

DIRK ZUTHER

POPMUSIK ANEIGNEN

SELBSTBESTIMMTER ERWERB
MUSIKALISCHER KOMPETENZEN
VON SCHÜLERINNEN UND SCHÜLERN



[transcript] Studien zur Populärmusik

Aus:

Dirk Zuther

Popmusik aneignen

**Selbstbestimmter Erwerb musikalischer Kompetenzen
von Schülerinnen und Schülern**

Juni 2019, 524 S., kart., Klebebindung, 99 SW-Abbildungen, 26 Farbabbildungen

59,99 € (DE), 978-3-8376-4843-0

E-Book:

PDF: 59,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4843-4

Die moderne Popmusik ist im Wesentlichen durch orale Traditionen und selbstbestimmtes Lernen geprägt. Trotz dieser allgemein bekannten Tatsache verengt sich der wissenschaftliche Blick weitgehend immer noch auf strukturalistische Sichtweisen und die Fokussierung auf äußere Faktoren wie Kommerz und massenmediale Verbreitung. Dirk Zuther unternimmt daher den Versuch einer Innenansicht und legt den Zusammenhang zwischen Popmusik und ihren Aneignungsstrategien offen. Das Ergebnis bietet nicht nur Einblicke in die Vielfalt popmusikalisch orientierten Lernens, sondern beleuchtet darüber hinaus Fragen des Zusammenhangs zwischen Gegenstand und Aneignung sowie der sich daraus ergebenden Folgerungen für musikdidaktische Ansätze.

Das Interview mit Prof. Dr. Volker Schütz, ehemaliger Vorsitzender des AfS, zur Entwicklung der Didaktik der populären Musik ist ein seltenes Zeitdokument zu einem der wichtigsten Vertreter der musikdidaktischen Diskussion und Neuerung in Westdeutschland.

Dirk Zuther, geb. 1955, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fach Musik an der Leuphana Universität Lüneburg. Er koordiniert dort den Studiengang »Musik in der Kindheit« und ist Mitherausgeber der musikpädagogischen Zeitschrift »Praxis des Musikunterrichts«.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4843-0

Inhalt

Vorwort | 9

1 Einleitung | 11

2 Zur grundlegenden Fragestellung | 15

2.1 Fragestellung und grundlegende Struktur der Arbeit | 15

2.2 Zum Kompetenzbegriff | 16

3 Zur Problematik einer Begriffsfindung in Musiken des „Populären“ – Popmusik | 19

3.1 Populäre Musik – ein Annäherungs- und Abgrenzungsproblem | 19

3.2 Zur grundlegenden Frage eines Begriffssystems in populären Musiken | 28

3.3 Sample – ausgewählte Gegenstände als Beispiele flüchtiger Begriffssysteme in der Kommunikation über Popmusik | 32

3.3.1 Methodische Überlegungen | 32

3.3.2 Verständigung über einen Sound – Beispiel „Twin Peaks“ | 35

3.3.3 Zur Vergänglichkeit harmonischer Standards in der Popmusik – Beispiel „Slash-Akkorde“ | 37

3.3.4 Groove als individuelles Stilmittel zur Interpretation der Zeit – Ein Gespräch unter Musikern | 39

3.3.5 Zur Analyse des Gesprächs | 40

3.4 Referenzorientierung als Bezugssystem in Popmusik – Beispiele | 42

3.4.1 Referenzrahmen – Klassiker der Rockmusik | 42

3.4.2 Referenzrahmen – Neue virtuelle Instrumente | 45

3.4.3 Referenzrahmen am Beispiel Soundprogramme – Zwischenfazit | 48

3.5 Forschungsdesign | 50

3.5.1 Gruppendiskussionsverfahren und Auswertungsmethode | 50

3.5.2 Formale Aspekte der Ausgestaltung der Gruppendiskussion | 55

3.5.3 Experteninterview und praxisorientierte Vorüberlegungen | 56

3.5.4 Leitfadenkonstruktion/Diskussionsschwerpunkte | 59

3.5.5 Reflexion des Leitfadens für die Gruppen-/Expertendiskussion | 61

3.5.6 Sampling – Zusammensetzung der Gruppe | 64

3.5.7 Weitere Aspekte der Interviewplanung und -organisation | 64

3.5.8 Reflexion der Diskussionssituation | 65

3.6 Auswertung der Gruppendiskussion | 66

3.6.1 Tontechnische Vorbereitungen für die Transkription | 66

3.6.2 Methodische Grundüberlegungen – Dokumentarische Methode und Methoden interpretativer Sozialforschung | 67

3.6.3 Auswertung – weitere methodische Überlegungen | 72

- 3.6.4 Auswertung – Vorüberlegungen zur Codierung und Kategorienbildung der Gruppendiskussion | 75
- 3.6.5 Analyseinstrument und Vorabkategorien der Codierung | 76
- 3.6.6 Auswertung nach Themenschwerpunkten | 81
- 3.6.7 Zwischenfazit Gruppendiskussion | 125

4 Hauptstudie – Außerschulisch erworbene musikalische Kompetenzen bei Schülern der Sekundarstufen | 129

- 4.1 Aspekte des Themenkomplexes | 129
 - 4.1.1 Informelle Lernkontexte als Grundlage des eigenständigen Kompetenzerwerbs | 129
 - 4.1.2 Zum Forschungsstand | 132
 - Sharon Davis: Informal Learning Processes in an Elementary Music Classroom (2013) | 132
 - Karlsen, Sidsel/Väkevä, Lauri (Hg.): Future Prospects for Music Education/Corroborating Informal Learning Pedagogy, Cambridge Scholars Publishing (2012) | 134
 - Röbke, Peter/Ardila-Mantilla, Natalia (Hg.): Vom wilden Lernen/Musizieren lernen – auch außerhalb von Schule und Unterricht, Mainz (2009) | 135
 - Lucy Green: Music, Informal Learning and the School/ A New Classroom Pedagogy (2008) | 137
 - Günter Kleinen (Hg.): Begabung und Kreativität in der populären Musik (2003) | 138
 - Jan Hemming: Begabung und Selbstkonzept/Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop (2002) | 142
 - Lucy Green: How Popular Musicians Learn/A Way Ahead for Music Education (2002) | 144
- 4.2 Forschungsdesign Einzelinterviews | 146
 - 4.2.1 Leitfadengestützte Interviews | 146
 - 4.2.2 Ausgestaltung der Interviews | 147
 - 4.2.3 Entwurf Interviewleitfaden | 148
 - 4.2.4 Reflexion des Leitfadens | 149
 - 4.2.5 Zusammensetzung der Interviewgruppe 1 und Kontaktaufnahme | 152
 - 4.2.6 Weitere Aspekte der Interviewplanung und -organisation | 153
 - 4.2.7 Protokoll erstes Treffen | 153
 - 4.2.8 Protokoll zweites Treffen | 154
 - 4.2.9 Protokoll drittes Treffen | 155
 - 4.2.10 Prozessentwicklung im Zuge der Treffen – Teilnehmende Beobachtung | 156
 - 4.2.11 Zusammensetzung der Interviewgruppe 2 und Kontaktaufnahme | 163
- 4.3 Die Einzelinterviews | 164
 - 4.3.1 Allgemeine Beschreibung der Interviewsituationen Am, Bm, Cm | 164
 - 4.3.2 Beschreibung der Interviewsituation Df | 165

4.3.3	Beschreibung der Interviewsituationen Em und Fm	165
4.3.4	Reflexion der Gesprächsführung in den Einzelinterviews	166
4.4	Auswertung der Einzelinterviews	166
4.4.1	Grundlegendes zum methodischen Vorgehen im Rahmen interpretativer Sozialforschung	166
4.4.2	Methodische Schritte der Interviewauswertung in der Übersicht	167
4.4.3	Codierung	168
4.4.4	Auswertung nach Kategorien der Codes und Subcodes	173
4.5	Zwischenfazit Einzelinterviews	298
4.6	Exkurs – Umfrage zum „Umgang mit Popmusik“	300
4.6.1	Vorüberlegungen	300
4.6.2	Zur Durchführung der Umfrage	301
4.6.3	Fragebogendesign	302
4.6.4	Fragebogenkonstruktion und Überlegungen	303
4.6.5	Auswertung des Fragebogens	310
4.6.6	Weitere Stile ...	321
4.7	Zwischenfazit Umfrage	361
5	Musikpädagogik und selbsterworbene Kompetenzen	 363
5.1	Zur Entwicklung der Didaktik der populären Musik	363
5.2	Interview mit Prof. Dr. Volker Schütz	364
5.2.1	Kontext des Interviews im Rahmen dieser Arbeit und methodisches Vorgehen	364
5.2.2	Auswertung des Interviews anhand ausgewählter Themenschwerpunkte	365
5.3	Zeitzeugenbefragung Dr. Wulf Dieter Lugert	382
5.4	Zwischenfazit im Kontext der einleitenden Fragestellungen	383
6	Fazit – musikdidaktische Überlegungen und Perspektiven	 385
7	Literaturverzeichnis	 397
8	Abbildungsverzeichnis	 411
9	Tabellenverzeichnis	 415
10	Anhang	 417
10.1	Transkriptionen der Interviews	417
10.1.1	Zur Transkription der Interviews	417
10.1.2	Transkription der Gruppendiskussion	417
10.1.3	Transkription Einzelinterview – Code Am	452
10.1.4	Transkription Einzelinterview – Code Bm	456
10.1.5	Transkription Einzelinterview – Code Cm	465
10.1.6	Transkription Einzelinterview – Code Df	471

