

Wie Alexis de Tocqueville uns helfen kann, die weltweite Resonanz der populären amerikanischen Musik zu verstehen

Winfried Fluck

I.

Warum in aller Welt sollte man bis zu Alexis de Tocqueville zurückgehen, um die weltweite Resonanz populärer amerikanischer Musik zu erklären? Soweit ich sehen kann, bezieht sich Tocqueville an keiner Stelle von *Democracy in America* auf eine populäre amerikanische Musik. Weder eine erneute Lektüre, noch die Konsultation des detaillierten Indexes der englischen Standardübersetzung des Buches konnten daran etwas ändern. Der Index enthält Einträge zu einem weiten Spektrum von kulturellen Phänomenen, darunter der Philosophie, Literatur, Poesie, dem Drama und den Bildenden Künsten, aber keinen Eintrag zum Stichwort Musik, obwohl der zweite Band von *Democracy in America* gewiss eine der umfassendsten Bestandsaufnahmen der amerikanischen Kultur darstellt, die je vorgelegt wurde. Die Erfolgsgeschichte der populären amerikanischen Musik mit Hilfe von Tocqueville erklären zu wollen scheint somit nicht mehr als eine Bruchlandung zu versprechen.

Gewiss gibt es Passagen in *Democracy in America*, die sich als Hinweis auf die Entstehung einer amerikanischen Populärkultur verstehen lassen. Man denke beispielsweise an Tocquevilles Kommentar zur Situation der Künste in der amerikanischen Demokratie im Kapitel „Why the Example of the Americans Does Not Prove That a Democratic People Can Have no Aptitude or Taste for Science, Literature, or the Arts“:

As soon as the crowd begins to take an interest in the labours of the mind it finds out that to excel in some of them is a powerful aid to the acquisition of fame, power, or wealth. Restless ambition born of equality turns to this as to all other directions. The number of those studying science, literature, and the arts becomes immense (...) everyone tries to blaze a trail for himself and attract public attention. (Tocqueville 1969, S. 458)

Die Passage ist insofern bemerkenswert, als hier bereits die Entsakralisierung der Kunst in der Moderne erkannt und ihre Transformation in symbolisches Kapital antizipiert wird. Würde man in Tocquevilles Aufzählung die populäre Kultur den von ihm genannten Bereichen der Wissenschaft, Literatur und Kunst hinzufügen, so hätte man fast schon den Entwurf einer Kulturgeschichte *in nuce*: Das Versprechen von Ruhm und öffentlicher Anerkennung, das in vergangenen Zeiten mit der Wissenschaft oder den Künsten verbunden war, wird mittlerweile am wirkungsvollsten von den Medien und der populären Kultur – und dort wiederum von der populären Musik – eingelöst. Tocqueville antizipierte zudem mit erstaunlicher Weitsicht die wachsende Körperorientierung moderner Kultur, wobei der letzte Satz des folgenden Zitats bereits auf eine der Hauptattraktionen der populären Musik vorausweist:

The social conditions and institutions of democracy also impart certain peculiar tendencies to all the imitative arts, and these are easily pointed out. The soul is often left out of the picture which portrays the body only; movement and sensation take the place of feeling and thought. (Ebd., S. 468)

In der Regel werden derartige Kommentare über die „Seelenlosigkeit“ der amerikanischen Kultur als Kritik an der kommerziellen Gesinnung der Amerikaner verstanden. Ich verstehe sie als Hinweis darauf, dass es in der amerikanischen Kultur nie kulturelle Eliten gegeben hat, die einflussreich genug waren, um auf einem ideellen Gehalt kultureller Produkte zu bestehen. Das erklärt, warum in den USA im 19. Jahrhundert eine ausdrucksstarke und primär auf populäre Wirkung bedachte Kultur der Performanz entstehen konnte, für die die Evokation „direkter Erfahrung“ – Tocquevilles „movement and sensation“ – zum vorrangigen Darstellungsziel wurde.¹ Dennoch, wenn Tocquevilles Analyse der amerikanischen Kultur keine weiteren Ausblicke eröffnen würde als den Hinweis auf die Entstehung einer primär sinnlich ausgerichteten, körperorientierten Kultur der Performanz, dann würde sich das Versprechen meines Titels kaum einlösen lassen. Mein Argument wird jedoch im Folgenden sein, dass die Brauchbarkeit von Tocquevilles Ansatz weit über die Antizipation einer Kultur der Performanz hinausgeht. Sein neuartiger und origineller Blick auf die amerikanische Kultur kann in der Tat helfen, eine Erklärung dafür zu finden, warum bestimmte Formen der populären amerikanischen Musik eine derart große Resonanz in den USA und darüber hinaus finden konnte. Mehr noch: Tocquevilles Perspektive kann auch hilfreich sein, zu verstehen, warum diese Form der Musik einen derart großen Einfluss auf die deutsche Gesellschaft nach dem 2. Weltkrieg gewinnen konnte.

II.

Eine entscheidende Anregung, die Tocquevilles Werk für das Verständnis der amerikanischen Kultur enthält, ergibt sich aus der Ausgangsprämisse von *Democracy in America*. Leser Tocquevilles wissen, dass seine Analyse mit einem Hinweis auf die zentrale Rolle des Gleichheitsgedankens in den USA beginnt:

No novelty in the United States struck me more vividly during my stay there than the equality of conditions. It was easy to see the immense influence of this basic fact on the whole course of society. [...] I soon realized that the influence of this fact extends far beyond political mores and laws, exercising dominion over civil society as much as over the government; it creates opinions, gives birth to feelings, suggests customs, and modifies whatever it does not create. So the more I studied American society, the more clearly I saw equality of conditions as the creative element from which each particular fact derived, and all my observations constantly returned to this nodal point. (Ebd., S. 9)

Tocquevilles Ausgangsprämisse ruft noch heute kontroverse Reaktionen hervor. Es wird kaum überraschen, dass sie Befürwortern der Idee eines amerikanischen Exzeptionalismus willkommen ist. Kritiker des Gedankens einer historischen Sonderrolle der USA provoziert sie dagegen in ihrer scheinbaren Naivität, denn wie konnte Tocqueville so blind sein, die krassen Vermögens- und Einkommensunterschiede zu übersehen, die die amerikanische Gesellschaft bereits in der Ära Jackson prägten? In einer barschen, sichtlich verärgerten Abrechnung mit *Democracy in America* stellt Gary Wills Tocquevilles Verlässlichkeit als Beobachter der amerikanischen Gesellschaft in Frage: „A fact usually omitted in discussions of Tocqueville is the shallow empirical

¹ Eine ausführlichere kulturhistorische Beschreibung der Entstehung dieser Kultur der Performanz in den USA findet sich in meinem Aufsatz „Emergence or Collapse of Cultural Hierarchy?“

basis of his study.“ (Wills 2004, S. 52) In seiner 3-bändigen „Geschichte der nordamerikanischen Kultur“ ist Gert Raithel kaum weniger abwertend: „Der Mythos von Amerika als einem Land der Gleichheit stammt aus der Jacksonzeit. Ein Europäer vor allem hat bei seiner Entstehung mitgewirkt.“ (Raithel 1988, S. 270) Kein Zweifel, dass hier Tocqueville gemeint ist. Bereits zuvor hatte Edward Pessen einem Kapitel seines Buches über die Ära Jackson den bezeichnenden Titel „The Less than Egalitarian Society“ gegeben und in diesem Zusammenhang ebenfalls den Vorwurf erhoben, dass Tocqueville Fakten nur flüchtig zur Kenntnis nahm – wenn überhaupt („only glanced at the facts – if that.“ (Pessen 1969, S. 44)). Für Pessen trug Tocqueville wesentlich dazu bei, europäische Illusionen über die amerikanische Gesellschaft zu verfestigen, vor allem durch die für europäische Kommentatoren typische Tendenz, die demokratischen bzw. egalitären Merkmale der amerikanischen Gesellschaft zu übertreiben. (Ebd., S. 45) Pessen selbst charakterisiert die Periode in einer Weise, die heute unter Historikern allgemein konsensfähig sein dürfte: „A strong case can be made, however, that no equality but disparity of condition was the rule in Jacksonian America.“ (Ebd., S. 47)²

