern*« (Hrvh. i. O.). Das Textverständnis bezeichnet eine Zusammenführung von Signifizierenden Einheiten, was eine fortwährende Neupositionierung auf Grundlage der verfügbaren Information zur Folge hat. Ein Popsong dauert drei Minuten und strahlt mitunter auf ein ganzes Leben aus. Es gibt zum Glück keine Regel, die das richtige Verstehen auszeichnete, sondern nur Grade von Komplexität. Die besondere, scheinbare Evidenz der Autortexte aber leistet Mythen und Spekulationen Vorschub, welche die Frage nach der Angemessenheit bestimmter Lesarten aufwerfen. Wie also ist der Freiheit in der Auslegung des popmusikalischen Textes zu begegnen, ohne dass man der Willkür Tür und Tor öffnete? Ins andere Extrem gewendet: Wie lässt sich Popmusik beschreiben, ohne dass die ›Lust am Text‹ zugunsten eines technokratischen Positivismus aufgegeben wird?

Am Ende der Erläuterung interpretationspraktischer Grundlagen steht somit die ganz zu Beginn formulierte Ungewissheit bezüglich der Stellung

---

39 Als ›nomineller Autor‹ wird also diejenige verantwortliche Instanz bezeichnet, deren Name als integratives Moment des Textes fungiert. Band- und Künstlernamen werden somit als Label nomineller Autorschaft fassbar.

des Interpreten zum Text. Die Popmusikanalyse liefert eine Lesart unter anderen; ihr wissenschaftliches Ethos besteht in der Aufdeckung ihrer Prämissen und Verfahren. Die Synthese verschiedener Bedeutungsschichten im Akt der Rezeption wurde zum Anlass genommen, eine Analysemethode zu entwickeln, die nicht einen Teilaspekt der Kunstform, etwa die Musik oder den Musikkonsum, privilegiert, sondern zumindest potentiell alle bedeutungstragenden Elemente untersucht und in ein Modell überführt. An der schmalen Seite dieses methodischen Trichters wurde daher ein zweiter, durch die disziplinäre Erweiterung der Perspektive definierter Trichter angesetzt, der sich in den (rezeptiven) Raum des Textes öffnet. Denn erst wenn die Vergleichbarkeit beziehungsweise Anschlussfähigkeit der einzelnen Elemente sichergestellt ist, wenn *›Rhizom gemacht‹* wurde, entsteht das Bild solcher Mannigfaltigkeit, das der Hybridität und Variabilität des popmusikalischen Textes angemessen scheint. Das offerierte Modell ist der Versuch, die Gestalt des Untersuchungsgegenstandes mit den Mitteln der Textwissenschaft abzubilden; sämtliche der bislang noch vorläufigen Termini verfolgen das Ziel, die als Voraussetzung jeder Signifzierenden Einheit implizierten Akte der Rezeption durch möglichst grelle Kontrastmittel nachvollziehbar zu machen.

Es gehört gleichwohl zum Wesen der Mannigfaltigkeit, dass nicht alle ihre Elemente zueinander in sinnvolle Beziehung gesetzt werden können, dies wäre eine Einheit, sondern in einem andauernden Widerstreit stehen. Als Antwort auf die oben aufgeworfene Frage nach einer adäquaten Herangehensweise an Texte muss daher gelten, dass die Duldung von Disparität und Diskontinuität zu den Grundvoraussetzungen der Lektüre zählt.<sup>40</sup> Mehr noch: Erst die Aussetzung tradiert Rezeptionskonventionen ermöglicht Antworten, die nicht bereits durch die Frage suggeriert sind und keine weiteren Fragen zulassen. Was Popmusik bedeutet, ist dann nachrangig, wenn wir wissen, wie Bedeutung entsteht, das heißt, welchen Regeln die Sinnmaschinerie Popmusik folgt, um jene Bandbreite an Lesarten bereitzustellen, die als Ausgangspunkt des vorliegenden Ansatzes dient. Der Interpret muss

---

40 Die Praxis zeigt, dass abweichende Meinungen zu einem Song, Album oder einer Gruppe die Voraussetzung des Diskurses darstellen. Es ist wahrscheinlich, dass das Sprechen über Popmusik diese als Gegenstand erst hervorbringt. Insofern sollte das vielen Texten eignende Element der Provokation nicht als Subversion missverstanden werden. (Im Gegensatz dazu: Fiske 2000) Die Auseinandersetzung ist integraler Bestandteil des Sprachspiels.

akzeptieren, dass kein Text sich vollständig erklären lässt und schon eine oberflächliche Lektüre einen enormen analytischen Aufwand bedingt. Die in den folgenden Kapiteln inventarisierten Ebenen der Signifikation sind deshalb nicht mehr als ein Fragenkatalog, eine Vorstufe der Analyse, die sich um die Beziehung der einzelnen Signifizierenden Einheiten zueinander bemühen muss, will sie die spezifischen Sinnpotentiale eines konkreten Textes etablieren. Es wurde versucht, laufenden Diskussionen Rechnung zu tragen und die Beispiele möglichst breit zu streuen. Trotz einer weit in die Geschichte der Popmusik zurückreichenden Anamnese, versteht sich der Entwurf dennoch als synchrone Beschreibung. Im Spektrum des Buches liegen also weder diachrone Makrostrukturen noch zusammenhängende (Beispiels-)Analysen; diese wären Teil gesonderter Projekte.