- 10.1.7 Transkription Einzelinterview – Code Em | 476
- 10.1.8 Transkription Einzelinterview – Code Fm | 482
- 10.1.9 Gliederung Codesystem | 490
- 10.2 Umfrage zum „Umgang mit Popmusik“ – SPSS-Auswertungen | 493
 - 10.2.1 Mediale Freizeitaktivitäten – Einleitende Fragen zur Beschäftigung mit Musik – Reliabilität der einzelnen Items | 493
 - 10.2.2 Vorlieben – Vertiefende Fragen (Parameter/Instrumente) – Reliabilität der einzelnen Items | 495
 - 10.2.3 Mediale Freizeitpraxis – Vertiefende Fragen (Digitale Medien) – Reliabilität der einzelnen Items | 497
 - 10.2.4 Musikbezogene und musikpraktische Freizeitpraxis – Reliabilität der einzelnen Items | 499
- 10.3 Vollständige Transkription des Interviews mit Volker Schütz | 500
- 10.4 Sonstige Materialien | 521
 - 10.4.1 Mails | 521

Vorwort

Auf dem Weg zur Arbeit kreuzt eine Gruppe aus einem vermutlich nahe gelegenen Kindergarten den Weg und biegt schließlich ab, um eine Straßenunterführung zu durchqueren. Kaum ist die Gruppe in dem kleinen Tunnel angekommen, beginnen alle Kinder ohne ein erkennbares Zeichen ein gewaltiges Gejohle und Geschrei, gefolgt von lautem Lachen nach Durchqueren der Passage. Die vermeintlich unscheinbare Szene lässt sich in mancherlei Hinsicht deuten und steht in einem direkten Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit. Die Kinder entdecken den ästhetischen Klangraum, den der Tunnel bietet. Dieser ist ihnen vermutlich bereits bekannt, denn es bedurfte keiner Aufforderung. Womöglich haben einige bereits auf die Gelegenheit gewartet, um an entsprechender Stelle richtig loslegen zu können. In der Aktion der Kinder dokumentieren sich mehrere Aspekte, die aus Sicht des Verfassers maßgeblich für die Auseinandersetzung mit Popmusik sind: Die Gruppe der Gleichaltrigen äußert sich freiwillig, sie nutzen den Raum und die sich ergebenden Soundmöglichkeiten, um sich auszuprobieren, sie benötigen keine Anleitung von außen und sie haben vor allem eine Menge Spaß dabei. Damit sind grundlegende Kriterien des Umgangs mit popmusikalischem Material erfüllt, so wie man es aus unzähligen Biografien von Musikerinnen und Musikern und vielleicht auch aus der eigenen kennt. Die Fragen des Umgangs mit Popmusik, den unendlich erscheinenden Facetten der Aneignung und den stets damit verbundenen Fragen der Ästhetik haben den Verfasser im Laufe der eigenen Biografie aus verschiedenen Perspektiven beschäftigt und auch zunehmend beschäftigt, als Mixer und Produzent in verschiedenen Studios, als Lehrbeauftragter und nicht zuletzt als Redakteur und Mitherausgeber einer großen musikpädagogischen Zeitschrift in Deutschland, deren Schwerpunkt von Anfang an auf der Öffnung von Wegen zur kulturellen Teilhabe für Schülerinnen und Schüler lag. Insbesondere das Spannungsverhältnis zwischen Selbstaneignung und Möglichkeiten der unterrichtlichen Behandlung von Popmusik stellt in diesem Zusammenhang eine besondere Herausforderung dar, da das pädagogische Primat der schulischen Vermittlung insbesondere in Bereichen der Popmusik dem grundlegenden Prinzip der Selbstaneignung widerspricht. An dieser Stelle stellt sich umso mehr die Frage, ob sich Musiken und insbesondere ästhetische Zugänge überhaupt vermitteln lassen.

Ich bedanke mich an dieser Stelle bei allen, die mich in meinem späten Vorhaben unterstützt haben, insbesondere bei Sabine Zuther für die tatkräftige Hilfe bei der Verarbeitung einiger Interviews. Besonderer Dank gilt dem Fach Musik an der Leuphana Universität Lüneburg für Motivation, konstruktive Resonanzen, Gewinn brin-

gende Gespräche und Erfahrungsaustausch mit Dr. Wolf Kemper und Bernd Westermann, Dr. Wulf Dieter Lugert für Einblicke und Diskussionen, Prof. Dr. Volker Schütz für das Interview, vor allen Dingen aber für die vielen Gespräche über Musik und die Welt. Ganz besonders bedanke ich mich bei Frau Prof. Dr. Schormann, deren Unterstützung mir jeder Zeit gewiss war und die durch ihre spontane und positive Reaktion auf meine Überlegungen zu einer eventuellen Entscheidung zur Promotion keine Fragen und Zweifel mehr offengelassen hat.

Schließlich geht mein Dank an Tom Zuther für die zahllosen guten Gespräche über Musik, gemeinsames Hören und die stets verlässliche Expertise in Sachen gute Musik.

1 Einleitung

Der Umgang mit Popmusik oder popmusikalischem Material im Musikunterricht stellt mittlerweile eine nahezu als selbstverständlich zu betrachtende Tatsache in Sekundarstufen aller Schultypen in Deutschland dar.¹ Offen und an dieser Stelle nicht geklärt ist jedoch die Frage, wie die Miteinbeziehung von Popmusik didaktisch und methodisch praktiziert wird. Historisch gesehen unterliegt der Erwerb von Fertigkeiten und Kompetenzen in den verschiedenen Genres der Popmusik vornehmlich oralen Traditionen und stellt somit eine Besonderheit gegenüber der Vermittlung klassisch-mitteleuropäischer Musik dar. Die Aneignung von Popmusik ist vornehmlich bestimmt durch den eigenständigen Kompetenzerwerb in informellen Lernprozessen und stellt somit eine spezifische Form des musikalischen Lernens dar. Die informellen Lernprozesse finden in diesem Kontext jedoch zumeist außerhalb curricularer Planungen statt und sind eher typisch für außerschulische Lernorte und -anlässe. Generell kann festgehalten werden, dass der Zusammenhang zwischen dem Gegenstand und dem Aneignungsprozess spezifisch ist. Es wird kaum eine Biografie über einen populären Musiker² geben, die diese Besonderheit des individuellen Umgangs mit Musik nicht belegt. Was Popmusik als Unterrichtsgegenstand in Westdeutschland anbetrifft, so spielt die von Lugert und Schütz entwickelte Didaktik der populären Musik eine wichtige Vorreiterrolle in den 1980er-Jahren.

Die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag zu einer inhaltlichen Weiterentwicklung leisten. Der von Wulf Dieter Lugert und Volker Schütz als damalige Mitarbeiter der Pädagogischen Hochschule Lüneburg im Fach Musik entwickelte und formulierte didaktische Ansatz basiert auf Erkenntnissen eines gesellschaftlichen Wandels während der 1960er- und 1970er-Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Im Zuge einer Diskussion um die seit den 1950er-Jahren entstandenen Jugendkulturen und den ihnen zugehörigen musikalischen Äußerungen in Bereichen der Rock- und Popmusik wurde zunehmend die Frage einer Einbindung der Musik Jugendlicher in den Musikunterricht erörtert. Die Motive hierfür waren allerdings sehr unterschiedlich und verfolgten zum Teil diametral entgegengesetzte Bildungsziele. Während die Verfechter einer Kunstmusikdidaktik vornehmlich den Aspekt des „Jugendschutzes“ mittels

-
- 1 Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Popmusik auch zunehmend in Grundschulen an Bedeutung gewinnt. Vgl. hierzu Küntzel (2009).
 - 2 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird hier die männliche Form stellvertretend für alle möglichen Formen gewählt.

Aufklärung in den Vordergrund rückten, gingen andere konservative Bestrebungen von der Möglichkeit aus, die mittlerweile auch in verschiedenen Rock- und Pop-Genres vorzufindenden Klassikbearbeitungen als Einstieg zur Hinführung zur klassischen und „wertvollen“ Musik zu nutzen. „Ein eher taktisch begründetes Einlassen auf populäre Musik kann denjenigen unterstellt werden, die die musikbezogenen Präferenzen der Schüler³ ausnutzen wollten, um sie bei „U“ abzuholen und nach „E“ zu bringen oder um musiktheoretische Inhalte anhand beliebiger Gegenstände zu vermitteln.“⁴ Die sich in den 1970er-Jahren abzeichnende Gruppe der Befürworter einer Einbindung populärer Musik in curriculare Konzeptionen⁵ ist gekennzeichnet durch unterschiedliche Ansätze. Sie reichen von systemkritischen Ansätzen bis zu solchen, die die ästhetische Erfahrung des Individuums Schüler in den Vordergrund rücken. Während bei den eher ideologisch geprägten Ansätzen als Folge der 68er-Bewegung das Moment der Aufklärung gegenüber einem kapitalistisch geprägten Kulturbetrieb nach Adorno und Horkheimer⁶ im Vordergrund stand, sind Bestrebungen wie die von Schütz⁷ und Lugert⁸ darüber hinaus durch die künstlerische Wertschätzung populärer Musikgenres und den Versuch geprägt, Schülern Zugänge zu Musikkulturen zu ermöglichen. Die musikalische Sozialisation dieser neuen Generation von Musikpädagogen ist vor allem durch die eigene künstlerische Praxiserfahrung in klassischen *und* rockmusikalischen Genres gekennzeichnet. Erst in der Didaktik der populären Musik wird populäre Musik und damit auch die Rock- und Popmusik als Erfahrungsgegenstand der Schülerinnen und Schüler als gleichwertig mit anderen Musiken angesehen.⁹

Nach Schütz sind die verschiedenen Genres der Rock- und Popmusik¹⁰ besonders geeignet, um Schülern spezifische Erfahrungsmöglichkeiten einerseits zu ermöglichen und andererseits die gewonnenen Erfahrungen der Schüler in den Unterricht zu integrieren. Schütz sieht dies in den besonderen Erfahrungsmöglichkeiten begründet,

3 Die hier benutzte männliche Form dient der besseren Lesbarkeit und schließt jeweils andere Formen ein.

4 Rolle (2005) S. 211.

5 Vgl. Rauhe et al. (1975).

6 Adorno und Horkheimer sind hier als wichtige Vertreter der Frankfurter Schule und einer strukturalistischen Sichtweise auf die Kulturindustrie genannt. Vgl. hierzu insbesondere das Kapitel „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“, in: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, 1981 [1947].