Man muss diese sozialhistorische Charakterisierung der Ära Jackson nicht in Frage stellen und kann dennoch weiterhin davon ausgehen, dass Tocquevilles Ausgangsprämisse einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der amerikanischen Gesellschaft und Kultur leistet. Denn obwohl Tocqueville die missverständliche Formulierung „equality of conditions“ gebraucht, so bezieht sich sein Gebrauch des Begriffes Gleichheit vor allem auf die für die Demokratie konstitutive Abschaffung von institutionalisierten Standesunterschieden. Für einen französischen Aristokraten, der noch fest in der Realität und scheinbaren Selbstverständlichkeit europäischer Ständegesellschaften verankert war, konnte deren Abschaffung in den USA tatsächlich als eine revolutionäre Entwicklung erscheinen. Denn im Gegensatz zu aristokratischen Gesellschaften, in denen soziale Anerkennung von der Standeszugehörigkeit abhängig ist, kann nunmehr in der amerikanischen Gesellschaft niemand mehr den Anspruch erheben, aufgrund seiner Herkunft oder seines Standes mehr wert zu sein als andere. Amy Gutman hat diesen Sachverhalt in ihrer Einleitung zu Charles Taylors Essay *The Politics of Recognition* treffend beschrieben:

In the ancient regime, when a minority could count on being honored (as ‚Ladies‘ and ‚Lords‘) and the majority could not realistically aspire to public recognition, the demand for recognition was unnecessary for the few and futile for the many. Only with the collapse of stable social hierarchies does the demand for public recognition become commonplace, along with the idea of the dignity of all individuals. Everyone is an equal – a Mr., Mrs., or Ms. – and we all expect to be recognized as such. (Taylor 1994, S. 6)

Die sozialen und kulturellen Konsequenzen dieser post-aristokratischen Rekonstituierung von Gesellschaft sind signifikant: Da die Standeszugehörigkeit nicht mehr zwingend die Wahrnehmung und den Wert eines Individuums bestimmt, liegt es nunmehr bei diesem selbst, Wege zu finden, um den eigenen Wert gegenüber anderen zu

² Vgl. auch Raithels Kommentar zur fragwürdigen Faktenbasis der Gleichheitsthese: „Die neuere Sozialgeschichtsschreibung hat die Ära Jackson ganz anders charakterisiert und Tocquevilles Gesellschaftsbild in vielen, wenn nicht in den meisten Punkten widerlegt.“ Raithel, Gert (1988): Tocquevilles Amerika, in: Geschichte der nordamerikanischen Kultur, Vol. 1. Weinheim, S. 273

demonstrieren. Das muss zur besonderen Herausforderung in einer Einwanderergesellschaft werden, die durch kulturelle Vielfalt und große Mobilität gekennzeichnet ist, denn diese erhöhen die Frequenz des Umgangs mit Fremden und verstärken daher auf Seiten des Individuums die Notwendigkeit, möglichst anschauliche und eindruckliche Formen der Selbstdarstellung zu finden. Ein Wettlauf um Anerkennung setzt ein, der den rastlosen Individualismus der amerikanischen Gesellschaft antreibt, den Tocqueville als eines ihrer Hauptmerkmale ansieht und den Marshall Berman, im Anschluss an die Marx'sche Beschreibung der Moderne im Kommunistischen Manifest, als Merkmal der Moderne im allgemeinen beschreibt (Berman 1988). Wie in so vielen anderen Fällen wären die USA auch in diesem eine Pioniergesellschaft der Moderne.

Die Veränderung sozialer Beziehungen, die die Demokratie bewirkt, muss auch die Rolle und Funktion der Kultur tangieren. Obwohl Tocqueville, wie von seinen Kritikern betont, kein besonderes Interesse an der Entwicklung der amerikanischen Künste gehabt zu haben scheint und beispielsweise keinen jener amerikanischen Schriftsteller oder Maler erwähnt, die sich zu seiner Zeit bereits einen Namen gemacht hatten,³ so liefert er dennoch eine Reihe nützlicher Beobachtungen für die Analyse des Übergangs von einer aristokratischen Kultur zu einer modernen Selbst- und Individualkultur.⁴ Da dieser umfassendere kulturgeschichtliche Aspekt hier nicht im Detail entfaltet werden kann, will ich mich auf zwei Aspekte beschränken, die unmittelbar mit der Suche nach Anerkennung verbunden sind. Eine Konsequenz von Tocquevilles Ausgangsüberlegung besteht darin, dass er, beispielsweise im Kontrast zu Charles Taylors *The Politics of Recognition*, die Frage der Anerkennung nicht als ein Problem gesellschaftlicher Gleichbehandlung versteht, sondern gerade umgekehrt als Problem der Unterscheidung von anderen, d.h. als Ursache für die unablässige, nie enden wollende Konkurrenz zwischen Individuen. Denn wenn im Prinzip alle den gleichen Anspruch auf Anerkennung erheben können, dann muss daraus für das Individuum das Problem entstehen, wie es sich von all den anderen Gleichen unterscheiden kann:

They have swept away the privileges of some of their fellow creatures which stood in their way, but they have opened the door to universal competition: the barrier has changed its shape rather than its position. When men are nearly alike, and all follow the same track, it is very difficult for any one individual to walk quick and cleave away through the dense throng which surrounds and presses them. (Tocqueville 1969, S. 537)

Die kulturelle Herausforderung, die nunmehr entsteht, ist die, wie das Individuum Formen der Selbstdarstellung entwickeln kann, die eine Differenzierung und Unterscheidung von anderen möglich machen.

Für Tocqueville erklärt die durch die Auflösung der Ständegesellschaft neu fundierte Suche nach Anerkennung die starken Elemente von Performanz, die er in der amerika-

3 Cf. Wills: „The lack of interest in the intellectual life of America is reflected in his book's omission of American thinkers, academics, and artists – no mention is made of authors admired at that time, of Poe, or Longfellow or Whittier, of Washington Irving or James Fenimore Cooper. Behind his omission is Tocqueville's prior assumption that philosophy and art will not prosper in a democracy.“ Wills, Garry (2004): Did Tocqueville ‚Get‘ America?, in: New York Review of Books (April 29), S. 53.

4 Zu deren historischer Ableitung und Charakterisierung vgl. Peper, Jürgen (2002): Ästhetisierung als Aufklärung. Unterwegs zur demokratischen Privatkultur, Berlin, insbesondere Kap. VIII.4.

nischen Kultur beobachtet und beispielsweise in seinem Kapitel über die „bombastische Rhetorik“ öffentlicher Reden betont. Das Erklärungspotential seiner Beobachtung geht jedoch weit über dieses Beispiel hinaus. Maria Slowinska nimmt Tocquevilles Hinweis auf die verstärkte Rolle der Performanz in der amerikanischen Kultur zum Ausgangspunkt, um vier verschiedene Formen und Funktionen herauszuarbeiten (Slowinska 2005). Die erste, allgemeine Funktion ist die, neue Formen der Selbstdefinition und Selbstdarstellung zu entwickeln, die geeignet sein können, Aufmerksamkeit auf sich selbst zu ziehen, um auf diese Weise eine Voraussetzung für Anerkennung zu schaffen. Wie Tocqueville in seinem Kapitel „Some Reflections on American Manners“ betont, muss die hohe soziale und geographische Mobilität der amerikanischen Gesellschaft diese Herausforderung verstärken, weil sie die Autorität allgemein verbindlicher Verhaltensformen unterminiert:

The men who live in democracies are too fluctuating for a certain number of them ever to succeed in laying down a code of good breeding, and in forcing people to follow it. Every man therefore behaves after his own fashion, and there is always a certain incoherence in the manners of such times, because they are moulded upon the feelings and notions of each individual, rather than upon an ideal model proposed for general imitation. (Tocqueville 1969, S. 249)