7 Bei der von Volker Schütz verfassten Arbeit „Rockmusik – eine Herausforderung für Schüler und Lehrer“ (1982) handelt es sich um eine der ersten Dissertationen in Westdeutschland zum Thema Rockmusik und Musikpädagogik. (Nach Niels Knolle: *Populäre Musik als Problem von Freizeit und Unterricht*, Univ. Oldenburg, 1979.)

8 Vgl. Wulf Dieter Lugert „Grundriß einer neuen Musikdidaktik“ (1975).

9 Vgl. Rolle (2005) S. 212.

10 Das Begriffspaar Rock- und Popmusik wird hier gezielt gewählt, da die damit verbundene wissenschaftliche Auseinandersetzung in den Achtzigerjahren und danach noch eine prominente Rolle spielte. Auch hinsichtlich der damals noch überschaubaren Stile und Genres inklusive ihrer Entstehungsgeschichten ergibt die Begrifflichkeit Rock- und Popmusik Sinn, soll hier jedoch nicht weiter diskutiert werden.

die sich aus der aktiven Auseinandersetzung mit Rock- und Popmusik ergeben. Im Besonderen ergeben sich hier Möglichkeiten im Umgang mit Sound, Rhythmus, Phrasierung und mit der aus der europäischen Hochkultur verbannten Körperlichkeit.¹¹ Schütz stellt darüber hinaus in seinem 1997 im AfS-Magazin veröffentlichten Aufsatz „Welchen Musikunterricht brauchen wir heute – Teil II“ die Forderung auf, dass die (auch sinnliche) Erfahrungsbegegnung mit Ausdrucksmitteln der populären Musik von der Lehrkraft selbst gemacht werden muss. „Insofern ist und bleibt die Voraussetzung für das angemessene Erkennen der Qualität einer musikbezogenen Ausdrucksform die (lehrer-)eigene ästhetisch-musikalische Erfahrung und deren Reflexion. Sie ist durch keinen Bericht, durch keine begriffliche Analyse zu ersetzen.“¹²

Der zentrale Begriff, der der Didaktik der populären Musik als schülerorientiertem Konzept zu Grunde liegt, ist der Erfahrungsbegriff. Bereits Anfang der Achtzigerjahre konnte man nach Schütz und Lugert davon ausgehen, dass die von den Schülern in der ästhetischen Auseinandersetzung mit Stilen der Rock- und Popmusik gemachten Erfahrungen eine wesentliche Komponente in der unterrichtlichen Auseinandersetzung mit Musik spielen und eine konstituierende Funktion im Entwurf von Musikunterricht darstellen. In einigen Bereichen ging man sogar davon aus, dass die Schüler ihren Lehrern in puncto rockmusikalischer Erfahrung voraus waren. Die in der Didaktik der populären Musik hoch eingeschätzten Erfahrungen der Schüler als wichtige Säule des Zugangs zu Musik und konstituierende Komponente des Musikunterrichts basiert vornehmlich auf außerschulisch erworbenen Kompetenzen der Schüler. Dies galt zumindest für den Zeitraum der frühen Achtzigerjahre, da Kompetenzen in diesen Bereichen im Musikunterricht der allgemeinbildenden Schulen gar nicht erworben werden konnten. Der Erwerb außerschulischer musikalischer Kompetenzen findet ausschließlich in der eigenen ästhetischen Auseinandersetzung mit Musik statt. Diese kann einerseits auf der Ebene des praktischen Handelns, also des Singens oder Spielens eines Instruments stattfinden. Vielmehr muss aber davon ausgegangen werden, dass die lernende Auseinandersetzung mit Musik vorwiegend auf einer Rezeptionsebene mittels medialer Vermittlung stattfindet. Geht man davon aus, dass es ist nicht möglich ist, nicht zu hören und dass Hören (auch unbewusstes) immer mit Lernen verbunden ist, so befinden wir uns auf der Ebene der akustischen Wahrnehmung in einem permanenten Lernzustand. Da in den letzten dreißig Jahren die Übertragung von Musik durch mediale Verbreitung immens angestiegen ist, kann weiterhin davon ausgegangen werden, dass der außerschulisch musikalische und musikbezogene Erwerb von Kompetenzen sehr hoch ist. Dieser Tatsache wird in fachdidaktischen Konzeptionen jedoch kaum Rechnung getragen. Auch die Didaktik der populären Musik, die zunächst neue schülerorientierte Zugänge zu Musiken aller Art (auch und vornehmlich Popmusik) schaffen wollte, basiert im Wesentlichen auf einer Vermittlungstradition von Inhalten. Ziel der vorliegenden Arbeit und der damit eingebundenen Teilstudien ist es, den außerschulischen Kompetenzerwerb in popmusikalisch geprägten Bereichen exemplarisch zu erfassen und zu interpretieren, um hier Ansatzpunkte für eine Weiterentwicklung einer Popmusik-Didaktik perspektivisch zu entwickeln.

11 Vgl. Rolle (2005) S. 212 und Schütz (1982), S. 14.

12 Schütz (1997), S. 2.

2 Zur grundlegenden Fragestellung

2.1 FRAGESTELLUNG UND GRUNDLEGENDE STRUKTUR DER ARBEIT

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Hauptstudie zum selbstständigen außerschulischen Kompetenzerwerb von Schülern in Bereichen der populären Musik. Der Begriff *außerschulisch* beinhaltet das Kriterium, dass die erworbenen Kompetenzen nicht im Kontext mit Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen stehen, was Schule als Lernort jedoch nicht konsequent ausschließt. Auch hier wird in Kontexten mit Musik umgegangen, die durch Selbstständigkeit und Abwesenheit von Lehrpersonen oder curriculare Vorgaben bestimmt sind. Die Fokussierung der Fragestellung auf populäre Musiken berührt folgerichtig Aspekte um Begriffe und Theorien um das Populäre, die an dieser Stelle nicht in der Breite der großen Diskussion der letzten Jahrzehnte aufgegriffen werden soll und kann. Jedoch findet eine diskursive Auseinandersetzung mit zentralen Positionen statt, da z. B. die Frage, was Popmusik unter qualitativen Gesichtspunkten mit einer entsprechenden Innenperspektive ausmacht, nach Ansicht des Verfassers in einem direkten Zusammenhang mit den hierauf bezogenen Aneignungsstrategien (Hauptstudie) steht. Hierzu geht der Verfasser von folgender Hypothese aus: Gegenstand und lernender Umgang¹ stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander und sind spezifisch. Schließlich steht die Frage der selbsterworbenen Kompetenzen in einem fachdidaktischen Kontext innerhalb der musikpädagogischen Diskussion und steht in einem direkten Kontext mit der Didaktik der populären Musik. Insbesondere in Bezug auf die Entwicklung der Konzeption in den 1970er- und vor allem 1980er-Jahren wird abschließend der Frage nachgegangen, inwieweit selbsterworbene Kompetenzen von Schülern bereits Teil der Konzeption gewesen sind und entsprechend Berücksichtigung gefunden haben (s. hierzu das Interview mit Volker Schütz).

1 Ein Umgang mit Musik, der nicht mit Lernen verbunden ist, ist nicht vorstellbar. Vgl. Gruhn (2005).

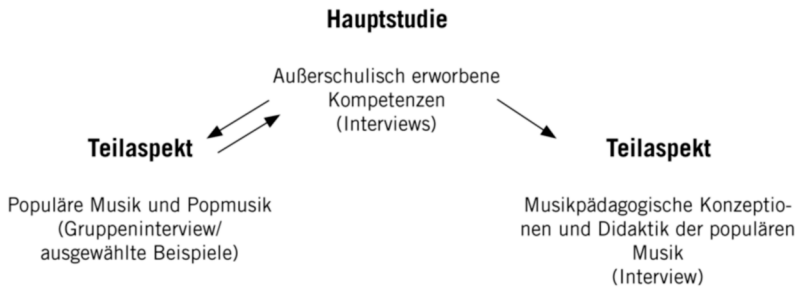


Abb. 1: Struktur Forschungsprojekt

2.2 ZUM KOMPETENZBEGRIFF

Je nach Disziplin und historischer Dimension ist der Kompetenzbegriff mit unterschiedlichen Interpretationen konnotiert. Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive ist der besondere Zusammenhang zwischen Kompetenz und Performanz von Bedeutung, wie ihn insbesondere Chomsky in Bezug auf Sprache herausgestellt hat.² Grunert verweist in diesem Zusammenhang auf Bourdieu, der den Kompetenzbegriff Chomskys auf sein Habituskonzept übertragen hat.^{3/4} Grunert richtet ihr Augenmerk insbesondere auf den Zusammenhang zwischen Kompetenz und Performanz unter dem Aspekt der aus ihrer Sicht problematischen einseitigen Wirkungsrichtung von Kompetenz auf Performanz. Insbesondere die Sichtweise Bourdieus berücksichtigt den Sozialisationsprozess als konstitutives Element des Kompetenzerwerbs gegenüber der auf Individuen beschränkten Sichtweise Chomskys. In Anlehnung an Grunert und eine sozialwissenschaftliche Perspektive wird die folgende Definition des Kompetenzbegriffs übernommen, die die genannten Punkte als zentrale Charakteristika nennt:

- „a) *Sozialisationsbezug*: Kompetenzen werden im Laufe des Sozialisationsprozesses erworben, gefestigt und ausgebaut;
- b) *Aktivitätsbezug*: Kompetenzen bilden sich im Sozialisationsprozess durch die aktive Auseinandersetzung des Individuums mit seiner Umwelt heraus;
- c) *Kontext-/Situationsbezug*: Kompetenzen dienen der effektiven Bewältigung spezifischer (Problem-) Situationen;
- d) *Wissensbasis*: Kompetenzen basieren auf internalisierten Regeln, Wissenselementen oder Mustern und stellen die Fähigkeit dar, diese in spezifischen (Problem-) Situationen anzuwenden;
- e) *Generierungsprinzip*: Die erworbenen Kompetenzen stellen die generative Basis für das konkrete menschliche Handeln (Performanz) in spezifischen (Problem-) Situationen dar (Kom-

2 Vgl. Chomsky (1992¹⁷).

3 Vgl. Grunert (2012), S. 42.

4 Vgl. Bourdieu (1970).

petenz-Performanz-Differenz); umgekehrt führt die Anwendung von Kompetenzen in spezifischen (Problem-) Situationen zum Erwerb neuer sowie zum Ausbau bestehender Kompetenzen, Performanz ist damit auch konstitutiv für Kompetenz;

f) *Ungleichheit*: Aufgrund ihres Umwelt- und Situationsbezuges sind Kompetenzen abhängig von den dem Individuum jeweils zur Verfügung stehenden Möglichkeitsräumen zum Kompetenzerwerb.“⁵ [Hervorhebungen im Original]⁶

5 Grunert (2012), S. 42f.

6 Im Hinblick auf ausdifferenzierte Performanz-Begriffe in musikalischen Kontexten sei hier insbesondere verwiesen auf Jost (2012), S. 41–47. Die verschiedenen Sichtweisen auf Performanz werden hier insbesondere im Kontext der Analyse popmusikalischer Werke erörtert.

3 Zur Problematik einer Begriffsfindung in Musiken des „Populären“ – Popmusik

3.1 POPULÄRE MUSIK – EIN ANNÄHERUNGS- UND ABGRENZUNGSPROBLEM

Die Frage nach der Definition dessen, was Popmusik¹ im Spannungsfeld zwischen reiner Vermarktungsstrategie einerseits und künstlerischem und kreativem Schaffen andererseits ausmacht, ist nicht neu und gehört zu den kontroversen Fundamentaldiskussionen um Bereiche wie populäre Musik und Popmusik im Speziellen seit der Wahrnehmung und Erforschung von Popmusik als ernst zu nehmendem Gegenstand. Im Folgenden geht es daher nicht um eine deskriptive Darstellung und Aufarbeitung der historischen Standpunkte mit all ihren Nuancen, sondern um eine diskursive Auseinandersetzung mit grundlegenden Positionen, da davon ausgegangen werden kann, dass es einen grundlegenden Zusammenhang zwischen dem, was Popmusik ausmacht, und den damit verbundenen Aneignungsstrategien gibt (s. Hauptstudie). Die innere Beschaffenheit des Gegenstandes wäre danach aus den Perspektiven derjenigen zu erfassen, die sich die Musiken des Populären selbst aneignen und diese damit neu erschaffen oder weiterentwickeln.

Die Vielfalt der Fragestellungen in einer wissenschaftlichen Analyse des Forschungsfeldes „Populäre Musik“ ist der Vielfalt des Gegenstandes in naheliegender Weise angemessen und nicht verwunderlich. Trotz der Problematik klarer Definitionen und Abgrenzungen zu Phänomenen der populären Musik hat sich aus internationaler (westlicher) musikwissenschaftlicher Sichtweise ein allgemeiner Konsens durchgesetzt, wie er unter anderem von Wicke et al. im „Handbuch der populären Musik“ vertreten wird.² Danach ist populäre Musik durch Phänomene gekennzeichnet, die westlichen Industriegesellschaften zugeordnet werden können mit herausragenden Merkmalen wie denen der massentauglichen Produktionsweise, der Technikbasierten Herstellung, der Verbreitung durch Massenmedien,³ welche eine entspre-

1 Die Frage um konkretere Begriffsfindungen zu Popmusik und Populäre Musik wird weiter unten diskutiert.

2 Vgl. Wicke (2007), S. 544ff.

3 Bartz weist zu Recht auf die Problematik der Gleichsetzung von Medien und Massenmedien im Kontext der Verbreitung des Populären unter dem „Verdikt“ der Kulturindustrie hin.

chende inhaltliche Gestaltung durch Schaffung von Massentauglichkeit beinhaltet. Dadurch setzt sich populäre Musik deutlich ab von Volksmusik als oraler Tradition und der Kunstmusik.⁴ Eine der zentralen Grundproblematiken besteht angesichts des komplexen Fragenfeldes auch darin, dass in der Folge populäre Musik tendenziell eher aus der Perspektive der äußeren Erscheinung zu erfassen versucht wird und somit strukturalistischen Ansätzen wie denen der Frankfurter Schule anhängt. Wicke verweist selbst darauf, dass es sich bei den weiter oben genannten Merkmalen nur um quantitative Indikatoren für eigentlich qualitative Prozesse handelt.⁵ So erscheint eine allgemeine Erfassung der populären Musiken als kulturelle Praxis oder ein Verständnis dieser in Kontexten der technischen Reproduktion und der kommerziellen Marktmechanismen eher methodologisch nachvollziehbar als dass sich dies für die Analyse des Gegenstands populäre Musik selbst als Gewinn bringend darstellt. „Wurden bereits bei der Beschreibung einiger anderer Genres der populären Musik die Grenzen der historisch-deskriptiven Methode deutlich, so zeigt sich am Beispiel des Schlagers verstärkt die Problematik der Trennung musikalischer und außermusikalischer Faktoren. [...] Die synchrone Darstellung sämtlicher ökonomischer, politischer, soziologischer und psychologischer Aspekte populärer Musik ist nicht möglich.“⁶ In der gegenwärtigen Forschung hat sich diese Perspektive auf die äußere Erscheinung der gesellschaftlichen Räume und Bedingungen populärer Musik gefestigt. „Eine trennscharfe Bestimmung oder gar eine Definition von populärer Musik, durch die diese von anderen Musiksparten abgegrenzt wird, bietet somit auch dieser Ansatz nicht. Eines wird dabei deutlich: Es geht in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit populärer Musik nicht um exakte Zuordnungskriterien, wie sie etwa für die Anordnung von Tonträgern im Fachhandel oder die Systematisierung von Archivbeständen notwendig ist. Der Blick richtet sich vielmehr auf die sozialen Prozesse und kulturellen Praktiken, mit denen die Musik untrennbar verbunden ist.“⁷ Die Entwicklung dieser Perspektiven ist ebenso nachvollziehbar wie fraglich, da die Erfassung der sozialen und ökonomischen Bedingungen die Musiken und Stile populärer Musiken nicht erfasst. Mitunter kann in den auf populäre Musik gerichteten historisch entwickelten Perspektiven auch der Eindruck entstehen, als sei populäre Musik durch die Abwendung vom textuellen Gegenstand und die Verlagerung auf kontextuelle Bereiche eine freie Projektionsfläche für ideologisch geprägte Sichtwei-

(Vgl. Bartz, 2011, S. 20ff.) Bartz konstatiert die Gefahr „[...]“, dass die Eingrenzung auf Massenmedien als Popularisierungsagenten dazu führt, dass das Popularisierte als Resultat der massenmedialen Popularisierung mit dem Populären insgesamt gleichgesetzt wird.“ (Bartz, 2011, S. 25.)

4 Gerade in den USA der 1920er- bis 1940er-Jahre ist das Aufkommen der modernen Massenmedien mit Radio und Schallplatte stark an die Verbreitung regionaler Folk-Erscheinungen gekoppelt. Eine eher in westeuropäischen Diskursen vertretene Trennung des Folk von moderner populärer Musik erscheint eher ideologisch begründet. Zur US-amerikanischen Sichtweise vgl. auch Mitchell (2007).