Ein Darstellungsmodus, der geeignet ist, dieser frustrierenden Beliebigkeit entgegen zu wirken und verstärkte Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, ist der der Theatralisierung. Das ist der Punkt von Tocquevilles Kapitel „Of the Inflated Style of American Writers and Orators.“ Die prominente kulturelle Rolle von Theatralität kann in Bezug gesetzt werden zu einer dritten Funktion, die in kulturkritischen Analysen der amerikanischen Gesellschaft oft Erwähnung findet, dem Phänomen eines „performativen Selbst“, das seine Identität in immer neuen Akten der Selbsterschaffung konstituiert. Oder, wie Tocqueville es formuliert: „In the confusion of all ranks everyone hopes to appear what he is not, and makes great exertions to succeed in this object.“ (Ebd., S. 565) Schließlich verweisen Tocquevilles Kommentare zum Theater auf eine vierte Funktion der Performanz: „In democracies, dramatic pieces are listened to, but not read. Most of those who frequent the amusement of the stage do not go there to seek the pleasures of the mind, but the keen emotions of the heart.“ (Ebd., S. 602) Tocquevilles Kapitel „In What Spirit the Americans Cultivate the Arts“ liefert eine Konkretisierung dieser Beobachtung in einem Zitat, dem wir bereits zu Beginn dieses Aufsatzes begegnet sind:

They frequently withdraw them from the delineation of the soul to fix them exclusively on that of the body: and they substitute the representation of motion and sensation for that of sentiment and thought: in a word, they put the real in the place of the ideal.

Wie Slowinska überzeugend argumentiert, weist dieses Interesse am Drama nicht als einem Text, sondern als unmittelbarer sinnlicher Erfahrung von Performanz bereits voraus auf eine Tendenz zur „Unmittelbarkeit, Sinnlichkeit und Verkörperlichung“ ästhetischer Erfahrung, die die Gegenwartskultur prägt und unter anderem zur Renaissance einer phänomenologischen Ästhetik (beispielsweise im Werk von Vivian Sobchak und Richard Shusterman) geführt hat.

III.

Tocquevilles kulturgeschichtliche Skizze einer Entwicklung vom Text zur Performanz, von der „Seele“ zum Körper und von einem ideellen Gehalt zur direkten Erfahrung von „Bewegung und Sinneseindrücken“ antizipiert eine Reorientierung in der amerikanischen Kultur, die von Robert Bellah und seinen Mitarbeitern in der Studie *Habits of the Heart* (1985) in einem terminologisch hilfreichen Kontrast zwischen ökonomischem Individualismus und expressivem Individualismus beschrieben worden ist.⁵ Ohne den nostalgisch-kommunitaristischen Interpretationsrahmen von Bellah übernehmen zu wollen, habe ich diese Begrifflichkeit in einem anderen Argumentationskontext weiter entwickelt und sie zur Anerkennungsproblematik in Beziehung gesetzt.⁶ Aus dieser Perspektive verweisen die Begriffe des ökonomischen Individualismus und des expressiven Individualismus auf zwei verschiedene Quellen der Selbstdefinition und des Selbstwertgefühls. Im kulturellen System des ökonomischen Individualismus, wie es von Norbert Elias, Max Weber und anderen analysiert worden ist, leitet sich das Gefühl von Selbstwert primär aus dem Vermögen zur Selbstdisziplinierung ab. Ökonomischer und sozialer Erfolg erscheinen als Beleg und Belohnung für diese Fähigkeit zur Selbstbeherrschung. Um in diesem kulturellen System Anerkennung zu gewinnen, muss das Individuum bereit sein, einen langwierigen und oft schmerzhaften Prozess des Triebverzichts und Bedürfnisaufschubs zu durchlaufen. Analog zum Akt des Sparens geht es darum, jenes soziale und symbolische Kapital anzuhäufen, das Anerkennung und sozialen Aufstieg verspricht. Die prototypischen literarischen Genres dieses ökonomischen Individualismus sind dementsprechend die (autobiographische) Erfolgsgeschichte, der Bildungsroman oder die Geschichte weiblicher Entwicklung (in den USA beispielsweise in der Form der *domestic novel*). Die Genres sind auf einen Entwicklungsprozess ausgerichtet, ihr erzählerisches Grundmuster ist das eines Aufstiegs oder Falls, ihre zentralen emotionalen Dramen können aus der Enttäuschung entstehen, den verdienten Lohn nicht zu erhalten, aber auch aus einem krönenden Mo-

5 Für Bellah liegt bei dieser Begriffsbildung der Hauptakzent auf dem Wort Individualismus, denn es geht ihm darum, diesen als zentrales Problem der amerikanischen Gesellschaft zu kritisieren. Dagegen halte ich es für notwendig, einen Unterschied zwischen Individualisierung und Individualismus zu machen. Mit dem Begriff der Individualisierung soll ein verstärkter Geltungsanspruch des Individuums bezeichnet werden, der auf die Freisetzung von religiösen, sozialen oder kulturellen Anforderungen zielt. Doch muss damit keineswegs zwangsläufig jene selbstbezogene, gemeinschaftsfeindliche Haltung verbunden sein, die Bellah dem Individualismus ankreidet. Mein Interesse an Bellahs Begrifflichkeit richtet sich daher eher auf die Attribute, weil mit ihrer Hilfe ein signifikanter kulturhistorischer Wandel in der Suche nach Anerkennung und Selbstwert beschrieben werden kann. Wenn somit im Folgenden die Begriffe ökonomischer und expressiver Individualismus verwandt werden, dann soll mit dem Begriff Individualismus nicht impliziert werden, dass es hier um eine Analyse der Genese moderner gesellschaftlicher Fehlentwicklungen geht. Der Begriff des Individuums wird ganz unemphatisch für die Bezeichnung der kleinsten sozialen Einheit benutzt; mit dem Begriff Individualismus ist dementsprechend ein kulturelles System gemeint, in dem es um die Geltungsansprüche dieses Individuums geht. Vgl. Bellah, Robert N. et al. (1985): *Habits of the Heart. Individualism and Commitment in American Life*, New York.

6 Vgl. dazu meinen Aufsatz (2002): *The Humanities in the Age of Expressive Individualism and Cultural Radicalism*, in: Pease, Donald E./Wiegman, Robyn (Hrsg.): *The Future of American Studies*, Durham: Duke University Press, S. 211-230.

ment triumphaler Anerkennung; ihr Leitbild ist das der Formung eines innengeleiteten Charakters, der stark genug ist, unbeirrt seinen eigenen Weg zu verfolgen und sich selbst treu zu bleiben.

Im Kontrast dazu ist die Kultur des expressiven Individualismus nicht primär am ökonomischen und sozialen Aufstieg orientiert, sondern an der Frage, wie sich das Individuum möglichst ungehindert selbst verwirklichen – und damit von anderen unterscheiden – kann.⁷ Das Ziel ist nicht mehr die teleologisch ausgerichtete Erfolgsgeschichte, die als Bestätigung der Fähigkeit zur Selbstbeherrschung fungiert, sondern die Artikulation und Dramatisierung von Differenz, d.h. der Fähigkeit des Individuums, die eigene Besonderheit und Einzigartigkeit gegenüber kulturellen Konventionen und dem Würgegriff einer allumfassenden Zweckrationalität zu behaupten. Selbstdisziplinierung zum Kriterium des eigenen Werts zu erheben würde unter diesen Umständen bedeuten, sich selbst zum Gefangenen des Systems zu machen. Anerkennung und Selbstwert werden vielmehr in der Entwicklung eigener Formen des Selbstaustauschs und der Selbstinszenierung gesucht. Dafür kann der ökonomische Bereich nicht mehr das Modell liefern, denn er erfordert nicht nur die Bereitschaft zu konstanter Selbstdisziplinierung, sondern auch Regelmäßigkeit und Regelgeleitetheit des Verhaltens. Es ist die Kultur, die nunmehr den Platz der Ökonomie einnimmt, denn sie bietet ein schier unerschöpfliches Repertoire von Optionen der Selbstinszenierung oder, anders gesagt, ein unerschöpfliches Reservoir für die Inszenierung von Differenz.⁸ Um von diesem Fundus möglichst effektiven Gebrauch machen zu können, muss das Individuum allerdings lernen, flexibel zu sein und seine Identität nicht mehr zwanghaft an eine soziale Rolle oder Selbstdefinition zu binden. Es muss lernen, kulturelle Formen in kreativer und eklektizistischer Weise zu nutzen. Die Brauchbarkeit der Kultur für den expressiven Individualismus liegt somit nicht nur in ihrem reichhaltigen Repertoire von Zeichen, Rollen, Gesten und Selbstentwürfen, sondern auch darin, mit diesem Fundus eine Art Trainingsfeld für die Entwicklung einer flexiblen Identität bereit zu stellen. Die typischen kulturellen Formen des expressiven Individualismus sind daher durch endlose Supplementarität gekennzeichnet und, wie die *Soap Opera*, tendenziell unabschließbar; ihr bevorzugter Darstellungsmodus sind theatralische und expressive Formen, gelegentlich durch *camp*-Gesten ironisch übersteigert; ihr Ziel ist die (oft technisch verstärkte) Intensivierung ästhetischer Erfahrung als eine Form der Selbstauto-