5 Ebd., S. 547.

6 Schoenebeck (1987), S. 66.

7 Appen, von/Grosch/Pfleiderer (2014), S. 11.

sen z. B. der Cultural Studies.^{8/9} Wenn einerseits die Einbindung der Entwicklung populärer Musikformen in industrielle Produktions- und Reproduktionsprozesse offensichtlich (welchen anderen Gegenstand könnte man da ausnehmen?) ist und diese eine maßgebliche Erscheinung darstellen, so ist andererseits nicht nachvollziehbar, warum ein Spiritual wie „Steal Away“ nach seiner Aufnahme mit dem Dinwiddie Coloured Quartett im Jahre 1902 per Definition kein Traditional oder Folk mehr sein sollte, sondern populäre Musik im modernen Sinne der technischen Produktion und ihrer Reproduzierbarkeit. Auch wenn Volksmusik oder Folk Music ebenso wie populäre Klassik als wichtige Quellen der modernen populären Musik gelten, so ergibt sich hier dennoch ein Abgrenzungsproblem. Im Grunde hat sich durch die Aufnahme gegenüber der oralen Weitergabe des Spirituals in der Hauptsache die Qualität der Verbreitung geändert. Sound als maßgebliches Eigenschaftskriterium populärer Musik, wie in zahlreichen Positionen vertreten, kann in der frühen Phase der technischen Entwicklung nicht als ernsthaftes Kriterium herangezogen werden, da die Reproduktion des Originals zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch eindeutige Priorität hatte und erst zunehmend durch die technischen Möglichkeiten ab den späten 1950er-Jahren allmählich als eigenständiger Parameter an Bedeutung gewinnt im Sinne eines neuen künstlerischen Raums.¹⁰ Hemming verweist ebenfalls auf die Problematik der Trennschärfe zwischen Folk Music und populärer Musik im Sinne von Popmusik. Die frühen Sammlungen des 19. Jahrhunderts in Großbritannien waren danach von Anfang an durch ein kommerzielles Interesse und Idealisierung geprägt. „Es war gängige Praxis, die Namen der Autoren, auch wenn sie bekannt waren, unter den Tisch fallen zu lassen, damit ‚Volksmusik‘ als idealisiertes Objekt fortbestehen kann.“¹¹ „Der Hinweis auf die industrielle, überregionale Verbreitung reicht aus meiner Sicht nicht, obwohl sie ein wichtiger Aspekt von Popularkultur ist.“¹² Shepherd verweist in diesem Zusammenhang bereits früher darauf, dass die Unmöglichkeit einer präzisen Erfassung von populärer Musik als feste Konstante der Forschung akzeptiert werden kann. „Wenn die Begriffe ‚Volksmusik‘, ‚populäre Musik‘ und ‚ernste Musik‘ als Teil der lebendigen Sprache unpräzise und mehrdeutig sind, dann sollten sie im vollen Bewußtsein, warum das so ist, in dieser Form belassen werden.“¹³

Eine methodologisch sinnvolle Herangehensweise an populäre Musik erscheint angesichts der Komplexität von Musikgenres, die sich durch fortlaufende dynami-

8 Vgl. Fiske (2000).

9 Die Problematik findet ihre Erweiterung in der ausschließlichen Zuschreibung der Deutungen der Inhalte [Popmusik, d. Verf.] und deren Bedeutungen auf den kreativen Akt der Rezeption durch die Hörer. Nach Wicke wird hierdurch der theoretischen Beliebigkeit Tür und Tor geöffnet und somit zur akademischen Spielfläche, in der Raum für alle möglichen Theoriekonstruktionen ist. (Vgl. Wicke, 2002, S. 67f.)

10 „Prewar records were also heard as a more or less crackly mediation between listeners and actual musical events; their musical qualities often depended on listeners’ own imaginations.“ (Frith, 1987, in: Frith, 2007, S. 60.)

11 Hemming (2016), S. 508f mit Verweis auf Sweers (2002).

12 Gebesmair (2008), S. 41.

13 Shepherd (1985), S. 88.

sche Entwicklungen auszeichnen, vor allem dann angemessen, wenn sie diese Dynamik zum Gegenstand hat und sich nicht auf statische Merkmale durch Außenansichten beschränkt. Die Erfassung der äußeren Erscheinungsformen kann den Gegenstand eingrenzen und ihn unter den dargestellten Aspekten als allgemeines Phänomen erklären. Sie bleibt jedoch reduziert auf eine Außenperspektive durch Analyse der Marktmechanismen, der heterogenen kulturellen Praxen und auf der Erfassung individueller Bedeutungsebenen in Rezeptionskontexten.^{14/15} Ungeklärt bleibt in diesem Zusammenhang jedoch auch eine grundlegende Begründung für eine andere Herangehensweise an populäre Musik als eine andere Musik¹⁶, da die Perspektive der Betrachtung populärer Musik z. B. als soziale Praxis impliziert, dass bei Kunstmusik der Aspekt ihrer gesellschaftlichen Funktion keine Rolle spielen würde. Möglicherweise unterliegen Forschungsansätze, die populäre Musik als etwas anderes als Musik betrachten, genau dieser wertkonservativen Einschätzung der traditionellen Perspektive von Musikwissenschaft. „Die Auffassung, daß Musik entweder Musik ist, oder aber etwas anderes, ein soziales bzw. soziologisches Phänomen, entspricht genau der Haltung, die die akademische Musikwissenschaft gegenüber der populären Musik einnimmt.“¹⁷ Dabei ist die soziale Praxis klassischer Kunstmusik durch das im 19. Jahrhundert in den deutschen Staaten entstehende Bürgertum und insbesondere des Bildungsbürgertums besonders deutlich. Die klassische Musik wird von einer relativ kleinen bürgerlichen Schicht dominiert. Sie bestimmt die Sprache, Grammatik, das Regelwerk, die Kritik, entwickelt das Konzert- und Verlagswesen und verfeinert die Marktmechanismen der kommerziellen Verwertung.¹⁸ Jungmann zieht als Beispiel der Entwicklung des Musiklebens mit all seinen Begleiterscheinungen die Entwicklung der Stadt Leipzig im 19. Jahrhundert heran. Leipzig als prosperierende Handelsstadt bringt eine wachsende Bürgerschicht hervor, die musikalisch äußerst aktiv ist und mit einem starken Anwachsen der auf Musik bezogenen wirtschaftlichen Tätigkeit einhergeht.

„Neben der praktischen Musikausübung breitete sich in Leipzig auch das auf Musikalien spezialisierte Verlagswesen weiter aus. Neue drucktechnische Verfahren sowie geographische Ausweitung der Handelsbeziehungen ließen den Verlag Breitkopf (seit 1794 Breitkopf & Härtel) zu einem der führenden Musikverlage Deutschlands aufsteigen. 1807 gründete F. Hofmeister ein entsprechendes Unternehmen, 1814 begann ein weiterer Konkurrent, sich des Musikalienmarktes anzunehmen: C.F. Peters startete in Leipzig seine Verlagstätigkeit.“¹⁹

14 Rösing kritisiert den diesbezüglichen Ansatz Simon Friths als unzureichend. „Das Problem dieses Zugangs allerdings war seine Indifferenz gegenüber den Besonderheiten kultureller Prozesse und den materialen, gestaltspezifischen Eigenheiten der in ihnen zirkulierenden klanglichen Artefakte.“ (Rösing, 2002, S. 65.)

15 Zur Komplexität der Genese der Begriffskategorien um Populäre Musik, Popmusik, Pop, Pop art etc. sei hier vor allem verwiesen auf Thomas Hecken (2009).

16 Die Verwendung des Begriffes Musik schließt auf Heterogenität und Diversität abzielende Sichtweisen auf Musiken mit ein.

17 Shepherd (1985), S. 6.

18 Vgl. Jungmann (2008), S. 20.

19 Ebd. (2008), S. 22.

Die enge Verknüpfung zwischen Musik, musikalischem Handeln und wirtschaftlicher Tätigkeit im Bereich des Verlags- und Konzertwesens wirft die Frage auf, warum die Betrachtung der westlichen Kunstmusik in ihrer Tradition der reduzierten Perspektive auf die *Musik* fußt, wenn doch die wirtschaftliche Verwertung gerade in der Entwicklung der klassischen Musik eine herausragende Rolle spielt.²⁰ Die Mitbeziehung interdisziplinärer Sichtweisen auf Musik ist daher kein besonderes Merkmal populärer Musik, sondern stellt eine Grundanforderung an Analyse von Musik allgemein dar. „The advantage is that he [the musicologist, d. Verf.] can draw on sociological research to give his analysis proper perspective. Indeed, it should be stated at the outset that no analysis of musical discourse can be considered complete without consideration of social, psychological, visual, gestural, ritual, technical, historical, economic, and linguistic aspects relevant to the genre, function, style, (re-)performance situation, and listening attitude connected with the sound event being studied.“²¹ Ein grundlegender Unterschied zu anderen Musiksparten in ihren Beziehungen zur Gesellschaft, ihren Schichten, Milieus und den ihnen zugesprochenen Funktionen ist nicht erkennbar und begründbar. Eine Trennung zwischen populärer Klassik, die allgemein als Quelle der populären Musik ausgemacht werden kann, und einer „höheren“ Klassik, die nicht hierunter subsumiert werden kann, erscheint äußerst problematisch. Dies gilt umso mehr, als die Kunstmusik ein wesentliches Symbol in der Identitätsentwicklung des Bürgertums seit dem auslaufenden 18. Jahrhundert darstellt. Die Tatsache, dass das ohnehin ausschließlich in größeren Städten sich entwickelnde Bürgertum im frühen 19. Jahrhundert, welches mit einem Anteil an der Gesamtbevölkerung von 10–15% als gering eingeschätzt werden kann²², zu einer derart starken Bedeutung der Kunstmusik beigetragen hat, wenn nicht ausschließlich dafür verantwortlich ist, wirft die Frage nach der sozialen Praxis und Bedeutung umso mehr auf und letztendlich die nach einer Verbindung von kultureller Entwicklung und politischen Machtverhältnissen.²³ „Die ‚Musizierwut‘ erreichte nicht zuletzt durch die nach der Jahrhundertwende [Anfang 19. Jahrhundert, der Verf.] entstehenden ‚Musikalischen Leihanstalten‘ mit ausleihbaren Musikalien im Verlauf des 19. Jahrhunderts beachtliche Ausmaße, selbst wenn sie insgesamt nur einen relativ kleinen Teil der Bevölkerung erfaßte.“²⁴ Sowohl die Entwicklung der klassischen Musik als auch die der populären Musik(en) ist eng verknüpft mit dem Aufkommen und der Emanzipation des Bürgertums und dem damit verbundenen Demokratisierungsprozess.²⁵ Beide Ebenen des musikalischen Ausdrucks sind ebenso mit der Vergesellschaftung der Musiken und allen sich daraus entwickelnden

20 Vgl. Rösing, in: Helms/Phleps (Hg.) (2014), S. 14.

21 Tagg (2000b), S. 74.

22 Jungmann verweist explizit auf die als hoch einzuschätzende Bedeutung der Beteiligung der bürgerlichen Schicht am musikalischen Leben vor dem Hintergrund des zahlenmäßig kleinen Anteils an der Gesamtbevölkerung (vgl. Jungmann, 2008, S. 22).

23 Vgl. Jungmann (2008), S. 9/Shepherd (1992), S. 4.

24 Wicke (2001), S. 19.

25 Vgl. Schoenebeck (1987), S. 15.

Formen der wirtschaftlichen Verwertung verbunden. Streng genommen sind klassische und populäre Musik nicht voneinander zu trennen, sowohl im Hinblick auf die gesellschaftlichen Funktionen als auch im Hinblick auf musikalische Inhalte. Die Trennung von klassischer und populärer Musik suggeriert nach Green letztlich den höheren Stellenwert klassischer Musik und ist vornehmlich Teil einer ideologischen Sichtweise zum Zwecke der Distinktion durch Ausblenden sozialer Komponenten.²⁶ Unter bestimmten Gesichtspunkten wie zum Beispiel dem Unterhaltungswert ist überhaupt kein Unterschied zwischen der europäischen Hochkultur und populärer Musik festzustellen. So erfüllt klassische Musik für einen Großteil des Publikums die Funktion der Unterhaltung. Die wenigsten Besucher klassischer Konzerte dürften in der Lage sein, die dargebotene Musik strukturell zu hören, sie gehen vielmehr einem Bedürfnis nach Unterhaltung nach.²⁷ Umgekehrt bedienen sich einige Genres der Popmusik klassischer Strategien, indem Wert auf eine harmonische Entwicklung (vgl. „Firth Of Fifth“, Genesis, 1973), die Beachtung der Form oder die thematisch-motivische Verarbeitung (vgl. „Close To The Edge“, Yes, 1972) gelegt wird.²⁸

Aus Sicht des Verfassers tut sich neben den genannten Fragen noch ein weiteres grundlegendes Problemfeld auf, wenn es darum geht, populäre Musik ausschließlich unter dem Aspekt der kommerziellen Verwertung zu betrachten. Die Entwicklung einer wissenschaftlichen Perspektive der Kategorisierung populärer Musik als eine ausschließlich an Verwertungsinteressen der Unterhaltungsindustrie orientierte Musik durch Erfassung der Endprodukte dieses Prozesses ist ein quantitativer Irrtum, denn sie misst genau das, was sie erst zu erforschen meint. Es ist eine problematische Herangehensweise, wenn man die Kommerzialität populärer Musik misst, indem man kommerziell erfolgreiche Musik (z. B. Charts-Musik) zum Messgegenstand

26 „It is helpful to remember that the traditional methods of studying classical music may not be altogether suitable for that music either. Clearly, all music, whether popular, classical, or any other sort, has rhythmic, timbral, textural and inflexive characteristics of one kind or another; any kind of music can be made available as a sound-recording and is therefore produced, or mixed; all music takes place in time and usually involves some sort of live performance at some juncture, whether or not it is ever notated; a great deal of music, including classical music, involves some improvisation; and all music is produced by people, whether male or female and whether individually or collectively. The fact that musicology has developed in ways that tend to ignore these aspects with relationship to classical music, does not mean that classical music is completely devoid of these aspects. What it does mean, is that studying classical music has contributed to the appearance that classical music is *only* based on harmony, melody and other notable parameters; that it is *always* fixed in notated form; that it is *always* progressively innovatory and complex, individually composed by men, and so on. The relevant point about this appearance with reference to ideology, is that even though it may not represent an entirely accurate reflection of classical music, it does not harm the reputation of classical music: in fact it contributes to the reputation of classical music as highly valuable. It is therefore part and parcel with the ideological evaluation of classical music's superiority.” [Hervorhebungen im Original, d. Verf.] (Green, 2014, S. 24f.)

27 Vgl. Lugert (1981), S. 20.

28 Vgl. Macan (1997), S. 95ff, S. 112f.

wählt. Dadurch erfasst man lediglich das, was man Industrie-Pop nennen könnte. Negus hat den Zusammenhang und die Bedeutung des Verhältnisses zwischen Kommerzialisierung und Kreativität differenziert analysiert und weist unter anderem darauf hin, dass selbst in der Kulturindustrie nicht klar ist, was Kommerzialisierung eigentlich bedeutet, und stellt die von Adorno und Horkheimer behauptete „Pseudo-Individualität“ grundlegend in Frage. „One of the most notable divisions was between artist and repertoire (A & R) staff and marketing staff. A & R staff tended to adopt the belief that the more 'organic' ways of creating music would be most popular, while marketing staff believed that the adoption of a more self-conscious 'synthetic' aesthetic practice would produce the strongest combination of elements for successful popular music.“²⁹ Zum einen steht die Kategorisierung populärer Musik als massentaugliche Kommerzmusik einer weiteren Problematik aus einer eher dialektischen Perspektive gegenüber: Auch in der so genannten Charts-Musik³⁰ findet sich regelmäßig Musik, die den grundlegenden Kriterien zur Erfüllung der Verwertbarkeit durch Einfachheit, symmetrische Formteile usw. gar nicht entspricht.^{31/32} Titel wie „God Only Knows“ (1966) von den Beach Boys oder „A Salty Dog“ (1969) von Procol Harum mit seinen Harmoniefolgen verkürzter Dominantnonenakkorde im Instrumentalpart weisen komplexe bis extrem komplizierte harmonische Strukturen auf.³³ Zum anderen, und dies erscheint als der weitaus gewichtigere Punkt, erreicht der weitaus größte Teil komponierter und gespielter populärer Musik nicht den beschriebenen Verwertungsprozess, sondern verlässt das Studio, das Homestudio oder den Proberaum erst gar nicht oder wird allenfalls bei wenigen und vielleicht kaum

29 Negus (1996), S. 50.

30 Wenn an dieser Stelle von Charts-Musik die Rede ist, so stellt sich ein weiteres Problemfeld dar, da die offiziellen durch Media Control (ab 2017 kontrolliert durch die GfK) gemessenen Charts nur noch stark eingeschränkt den realen Verwertungsprozess abbilden. Dieser ist mittlerweile (2017) in viele Untersparten aufgeteilt und hat sich verlagert, z. B. auf die Plattform YouTube, wo Bands wie 187 Straßenbande oder Capital Bra mit neuen Videos schnell mehrere Millionen Klicks erreichen. Zudem findet in einigen Musiksparten eine Verlagerung der Einnahmen vom Verkauf der Musik (CD, Vinyl oder Download) in Richtung Merchandising statt bei gleichzeitigem Angebot des freien Downloads der Audio-Tracks.

31 Die im Jahr 2016 veröffentlichten und kommerziell erfolgreichen Alben von Künstlern wie Frank Ocean („Blonde“) oder Bon Iver („22. A Million“) entsprechen den klassischen popmusikalischen Grundvoraussetzungen (vgl. Pfeleiderer, 2003. Quelle: <http://www.aspm-samples.de/Samples2/pfleidep.pdf>) kaum noch. Formen sind teilweise aufgelöst und eher an einer narrativen Erzählstruktur angelehnt. Die Betonung des Kunstaspekts in der Popmusik ist spätestens seit Mitte der 1960er-Jahre mit Alben wie „Pet Sounds“ und „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“ ein fester Bestandteil und Gegenstand kontroverser Auseinandersetzungen zwischen Künstlern und Musikindustrie. Letzteres ist einerseits selbsterklärend, andererseits aber auch ein Indikator für eine andere Perspektive auf Musik (vgl. Bruford, 2013, S. 106).