7 Mit dem Begriff des „expressiven Individualismus“ soll dabei nicht gemeint sein, dass das Individuum ein erhöhtes Maß an Selbstbestimmung gewinnt, sondern lediglich, dass es nunmehr den Werten des kulturellen Systems des expressiven Individualismus folgt. Obwohl mit expressiven Formen in der Regel ein Anspruch von Spontaneität und Authentizität des Selbstaustauschs verbunden ist, so dass man annehmen könnte, im expressiven Individualismus komme das Individuum nun endlich zu sich selbst, so sind auch diese Ausdrucksformen von Diskursregeln geprägt, durch die festgelegt wird, was in einer Gesellschaft jeweils als Spontaneität oder Authentizität erscheint.

8 Kaspar Maase nennt die amerikanische Populärkultur „einen konkurrenzlosen Selbstbedienungsladen“: „Für Jugendliche auf der Suche nach ausdrucksstarken Lebensstilzeichen ... stellt seit dem Zweiten Weltkrieg die amerikanische Populärkultur einen konkurrenzlosen Selbstbedienungsladen dar – allgegenwärtig und mit praktisch unbegrenzter Auswahl.“ Maase, Kaspar (1992): *BRAVO Amerika! Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*, Hamburg, S. 38.

risierung; ihr unterliegendes kulturelles Ideal ist das einer fluiden, proteischen Identität, die immer auf der Hut ist vor der schlimmsten aller möglichen Katastrophen, die das moderne Individuum heute erleiden kann, nämlich der, in einer stabilen Identität gefangen zu sein.

IV.

Mit dieser Beschreibung der Kultur des expressiven Individualismus sind wir zugleich beim Phänomen der populären Musik angelangt und auch bereits bei der Rockmusik (hier verstanden im weiten Sinn des Wortes). Tatsächlich kann die Entstehung und Geschichte der populären amerikanischen Musik im Zusammenhang mit der fortlaufenden Suche nach immer wirkungsvolleren Formen des Selbstausdrucks gesehen werden. In gewisser Weise steht sie sogar an einem Endpunkt dieser Entwicklung oder, präziser gesagt, hat sie dem expressiven Individualismus neue und besonders ergiebige Möglichkeiten des Selbstausdrucks eröffnet. Man kann jedenfalls argumentieren, dass die populäre amerikanische Musik eine heute dominante Form von Expressivität geschaffen hat. Sie hat dabei insbesondere von ihren starken afrikanischen und afro-amerikanischen Elementen profitiert. Bereits in der Kolonialzeit finden sich Berichte von Reisenden über Festlichkeiten auf Südstaatenplantagen, bei denen respektable Mitglieder der *gentry* afro-amerikanisch geprägte Rhythmen den regelgeleiteten europäischen Tänzen wie der Quadrille vorziehen, in denen die Körperbewegung noch ganz vom Ideal des „zivilisierten“ Verhaltens geleitet ist. Im Tanzfieber der *Progressive Period* spielen die oft aus Plantagentänzen abgeleiteten „Animal Dances“ eine wichtige Rolle im Siegeszug einer körperbetonten Kultur der Performanz – einer Form der Kultur, in der es nicht mehr um die sinnvolle Darstellung kultureller Bedeutung geht, sondern Eigenschaften wie Stärke, Geschicklichkeit oder körperliche Attraktion „um ihrer selbst willen“ im Mittelpunkt stehen. In der Mimikry tierischer Bewegungen, die, wie im Fall von *Foxtrot*, *Monkey Glide* oder *Bunny Hug*, den Tänzen der Zeit ihre Namen gibt, wird der Körper von zivilisatorischer Kontrolle freigesetzt und zum möglichst ungehemmten Selbstausdruck animiert.

In seiner nach wie vor wegweisenden Studie *BRAVO Amerika!* hat Kaspar Maase den Einfluss populärer Formen des expressiven Individualismus im Deutschland der Nachkriegszeit beschrieben und dabei die Rolle herausgearbeitet, die der populären Kultur in der Veränderung kultureller Werte und Verhaltensformen zukam. Ein besonderes Kapitel stellt dabei der Einfluss dar, den eine Figur wie Elvis Presley auf die Veränderung des zu dieser Zeit noch dominanten Leitbilds des militärischen Mannes hatte. Dieser Einfluss ist deshalb besonders bedeutsam, weil dessen Verhaltenscode (einschließlich der dazu gehörenden Kleiderordnung) als Inbegriff des Ideals der Selbstdisziplinierung angesehen werden kann – und damit eines Schlüsselwertes des ökonomischen Individualismus. In diesem Wertesystem wird Selbstbeherrschung als Voraussetzung für männliche Tugenden wie Stärke, Ausdauer und Gefühlskontrolle angesehen, von denen wiederum Sieg oder Niederlage, Erfolg oder Misserfolg abhängen. Im Deutschland des 19. Jahrhunderts hatte sich dieses Ideal der Selbstdisziplinierung entsprechend den Anforderungen der Ständegesellschaft nicht mit dem Ideal individueller Selbstbestimmung, sondern mit den Werten Gehorsam und Zuverlässigkeit

der Pflichterfüllung verbunden. Obwohl diese Werte durch die Nazizeit und die militärische Niederlage im 2. Weltkrieg kompromittiert waren, stellten sie in der Vätergeneration immer noch die entscheidenden Kriterien für die Anerkennung als „richtiger Mann“ dar. Wie Maase zeigt, konnte die amerikanische Populärkultur in diesem Kontext eine unerwartete Sprengkraft gewinnen, die Klagen über Amerikanisierungsprozesse zumindest verkompliziert (Fluck 2005). In der für sie typischen Mischung aus post-adoleszenter Informalität und rebellischem Antiautoritarismus trugen Filmstars wie Marlon Brando oder James Dean im Nachkriegsdeutschland mehr dazu bei, das Ideal des militärischen Mannes zu unterminieren, als das jede noch so gut gemeinte Kritik am preußischen Ideal der Pflichterfüllung je vermochte.

Das wirkungsvollste Instrument in diesem Wertewandel waren jedoch die populäre amerikanische Musik und insbesondere Elvis Presley, der mit seiner Halbstarkenfrisur, der bewusst lässigen Kleidung, dem provokanten Hüftschwung und seinem ungenierten Selbstdarstellungsdrang das denkbar stärkste Gegenbild zum Leitbild des militärischen Mannes und, damit verbunden, dem der Selbstdisziplinierung darstellte. Spätestens seit dieser Zeit hat die populäre Musik traditionelle Modelle von Männlichkeit immer wieder auf den Kopf gestellt. Das ist für mein Argument nicht nur deshalb von Bedeutung, weil dem Konzept *Gender* mittlerweile eine zentrale Rolle in den *American Studies* zukommt, sondern mehr noch, weil das binäre *Gender*-System lange Zeit als eine der letzten verbliebenen Barrieren für das Selbstverwirklichungsversprechen des expressiven Individualismus angesehen wurde. Es kennzeichnet ja dessen Geschichte seit dem 19. Jahrhundert, dass er kulturelle Konventionen fortlaufend in Frage gestellt und unterminiert hat. Doch immer schien es, als sei mit dem binären *Gender*-System eine unüberwindliche Grenze gegeben. Die kulturelle Annahme eines unveränderlichen, weil biologisch begründeten Gegensatzes ist ja einer der Gründe dafür, warum die Beschäftigung mit den Identitätsmarkern *Race* und *Gender* in den heutigen *American Studies* in den Mittelpunkt gerückt ist.⁹ *Race* und *Gender* scheinen die letzten Herausforderungen für den expressiven Individualismus darzustellen, denn mit ihnen scheint eine letzte Grenze der Selbstermächtigung gegeben zu sein. Dagegen lässt sich aus der Perspektive der Rockmusik sagen, dass diese unablässig daran gearbeitet hat, selbst noch diese letzte Barriere einzureißen und damit auch die Identitätsmerkmale *Race* und *Gender* zum Bestandteil jenes eklektizistischen Gemischs von Optionen der Selbstinszenierung zu machen, die den expressiven Individualismus kennzeichnen.

Auch Kaspar Maase betont in *BRAVO Amerika!* die wichtige Rolle der Kategorie *Race*, wenn er den weltweiten Erfolg der populären amerikanischen Musik insbesondere dem Faktum zuschreibt, dass sie kulturelle Formen marginalisierter farbiger Ethnien immer wieder erfolgreich appropriiert hat: „Vom Jazz bis zum Rock'n'Roll

9 Ich benutze hier die englische Terminologie, weil der deutsche Begriff „Rasse“ in seiner nach wie vor primär biologischen Konnotation negativ besetzt ist. Dagegen wird er in den amerikanischen *Race and Gender-Studies* nicht als Begriff für biologische Wesensmerkmale gebraucht, sondern für kulturelle Ethnizitätsmarker, also für die Beschreibung der kulturellen Konstruktion bestimmter Gruppenidentitäten.

[waren] Kultur- und Habitusformen von ‚Randgruppen‘ [...] ständiger Quell kulturindustrieller Innovation.“ (Maase 1992, S. 23) Und er fährt fort:

[...] man kann aber doch sagen, dass ein bedeutender Teil der Exportschlager seinen Reiz gerade aus populären Traditionen bezieht, die von den ‚kulturtragenden‘ Schichten der USA marginalisiert oder als Unkultur behandelt wurden und werden. Die ‚Amerikanisierung‘ Westeuropas lebte von der Anziehungskraft des ‚Vulgären‘. Stilistisch setzten sich Ausdrucksformen durch, die als herausfordernd sinnlich-expressiv, grell, unverblümt und überwältigend im massiven Einsatz ihrer Mittel empfunden wurden; sozial waren sie mit dem Geschmack und dem Verhaltensrepertoire von Unterschichten und ausgegrenzten Kulturen verbunden.“ (Ebd., S. 28)¹⁰

Was hier allerdings unbeantwortet bleibt, ist die Frage, warum es eigentlich ausgerechnet „vulgäre Formen“ sind, die so anziehend sein können. In der Diskussion eines völlig anderen Bereichs der amerikanischen Kultur, nämlich der amerikanischen Malerei, gibt David Lubin dazu einen hilfreichen Denkanstoß. Der amerikanische Maler Thomas Eakins, so Lubins Argument, wandte sich im Verlauf seines Werkes verstärkt visuellen Formen zu, die sich in der Geschichte der Malerei zur Darstellung von Besiegten und Gescheiterten herausgebildet hatten – „the visual discourse long employed for the depiction of defeated others – social outcasts, subalterns, history’s losers“ (Lubin 2003, S. 79). Eakins tat dies, weil er hier die Möglichkeit sah, im Rahmen des Realismus expressive Formen der Darstellung von Interiorität zu finden. Lubin verdeutlicht das Problem am Beispiel eines Werkes aus dem 3. Jahrhundert, dem *Ludovisi Sarcophagus*. In dessen Darstellung von Kampfscenen scheinen die siegreichen römischen Soldaten keinerlei Interiorität zu besitzen: „Whether stern or placid, their faces betray no emotion. As representatives of the imperial state, they embody abstract, impersonal, unemotional authority. The barbarians, however, are subject to the buffeting of private mood and individualized passion.“ (Ebd.) Im Gegensatz zu den Siegern und „Herren“ bringen die besiegten Barbaren ihre Verzweiflung offen zum Ausdruck – womit sie zugleich dem Kunstwerk eine Dimension erhöhter Expressivität verleihen (das ohne diese Dimension den ausdruckslosen Gesichtern der Römer gleichen würde). Weil die Barbaren zur Selbstdisziplinierung nicht fähig sind, sind sie schwach und besiegt worden. Doch gerade ihre Schwäche und die daraus resultierende Niederlage schaffen ein erhöhtes Bedürfnis nach Selbstausdruck. Oder anders gesagt: Aufgrund ihrer „Vulgarität“, d.h. einer Unfähigkeit oder eines mangelnden Willens zu

10 Auch Paul Giles scheint den Verweis auf eine „krude“ Dimension populärer amerikanischer Kultur als hinreichende Erklärung für deren weltweiten Siegeszug anzusehen: „The cynicism, violence and vehemence of many ‚black‘ American films seem to cut human nature to the bone. American films are often so crude as to seem immature to the more sophisticated European; but that crudity, at its best, has a lacerating honesty [...] Though American ‚primitivism‘ often hampers transatlantic attempts at ‚subtle‘ art, it gives a strange energy and universality to many Hollywood films, and is the secret of the nonchalant stoicism of such directors as Huston, Hawks and Flaherty. If American culture – from black Sennett to rock’n’roll – is so infectious it is not only because of the dollar behind it but also because its very crudity gives it access to responses underlying many cultures. America abounds in ‚good bad‘ films, i.e. films which are full of flagrant badnesses but which by fair means or foul open up new vistas and old wounds, helping to crystallize obscure yet powerful feelings which one’s ‚home culture‘ keeps all too tactfully tucked away.“ Giles, Paul (1994): „Reconstructing American Studies: Transnational Paradoxes, Comparative Perspectives“, *Journal of American Studies* 28:3, S. 338.

zivilisatorischer Selbstbeherrschung, können sich „niedere Ausdrucksformen“ für die Suche nach gesteigerter Expressivität als besonders brauchbar erweisen. Weil die Barbaren außerhalb des Systems stehen (eben deshalb mussten sie ja besiegt und gezähmt werden), ist von ihnen keine zivilisatorische Selbstbeherrschung zu erwarten. Eben dadurch aber wird die Darstellung „unbeherrschter“, expressiver Formen möglich. Es ist kein Zufall, dass in der Kultur des expressiven Individualismus der Außenseiter besondere Konjunktur hat.