32 Vgl. Jacke (2011).

33 Vgl. Zuther (2004), S. 45.

beachteten Konzerten aufgeführt.³⁴ Die kategoriale Unterscheidung zwischen Folk und populärer Musik unter dem Kriterium der industriellen Verwertung allein ist nach Ansicht des Verfassers irreführend, da die industrielle Distribution im Bereich populärer Musik nur eine kleine Option am Ende eines Entwicklungsprozesses darstellt, die unter quantitativen Aspekten kaum zur Geltung kommt.³⁵ Die oben beschriebene strukturalistische Herangehensweise und die damit verbundene Kategorisierung populärer Musik als ausschließlich durch industrielle Verwertungsprozesse bestimmte Musik gleicht danach der Beschreibung eines Eisbergs oberhalb der Wasseroberfläche.³⁶ Sie erfasst den viel größeren Bereich in der Vor-Verwertungsphase oder der direkten Verwertung durch den Künstler nicht oder nimmt diesen vielleicht gar nicht als eigenständigen Raum wahr, der möglicherweise auch durch ein bewusstes und grundlegendes Desinteresse an Verwertung im industriellen Sinne und gleichzeitigem Interesse an kreativer Entwicklung gekennzeichnet ist.^{37/38/39/40} Dies gilt umso mehr, als der technische Fortschritt seit Verbreitung der Bandmaschine zu einer ungeahnten Dynamik geführt hat, die den Demokratisierungsprozess in der Produktion von Musik entscheidend vorangetrieben und zunehmend Raum für solche Künstler geschaffen hat, die sich dem industriellen

34 In einem Interview des Online-Magazins Fortune Entertainment vertritt Produzent Quincy Jones die Auffassung, dass es die Musikindustrie überhaupt nicht mehr gibt und macht dies an zwei Beispielen fest. „Fortune: Is the music industry better or worse than it was 50 years ago? Jones: Honey, we have no music industry. There’s 90% piracy everywhere in the world. They take everything. At the recent South by Southwest [an annual music festival in Austin], they had over 1,900 musicians, but fans didn’t know where to go. You can’t get an album out because nobody buys an album anymore. Fortune: What about some of the newer, online distribution models. Doesn’t that give artists more ways to get music to fans? Jones: That doesn’t mean anything. They sell 4.5 million albums and they think it’s a hit record. It’s a joke. We used to do that [sell 4.5 million records] every weekend in the 80s. Today, you don’t get paid.“ Quelle: <http://fortune.com/2015/07/01/quincy-jones-music-qa/>Zugriff: 29.7.2017.

35 Vgl. hierzu Tagg (2000b), S. 76.

36 Die von Horkheimer und Adorno geprägte Sichtweise auf die Unterhaltungsindustrie ist aus heutiger Perspektive insofern nicht mehr haltbar, da das dem System somit implizit unterstellte Netzwerk aus Plattenfirma, Verlag, Produzenten und Kreativen zwar noch existiert, jedoch durch neue Optionen der Selbstvermarktung an Boden verliert. (Als klassisches Beispiel für dieses System wäre Tin Pan Alley zu nennen. Vgl. hierzu Smudits, 2003, S. 72.) Vielmehr entsteht Musik in popmusikalischen Kontexten in zahllosen unabhängigen Studios oder Projektstudios ohne jeglichen Einfluss übergeordneter Verwertungsinstanzen.

37 Vgl. Negus (2000), S. 46.

38 Vgl. Green (2002), S. 17.

39 Vgl. Rösing (2002), S. 26f. In Bezug auf mehrere Studien aus den 1980er-Jahren hält Rösing die „Lust auf Musikmachen“ als Hauptmotivation unter Amateurmusikern fest.

40 Vgl. hierzu Appen, der diesen Sachverhalt am Beispiel Velvet Underground festmacht (Appen, 2003, S. 105).

Verwertungsprozess entziehen oder nur teilweise daran teilnehmen wollen.⁴¹ Insbesondere die Entwicklung digitaler Medien und die neue Option der direkten Selbstvermarktung durch das Internet haben diesem Prozess zusätzlichen Schub verliehen. Die Entwicklung populärer Musik im 20. Jahrhundert ist somit auch gekennzeichnet durch einen dynamischen Wandel im Spannungsfeld zwischen Kommerz und Kunst, die Moorefield folgendermaßen zusammenfasst:

„[...] I make the case for three central developments in production and claim that they are all driven by an underlying mechanism. One: recording has gone from being primarily a technical to an artistic matter. Two: recording’s metaphor has shifted from one of the ‘illusion of reality’ (mimetic space) to the ‘reality of illusion’ (a virtual world in which everything is possible). Three: the contemporary producer is an *auteur* [= Urheber, Verfasser, d. Verf.]. The underlying mechanism is technological development, encompassing both invention and dissemination due to economics of scale.“⁴² [Hervorhebungen im Original.]

Prinzipiell unterliegen klassische Musik und populäre Musik den gleichen gesellschaftlichen Bedingungen und Verwertungsprozessen. Warum also unterschiedliche Herangehensweisen an abendländische Kunstmusik einerseits und populäre Musikgattungen andererseits, wenn beide Bereiche den allgemeinen Verwertungsmechanismen moderner Industriegesellschaften unterliegen? Zum einen wären identische Herangehensweisen an unterschiedliche Musiken mit unterschiedlichen ästhetischen Prämissen absurd. So würde eine Analyse von Popmusik unter Kriterien wie Form und Motiventwicklung ebenso wenig Sinn ergeben wie die Betrachtung des Grooves in Beethoven-Sonaten. Das Grundproblem liegt jedoch in der Sprachlosigkeit der klassisch geprägten Erfassung von Musik mit ihrem Regelwerk, die bei populärer Musik nicht greift und die spezifischen Besonderheiten in unterschiedlichen Genres der Popmusik nicht versteht, welche sich aus dem Verhältnis zwischen Musik und Musikschaffenden und deren für Popmusik typischen Kommunikations- und Aneignungsprozessen entwickeln.⁴³ Bei allen Musiken geht es jedoch immer um musikalisches Material, welches bewusst als Mittel der Kommunikation erzeugt wird. Es geht immer um Musiken innerhalb sozialer Räume, um Funktionen, Bedeutungen, Bedeutungskonstruktionen, Ästhetik, Übereinstimmung oder Diskurs. Klassische Musik ist

41 Die GEMA versucht mit dem „Deutschen Musikautoren-Preis“ die künstlerische Qualität auch solcher Künstler hervorzuheben, deren Musik auch außerhalb messbarer Verkaufszahlen entsteht. Vgl. *Virtuos*, Ausgabe 01–2017, S. 22f.

42 Moorefield (2010), S. xiii.

43 Selbstverständlich ist die grundlegende Fragestellung des Verhältnisses zwischen den Mechanismen der Unterhaltungsindustrie einerseits und Aspekten von Kreativität und künstlerischem Schaffen andererseits (inklusive der Bestimmungsproblematik) nicht neu und in vielen Beiträgen der englisch- und deutschsprachigen Forschung angegangen worden. Offen bleibt jedoch die Frage der Gewichtung, die möglicherweise aufgrund der Geschichte der Forschungsansätze zur populären Musik mit einer Schiefelage zugunsten der strukturalistischen Sichtweisen (vgl. Negus, 2000/Rojek, 2011) verbunden ist, welche zudem der Problematik einer neueren Entwicklung der Demokratisierungsprozesse unterliegen.

nicht weniger ein soziales Phänomen, Popmusik nicht weniger ein musikalisches.⁴⁴ Die in Bezug auf Popmusik vermehrt auf das Verhältnis von Kulturindustrie einerseits und Konsument andererseits reduzierte Sichtweise als eine Art Täter-Opfer-Beziehung entspricht nicht der realen Komplexität und ignoriert oder negiert sogar die Vielfalt der Rezeptions-, Verwertungs- und vor allem auch Entstehungsprozesse. Hier könnte ein Perspektivenwechsel, der sowohl die Schaffenden und ihre kreativen Intentionen als auch den Hörer mit seinen differenzierenden Strategien verstärkt miteinbezieht, eine ernsthafte Alternative sein.⁴⁵

3.2 ZUR GRUNDLEGENDEN FRAGE EINES BEGRIFFSSYSTEMS IN POPULÄREN MUSIKEN

Die musikwissenschaftliche Erforschung des „Populären“ in der Musik, der populären Musik, der Populärmusik, des Schlagers oder der Popmusik, um wenigstens einige der in diesem Kontext auftauchenden Begriffe zu nennen, geht einher mit dem aus heutiger Perspektive (2017) vergeblichen Versuch einer einheitlichen und systematischen Begriffsfindung, die zu Begriffen wie „Populärmusik“, „Populäre Musik“ oder „Popmusik“ als letztendlich nicht zufriedenstellende Konstrukte geführt hat.⁴⁶ Die von vielen Seiten beschriebene Problematik in der Begriffsfindung und -definition soll hier in ihrer historischen Entwicklung und Argumentation nicht vollständig wiederholt aufgegriffen werden. An dieser Stelle sei (neben anderen zahlreichen Aufsätzen) verwiesen auf Peter Wickes „Populäre Musik’ als theoretisches Konzept“ als Zusammenfassung der wichtigsten wissenschaftlichen Perspektiven zum Thema populäre Musik.⁴⁷ Vielmehr geht es hier und folgend auch im Rahmen dieser Arbeit einerseits um die Betrachtung einiger ausgewählter Aspekte mit dem Fokus auf das Phänomen Popmusik als Kommunikationsgegenstand zwischen Experten, also Musikern und Produzenten, als auch um grundlegende Aspekte der Aneignung von Popmusik (Hauptstudie). Hierbei geht der Verfasser von der Hypothese aus, dass alle Ebenen des Umgangs mit Popmusik, also Aneignung, Kommunikation über Musik, Motivation, Performanz usw. den primären genuinen Kern populärer Musik allgemein bilden. Es geht hier also vornehmlich um Musik als Ergebnis eines musikalisch-interaktiven Prozesses, basierend auf intrinsischer Motivation, nicht um strukturalistische Sichtweisen mit ihren Außenperspektiven. Die gewählte Schwerpunktsetzung findet selbstverständlich vor dem Hintergrund und dem Wissen einer

44 Vgl. hierzu das Zitat von Lucy Green (2014) weiter oben.

45 „Dieser Vorgang [Produktion und Reproduktion moderner Popmusik durch Jugendliche ab den 1960er-Jahren, der Verf.] von musikalischer Aneignung und Veränderung vollzieht sich im Spannungsfeld von massenkultureller Vorgabe und individueller, die institutionalisierten Ausbildungsstätten für Musik verweigernder Eigentätigkeit.“ (Rösing, 2002, S. 17.)