Aus kulturgeschichtlicher Perspektive stellt die heutige Verbindung von populärer Musik und expressivem Individualismus ein bemerkenswertes Phänomen dar. Denn historisch gesehen war die populäre Kultur bisher zumeist auf Seiten des ökonomischen Individualismus. Wie Daniel Bell in seinem Buch *The Cultural Contradictions of Capitalism* zeigt, sollte die Entwicklung von ökonomischem zu expressivem Individualismus ohnehin nicht einfach als lineare Abfolge verstanden werden, sondern auch als Koexistenz und Konkurrenz von kulturellen Leitbildern, die sich oft feindlich gegenüber stehen. Das trifft auch auf kulturelle Konstruktionen von Männlichkeit zu, einen Bereich, in dem der Geschäftsmann und der Künstler, oder auch sein leichtsinniger jüngerer Bruder, der Bohemien, lange Zeit kulturelle Antagonisten waren (und weiterhin sind). Während die künstlerische Avantgarde der Moderne heute dafür bewundert wird, dass sie sich bürgerlichen Normen widersetze, war sie für die Geschäftswelt Objekt der Verachtung, weil sie mit der Ablehnung des Postulats der Selbstdisziplinierung in Kleidung, Lebensform und Sexualität das kulturelle System des ökonomischen Individualismus in Frage stellte. Während der Avantgardenkünstler zum Pionier des expressiven Individualismus wurde, blieb der Geschäftsmann Bannerträger des ökonomischen Individualismus. Lange Zeit wurde dessen hegemoniale Definition von Männlichkeit von der populären Kultur nicht in Frage gestellt, sondern eher verfestigt. Typische Westernhelden wie John Wayne oder die hart gesottenen Helden des Kriminal- und Gangsterfilms setzten die Anerkennung als „richtiger Mann“ mit „typisch männlichen“ Eigenschaften wie cooler Pose und Gefühlskontrolle gleich. Noch die populären Sänger der Swing Periode und der Zeit nach dem 2. Weltkrieg, also Sänger wie Bing Crosby, Frank Sinatra oder Perry Como, bieten eine kulturhistorisch interessante Veranschaulichung des Problems, wie ein vom Rhythmus der Swing-Musik inspirierter Wunsch nach Selbstausdruck unter den Bedingungen männlicher Selbstkontrolle zum Ausdruck gebracht werden kann, nämlich im ständigen Wechsel von Öffnung und Zurücknahme, dem scheinbaren Stolpern und der Wiedergewinnung von Selbstkontrolle im letzten Moment. Keine Körperbewegung in dieser sorgfältig inszenierten, stereotyp wiederholten Swing-Maskulinität geht je über diese engen Grenzen des Selbstausdrucks hinaus. Der auf den ersten Blick „swingende“ Sänger bestätigt seine Fähigkeit zur Selbstkontrolle selbst noch im Spiel mit der Verlockung des rhythmischen Selbstausdrucks.

V.

Wie sich die Zeiten geändert haben! Wie sehr sie sich geändert haben, lässt sich durch einen Sprung in die Gegenwart erkennen, in diesem Fall vertreten durch die Rock-

Band *Guns N'Roses* und ihr inzwischen klassisches Musikvideo „November Rain“.¹¹ Es handelt sich um eine Band und ein Video, die ich nach dem Zufallsprinzip aus einer Sammlung der 100 besten Musikvideos des Jahres 1993 ausgewählt habe. Die Gruppe *Guns N'Roses* ist für mich dabei musikalisch gesehen ohne besonderes Interesse und trotz begrenzter Kenntnisse über sie ist mir klar, dass das auch für viele andere gilt. Für das Argument, um das es mir im Folgenden geht, spielt die Einschätzung der Qualität ihrer Musik jedoch keine Rolle. Vielmehr geht es darum, ihr Musikvideo als ein Beispiel des expressiven Individualismus zu diskutieren und, spezifischer noch, als Beispiel für einen der wichtigsten Einflüsse, den der expressive Individualismus auf die westliche Kultur gehabt hat, die Transformation kultureller Konstruktionen von Männlichkeit bzw. von *Gender-Identität* (gewiss könnte das Argument heute ohne Schwierigkeiten auf eine Analyse kultureller Konstruktionen von Weiblichkeit in der populären Musik ausgedehnt werden).

Wie für die meisten Musikvideos typisch, ist „November Rain“ durch eine nicht-lineare erzählerische Struktur gekennzeichnet, in der mehrere Erzählstränge in scheinbar arbiträrer Weise miteinander kombiniert werden. Zu Beginn des Videos sehen wir den Leadsänger zu Bett gehen, so dass man die folgenden Bildsequenzen einer Traumlogik zuschreiben könnte, deren einziges erkennbares Ordnungsprinzip der Rhythmus der Musik ist. Der Träumer selbst wäre dann vielleicht gar kein Rockstar, sondern ein Durchschnittsbürger, der davon träumt, ein Rockstar zu sein und als solcher eine schöne Frau heiratet. Die Tatsache, dass sie unter normalen Umständen für ihn wohl unerreichbar geblieben wäre, wird dadurch unterstrichen, dass sie deutlich größer ist als er. Während sie attraktiv und begehrenswert erscheint, wirkt er neben ihr klein und beinahe schüchtern in der Rolle des Bräutigams. Das verändert sich, wenn wir ihn im zweiten Erzählstrang als Leadsänger der Band mit einem indianischen Stirnband sehen, das ihm genau die richtige Außenseiterraure verleiht (man denke an Lubin!). Der ständige Wechsel zwischen den beiden Erzählsträngen ist somit auch ein Wechsel zwischen unterschiedlichen sozialen Rollen, denen jeweils verschiedene Grade männlicher Kompetenz zugeordnet sind. Während der Träumer als Bräutigam hilflos mit ansehen muss, wie seine schöne Braut stirbt, kann er als Leadsänger einer Rockband nicht nur seine eigene Gruppe leiten und dazu sogar ein Symphonieorchester engagieren, sondern auch aus ihrem Tod selbst noch einen mitreißenden Song machen. Offensichtlich sind der Rockmusik Dinge möglich, die in der bürgerlichen Welt nicht denkbar sind.

Die Überschreitung konventioneller bürgerlicher Rollen wird auch von anderen Männern im Video illustriert und vor allem von den Mitgliedern der Band, die sich aus einer kunterbunten Mischung von Charakteren zusammensetzt. Neben dem Leadsänger und Pseudo-Indianer am Piano finden wir den Halbstarken in Leder, aber auch die idiosynkratische, beinahe groteske Erscheinung des Lead-Gitarristen, der mit seiner eigenwilligen Kleidung wie eine Kombination aus Zirkusclown und Vaudeville-Magier wirkt. Auch andere Figuren im Video scheinen von der bunten Truppe in ihrem Verhalten affiziert zu sein: Der Priester in der Kirche wirkt ungewöhnlich ge-

¹¹ Das Musikvideo kann heute über *Google* leicht im Internet gefunden werden und ist beispielsweise über *YouTube* zugänglich.

lassen und hip, der Dirigent des Symphonieorchesters erscheint mit seiner wilden Haarpracht und den übersteigerten Gesten wie eine Karikatur des genialischen Künstlers und die Träger des Sarges, in dem die schöne Braut zu Grabe getragen wird, lassen schnell jede zeremonielle Würde fahren und folgen in ihrem Gang zum Grab dem immer schneller werdenden Rhythmus der Musik. Obwohl wir im Video somit eine ständige Bewegung zwischen der Welt der Rockmusik und Elementen des bürgerlichen Lebens erleben, so ist letzteres doch längst nicht mehr das, was es einmal war. Es ist offensichtlich längst von der Rockmusik absorbiert und transformiert.

Das Musikvideo gibt uns drei Beispiele für die Veränderung des Dekorums bürgerlichen Lebens durch die Rockmusik. Das erste ist die Darstellung der Hochzeit mit ihren schrill gekleideten Hochzeitsgästen, dem gewagten Hochzeitskleid der Braut und der improvisierten Beschaffung eines Eherings. Dieses ironische Spiel mit einem der unverwüthlichsten aller bürgerlichen Bräuche ist auf den ersten Blick nur von moderater Sprengkraft; seine volle Bedeutung wird erst in den folgenden Szenen der Hochzeitsfeier deutlich, die in fröhlicher Kommunalität beginnt und im Chaos endet. Im Video häufen sich an diesem Punkt Bilder, in denen jede Kontrolle verloren geht und alles zusammenzubrechen scheint – fast könnte man von einer Orgie lustvoller, weil rhythmisch akzentuierter Zerstörung sprechen, in der die Kräfte der Natur nicht mehr vom bürgerlichen Zeremoniell im Zaum gehalten werden können. Diese Kräfte haben gewiss ihren eigenen Ursprung, aber im Video erscheinen sie im Tandem mit dem Rhythmus der Musik, die ebenfalls an Intensität zunimmt. Die Rockmusik ist so gesehen die andere Kraft neben der Natur, die von der bürgerlichen Welt nicht unter Kontrolle gehalten werden kann. Die Rockmusik und der Sturm sind wesensverwandt; beide tragen auf ihre Weise dazu bei, die bürgerliche Konvention hinwegzufegen, und verhindern damit, dass sich die Mitglieder der Rockband in einer Welt einrichten, in die sie vorübergehend durch die Attraktivität einer schönen Frau hineingeraten sind. Glücklicherweise, so einer der Refrains des Songs, hat im Leben nichts für immer Bestand („Nothing Lasts Forever“), denn sonst könnte eines der zentralen Versprechen des expressiven Individualismus, die Flexibilität des Rollen- und Identitätswechsels, nicht mehr aufrecht erhalten werden. Mit der letzten Szene des Videos, der Begräbnisszene, schließt die Band daher diese bürgerliche Episode in ihrem Leben ab, und das geschieht wiederum im Tandem mit den Kräften der Natur. Auf diese Weise wird der Rhythmus des Rock nicht nur zu einer Art Naturphänomen, sondern die Rockmusik zugleich auch „naturalisiert“.

VI.

Welche Alternative aber bietet die Rockmusik zum bürgerlichen Leben? „November Rain“ macht klar, dass sich Rockmusik heute nicht mehr als rebellische Gegenmacht versteht, wie das früher der Fall war. Ihre Hauptmerkmale sind nunmehr Eklektizismus und Synkretismus. Es gibt keine eindeutigen, stabilen Oppositionen mehr, nur ständige Crossovers zwischen alternativen Welten. Die Rockmusik spielt dabei immer wieder mit bürgerlichen Formen, denn diese können – ganz im Sinne des expressiven Individualismus – zumindest vorübergehend neue Optionen der Selbststilisierung erbringen. Eine Rebellion ist jedoch nicht mehr notwendig, denn die Welt der Rock-

musik stellt bereits die dominante Kultur dar. Von dieser dominanten Kultur aus können Ausflüge in andere Bereiche unternommen werden. Vorübergehend mag dabei sogar eine kirchliche Trauung mit ihrem zeremoniellen Dekor eine interessante neue Bühne darstellen, die die Aussicht eröffnet, mit der Ironisierung und Umwandlung eines scheinbar unantastbaren Brauchs zu experimentieren. Das Ergebnis ist ein Mischgebilde, so wie die Band selbst, die sich in ihrer Erscheinung und öffentlichen Präsentation keineswegs um stilistische Kohärenz bemüht, sondern gerade umgekehrt ein breites Spektrum von sehr verschiedenen Typen vereint: vom weißen Stirnband-Indianer zum genialisch herumfuchtelnden Dirigenten, vom halbstarken Rocker zum Vaudeville-Magier. In diesem Nebeneinander unterschiedlicher Selbstentwürfe und der schnellen Abfolge von immer neuen Ausdrucksmöglichkeiten kann das Video als exemplarische Manifestation des expressiven Individualismus angesehen werden. Die expressive Dimension wird durch seine formale Struktur verstärkt, in der die lineare, zielgerichtete Erzählstruktur des ökonomischen Individualismus durch die arbiträre Assoziationslogik des schnellen Bildschnitts ersetzt wird. Die „Trainingsfunktion“ in Sachen „flexible Identität“, die sich zunächst aus der Vielfalt des kulturellen Repertoires ergibt, wird technologisch beschleunigt: So wie der expressive Individualist lernen musste, sich im kulturellen Fundus zurecht zu finden, so muss er nunmehr auch lernen, sich im Text zurecht zu finden. Zugleich findet die Suche nach neuen Ausdrucksoptionen auch auf der musikalischen Ebene ihren Ausdruck in der eigenwilligen Kombination von Hard Rock und Anleihen bei symphonischer Musik. Die Band und ihr Video entnehmen ihre Anregungen offensichtlich einem großen kulturellen Reservoir und kombinieren sie auf der Basis des jeweils passenden expressiven Potentials.

In diesem Zusammenhang ist es von besonderem Interesse, wie der expressive Individualismus die Darstellung von Männlichkeit im Video beeinflusst. In einer linearen Geschichte von Erfolg oder Scheitern, wie sie für den ökonomischen Individualismus typisch ist, bleiben wir in der Regel auf eine Figur bzw. ein Ego-Ideal fixiert. Im Musikvideo von *Guns N' Roses* begegnen wir dagegen mehreren Optionen, die ohne erkennbare Hierarchie nebeneinander stehen. Entscheidend ist nicht, wofür eine einzelne Person steht, sondern dass sie ihr eigenes Ausdruckspotential realisiert und sich in der Unterscheidung von anderen als different identifiziert. Gemessen an traditionellen Kriterien von Männlichkeit rufen einige Mitglieder der Band auf den ersten Blick einen eher unmännlichen Eindruck hervor, aber das scheint in diesem Video niemanden zu stören, auch nicht die harten Rocker, die keine Probleme mit demonstrativen Abweichungen vom traditionellen Männlichkeitsideal zu haben scheinen. Sie können das, weil, wie sich im Verlauf des Musikvideos zeigt, expressive Idiosynkrasien in der Selbststilisierung keineswegs auf Kosten männlicher Performanz gehen müssen. Im Gegenteil, sie lassen neue Steigerungsformen der Expressivität zu. Es ist der clowneske Lead-Gitarrist, dem im Video der stärkste Moment maskuliner Selbstüberhöhung zukommt, als er die Trauung im Liebeskummer verlässt und sich seinen Liebeschmerz in der Wüste vom Herzen spielt, und zwar mit jenen Posen männlicher Selbststilisierung, für die das Genre des Hard Rocks berühmt geworden ist (eine Szene, die in ihrer Expressivität und Eindringlichkeit durch die wild bewegten Kamerabewegungen noch verstärkt wird). Männlichkeit ist somit nicht verloren gegangen, sie kann sich

vielmehr aus einem erweiterten Repertoire von Möglichkeiten der Selbstdarstellung bedienen. All diesen Möglichkeiten ist allerdings eines gemein: Sie sind alle gleichermaßen durch die Überwindung von Zurückhaltung und Selbstdisziplinierung geprägt. Die wohl „männlichste“ Szene im Video, die vertraute Figur des Gitarristen, der seine Gitarre phallusartig in den Himmel streckt, bildet den Höhepunkt in einer Reihe von ungenierten, oft übersteigerten Selbstinszenierungen. Was immer man von *Guns N' Roses* und ihrem Video halten mag: Es verdeutlicht uns, dass die Rockmusik ein breites und völlig neues Spektrum von Möglichkeiten männlicher Selbstdarstellung erschlossen hat, die längst über das Modell Elvis Presley hinausgegangen sind, und zwar in ganz verschiedene Richtungen. Wahrscheinlich war keine andere kulturelle Form so einflussreich darin, den zentralen Wert des ökonomischen Individualismus, das Ideal stoischer Selbstkontrolle, zu überwinden.

Das bringt uns noch einmal zur Funktion der Musik selbst zurück. Ich sehe mehrere Aspekte, durch die die Wirksamkeit des Prozesses, den ich beschrieben habe, auf der musikalischen Ebene erhöht wird. Zum einen präsentiert das Video die Musik als eine Macht, die in ihrer Wirksamkeit natürlichen Kräften gleicht. Selbst Sargträger können sich nicht davor schützen, von ihr erfasst zu werden. Die Rockmusik transformiert eine bürgerliche Kultur zeremonieller Disziplinierung; wo bürgerliche Formen nicht ganz aufgegeben werden können, wie im Fall von Hochzeiten oder Begräbnissen, erfüllt sie sie mit neuem Leben und erneuert sie mit ironischem Gestus. Das geschieht mit Hilfe eines Zeichenrepertoires, durch das Spontaneität und authentischer Selbstaussdruck signalisiert werden – obwohl es sich tatsächlich nur um eine weitere kulturelle Konvention handelt, mit der der Eindruck vermittelt werden soll, dass die Vertreter der Rockkultur im Gegensatz zum Bürger in lebendiger Irreverenz existieren und sich jeder Zeit die Freiheit zum Selbstaussdruck nehmen. Ein Versprechen des ökonomischen Individualismus besteht in der kulturellen Konstruktion von Stärke, die aus der Verbindung von Selbstdisziplinierung und Männlichkeit entsteht; ein Versprechen der Rockmusik besteht in der Freisetzung eines expressiven Potentials, das bisher vom Ideal männlicher Selbstdisziplinierung unterdrückt wurde. In diesem Bemühen um Selbstverwirklichung ist es die Musik, die es leicht macht, kulturelle Konventionen der Zurückhaltung zu überwinden. Auf diese Weise wird zugleich das Ideal einer flexiblen Identität auf besonders effektive Weise autorisiert, nämlich durch direkte Körpererfahrung. Das einzige Ordnungsprinzip, das im Video erkennbar ist, ist ja das der Musik. Und ebenso ist es die unmittelbare sinnliche Erfahrung der Musik, die uns sagt, dass die Kultur der Rockmusik dem bürgerlichen Leben überlegen ist. Dazu bedarf es keiner zusätzlichen Argumentation, denn wir erfahren die Überlegenheit auf unmittelbar körperliche Weise. Weil das bürgerliche Leben durch den Zwang zur Selbstdisziplinierung charakterisiert – und damit „unnatürlich“ – ist, bedarf es eines Regelsystems. Die Rockmusik dagegen ist durch das Versprechen einer Befreiung von zwanghafter Regulierung gekennzeichnet und muss sich daher nicht mehr argumentativ legitimieren. Sie vermag das allein durch die immersive Kraft des starken Rhythmus und die Selbstautorisierungskräfte somatischer Erfahrung.

Mit dieser Autorisierung durch Verkörperlichung hat die populäre Musik den expressiven Individualismus auf eine neue Ebene gehoben. Indem sie den Körper vereinnahmt und sich in ihn einschreibt, macht sie es uns leicht, gesellschaftliche Konven-

tionen des Selbstausdrucks zu überschreiten. Diese Entwicklung kann am Wandel nachvollzogen werden, den das Tanzen innerhalb einer Generation durchlaufen hat. In meiner Jugend war es, zumindest in der Öffentlichkeit, noch formalen Regeln unterworfen, heute ist es Paradebeispiel für das Versprechen eines reinen Selbstausdrucks. Das Drama, das Tocqueville als soziale Urszene moderner Demokratien begreift, erhält damit auf dem Tanzboden eine neue Gestalt! Denn obwohl sich der heutige Tänzer einerseits in dem zutiefst befriedigenden Gefühl wiegen kann, sich eins mit dem eigenen Körper zu fühlen, so ist er sich andererseits doch der Tatsache bewusst, dass er sich dabei öffentlich zur Schau stellt und in seinem Ausdruckspotential definiert. Tanzen als eine Form der Selbstdarstellung stellt offensichtlich auch eine Möglichkeit dar, um Aufmerksamkeit auf sich selbst zu ziehen und Anerkennung für die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. Paradoxerweise wird das Tanzen erst dadurch zum „reinen Selbstausdruck“, dass es die Zuschauer als solchen registriert.

Tocqueville, um zum Ausgangspunkt dieses Aufsatzes zurückzukehren, kann uns somit in mehrfacher Hinsicht helfen, die weltweite Resonanz der populären amerikanischen Musik zu verstehen. Zunächst ermöglicht er uns, die Entstehung und Entwicklung amerikanischer Populärkultur in einem größeren kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu sehen: der durch die Demokratie neu begründeten Suche nach Anerkennung, die zu einer Verstärkung der expressiven und performativen Dimension kultureller Formen führt. Die oft „schamlose“, als vulgär empfundene populäre Kultur hat sich dabei als besonders nützlich erwiesen; es ließe sich sogar die These vertreten, dass ihre zentrale Rolle in der amerikanischen Gesellschaft im Zusammenhang mit jenem Funktionswandel von Kultur gesehen werden kann, der durch die Suche nach neuen Formen der Anerkennung in Gang gesetzt worden ist. Die populäre Musik, und insbesondere die Rockmusik, haben diese Rolle intensiviert und den Weg gewiesen für neue Ausdrucksmöglichkeiten (und deren technologische Intensivierung). Tocquevilles Perspektive ermöglicht uns auch, die besondere Brauchbarkeit der Rockmusik für die Suche nach Möglichkeiten der Selbstinszenierung zu verstehen. Denn wie die Analyse des Musikvideos von *Guns N'Roses* ergeben hat, stellt sie drei besonders wirkungsvolle Elemente bereit: eine gesteigerte Expressivität, einen breiten Fundus verschiedener Rollen und Ausdrucksformen und schließlich die Autorität direkter somatischer Erfahrung. Das erklärt, warum die Rockmusik nicht nur zu einer exemplarischen Form des expressiven Individualismus werden, sondern auch eine Pionierrolle in seiner Demokratisierung spielen konnte. Mit Hilfe der Rockmusik kann heute „jeder“ zum expressiven Künstler werden. Obwohl Tocqueville an keiner Stelle auf die Rockmusik Bezug nimmt, so kann sie mit seiner Hilfe dennoch als eine wichtige kulturelle Manifestation der „Demokratie in Amerika“ angesehen werden.

Literatur:

- Bell, Daniel (1976): *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York: Basic Books.
- Bellah, Robert N. et al. (1985): *Habits of the Heart. Individualism and Commitment in American Life*, New York.
- Berman, Marshall (1988): *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York: Penguin.
- Fluck, Winfried (1994): *Emergence or Collapse of Cultural Hierarchy? American Popular Culture Seen from Abroad*, in: Freese P./Porsche M. (Hrsg.): *Popular Culture in the United States*, Essen, S. 49-74.
- (2002): *The Humanities in the Age of Expressive Individualism and Cultural Radicalism*, in: Pease, Donald E./Wiegman, Robyn (Hrsg.): *The Future of American Studies*, Durham: Duke University Press, S. 211-230.
- (2005): *California Blue. Americanization as Self-Americanization*, in: Stephan, Alexander (Hrsg.): *Americanization and Anti-Americanism. The German Encounter with American Culture after 1945*, New York, S. 221-237.
- Giles, Paul (1994): „Reconstructing American Studies: Transnational Paradoxes, Comparative Perspectives“, *Journal of American Studies* 28:3, S. 335-358.
- Gutman, Amy (1994): *Introduction*, in: dies. (Hrsg.): *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, Princeton, S. 3-24.
- Lubin, David M. (2003): *Africans, Indians and Martyrs: Discourses of Defeat and Unmanliness in the late Portraits of Thomas Eakins*, in: Eakins, Thomas (Hrsg.): *Painting and Masculinity*, Giverny, S. 75-97.
- Maase, Kaspar (1992): *BRAVO Amerika! Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*, Hamburg.
- Peper, Jürgen (2002): *Ästhetisierung als Aufklärung. Unterwegs zur demokratischen Privatkultur*, Berlin.
- Pessen, Edward (1969): *The Less than Egalitarian Society*, in: *Jacksonian America: Society, Personality, and Politics*, Homewood, Ill., S. 39-58.
- Raithel, Gert (1988): *Tocquevilles Amerika*, in: *Geschichte der nordamerikanischen Kultur*, Vol.1. Weinheim, S. 270-73.
- Shusterman, Richard (2000): *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the End of Art*, Ithaca.
- Slowinska, Maria (2005): *Consuming Illusion, Illusions of Consumability: American Movie Palaces of the 1920s*, in: *Amerikastudien/American Studies* 50:4, S. 575-601.
- Sobchak, Vivian (1992): *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton.
- Taylor, Charles (1994): *The Politics of Recognition*, in: Gutman, Amy (Hrsg.): *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, Princeton, S. 25-73.
- de Tocqueville, Alexis (1969): *Democracy in America*, Garden City, NY.
- Wills, Garry (2004): *Did Tocqueville ‚Get‘ America?*, in: *New York Review of Books* (April 29), S. 52-56.