46 Der Begriff Popmusik wird hier einerseits als allgemeiner Oberbegriff analog zu „Klassischer Musik“ benutzt. Popmusik stellt nach Ansicht des Autors in der näheren Betrachtung ein Genre innerhalb der populären Musik dar (vgl. Hemming, 2016, S. 506).

47 Vgl. Wicke (1992).

Auseinandersetzung mit Popmusik als sozialer Praxis statt, die hier im Kontext der Fragestellung (zunächst) unter methodologischen Gesichtspunkten gezielt ausgeklammert wird.⁴⁸ In der Historie der Theoriebildung über populäre Musik erscheinen nach wie vor einige Theoreme als nicht vollends entwickelt oder gar irreführend. Dies liegt in der Grundproblematik der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem mittlerweile hochentwickelten und komplexen Phänomen begründet, das sich der Begrifflichkeit verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen, die zudem mitunter einer klassischen Tradition entwachsen sind, entzieht. Diese mittlerweile nicht mehr neue Erkenntnis führt allerdings zumindest teilweise zu der Fehlannahme, dass die populäre Musikpraxis „... eine begriffslose Musikpraxis ohne einen eigenen theoretischen Überbau ist.“⁴⁹ Wenn auch grundlegend offensichtlich ist, dass die Musikpraxis in der populären Musik, soweit dies bestimmte Genres betrifft und eben nicht alle, nicht an übergeordnete Begriffssysteme gebunden ist, so ist es andererseits nicht erklärbar, dass sich Stile oder Genres entwickeln, die sich durch ein aufeinander bezogenes „Regelwerk“ auszeichnen. Weiterhin ist zu berücksichtigen, dass Untergenres wie beispielsweise der Schlager mit seiner traditionellen Arbeitsteilung zwischen Komponist, Texter und Arrangeur sich bis in die 1970er-Jahre durchaus in einer Traditionslinie befunden hat, die durch eine vorwiegend klassische Sozialisation oder Ausbildung geprägt war, was eine pauschale Erfassung des Schlagers als „Popmusik“ schwierig erscheinen lässt, da mit dem Begriff auch solche Popmusik-Genres betroffen sind, die, im Gegensatz zur Arbeitsteilung im Schlager-Genre, Teil oraler Traditionen sind, soweit es um den informellen Austausch von Informationen zur Komposition und Produktion von Musik geht.⁵⁰ Um den Gegenstand ein wenig einzugrenzen, soll hier auch im Hinblick auf die grundlegende Fragestellung der Arbeit von *Popmusik* als immer noch weit gefasstem Stil-Sammelbegriff die Rede sein, wie sie sich seit den 1950er-Jahren aus der Sprache des Rock 'n' Roll kontinuierlich und extrem ausdifferenziert weiterentwickelt hat. Die Problematik eines Begriffssystems besteht in erster Linie nicht im Nichtvorhandensein von Begrifflichkeiten, sondern in der Nichtvereinbarkeit von festen Messsystemen einerseits und beweglicher kultureller Praxis andererseits. Popmusik als kulturelle Praxis⁵¹ kann hier auf verschiedenen Ebenen verstanden werden: Zum einen als Text innerhalb eines sozialen Kommunikationsprozesses⁵², zum anderen als Referenzsystem in einer kontinuierlichen Expertendiskussion (Musiker, Produzenten etc.).⁵³ Die Betrachtung des letzteren Aspekts hat in der wissenschaftlichen Diskussion allerdings bisher eine eher untergeordnete Rolle gespielt, da die in der populären Musik und auch in der Popmusik vorzufindende Komplexität der zu klärenden Fragestellungen und vor allem die in den frühen Jahren vorwiegend negative Bewertung des Populären den Zugang zunächst auf po-

48 Vgl. Appen, Ralf von et al. (2014), S. 9.

49 Vgl. Wicke (1992), S. 3

50 Vgl. Schoenebeck (1987), S. 65.

51 Vgl. Wicke (1992), S. 12

52 Vgl. Shepherd (1991), S. 174ff.

53 Hemming schlägt vor, die Diskussion im wissenschaftliche Terminologien um Musiken des Populären vor dem Hintergrund der Entwicklungsdynamik offen zu halten. (Vgl. Hemming, 2016, S. 515.)

poläre Musik als soziale Tatsache fokussiert haben. Popmusik als musikalisches Material erschien hier weniger attraktiv. „Aus der engen Bindung der musikalischen Analyse an die Kunstmusiktradition folgte für lange Zeit eine Festschreibung der Abwertung populärer Musik, ja die Weigerung, deren Klanggeschehen und ästhetische Qualitäten zu würdigen.“⁵⁴ So bleibt nach wie vor die Frage offen, welche offensichtlich nicht vollständig erfassten Begriffssysteme dazu beitragen, dass es zur Ausbildung halbwegs homogener Genres oder Subgenres wie Electro, verschiedener Hip-Hop-Stile, New Wave, Dubstep usw. kommt. Es muss davon ausgegangen werden, dass Bezugssysteme innerhalb bestimmter Genres existieren, die jedoch nur für ein bestimmtes Genre gelten und dies auch nur für eine begrenzte zeitliche Dauer. Der Begriffsrahmen in der Popmusik ist vorhanden, er ist jedoch beweglich und flüchtig. Der theoretische Überbau in popmusikalischen Herstellungsprozessen Komposition und Produktion⁵⁵ betreffend entspricht einem liquiden System, das sich bereits verändert hat, wenn es systematisch erfasst erscheint. Professionelle Musiker, die sich beispielsweise in bestimmten Genres der Popmusik betätigen, sind in der Kommunikation untereinander nicht sprachlos. Selbstverständlich verfügen sie über einen Fundus an Begriffen, die einen kreativen Prozess in der Produktion und Reproduktion von Musik ermöglichen. Sie haben im Vergleich zur wissenschaftlichen Außenperspektive relativ wenig Probleme – einen vergleichbaren Wissens- und Erfahrungsstand vorausgesetzt – sich untereinander zu verständigen. Sie verfügen über ein ausdifferenziertes Repertoire an Analyseinstrumenten, um komplexe musikalische Gegenstände zu versprachlichen. Das damit verbundene Bezugssystem ist jedoch erfahrungsbezogen⁵⁶ und vergänglich, da die Gültigkeit der Begriffe von begrenzter Dauer ist, was die eigentliche Kernproblematik im wissenschaftlichen Umgang mit dem Populären und insbesondere mit Popmusik auszeichnet.⁵⁷ In der Auseinandersetzung mit den Definitionen Philip Tags zur Gegenstandsbeschreibung der Popmusikforschung stellt Wicke unter anderem fest: „... es ist ein schlechterdings unmögliches Unterfangen auf diese Weise zu einer einigermaßen sinnfälligen Bestimmung der populären Musik zu finden, die nicht schon im Augenblick der Nie-

54 Von Appen/Grosch/Pfleiderer (2014), S. 201.

55 Es sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass unter Produktion nicht ausschließlich der zu meist konnotierte Prozess der Studioaufnahme verstanden wird, sondern die anteilig wesentlich größer einzuschätzenden Prozesse im Übungsraum oder Entsprechendes miteinbezieht.

56 Unter Erfahrung wird hier konkret ein komplexes Geflecht aus Hör- und Spielerfahrung von Musikausübenden verstanden. Die Spielerfahrung beinhaltet sowohl Aspekte der Reproduktion als auch solche der kreativen Neugestaltung musikalischen Materials.

57 Die Vergänglichkeit der Bedeutungen von Musik betrifft selbstverständlich auch den hier ausgeklammerten Aspekt des Rezipierens. Die Perspektive der Hörer unterliegt ebenfalls einem kontinuierlichen Wandel. Die Bedeutung eines Gitarrenriffs von „Paranoid“ von Black Sabbath (1970) oder „Whole Lotta Love“ von Led Zeppelin (1969) kann rückwirkend nicht verbindlich geklärt werden. Was für den Hörer der frühen 1970er-Jahre ein erstmaliges, unmittelbares und nicht vergleichbares Hörerlebnis war, geht heute einher mit Erfahrungswissen, der Kenntnis zahlreicher Kopien in der Genre-Entwicklung und ist durchsetzt von Klischees über Sex, Drugs und Rock 'n' Roll.

derschrift durch die Entwicklungsdynamik dieser Musik bereits wieder überholt ist.“⁵⁸ Darüber hinaus besteht grundsätzlich eine wesentliche Problematik eines Begriffssystems auch darin, populäre Musik als Ganzes erfassen zu wollen. Wie bereits weiter oben erwähnt unterliegt der „klassische“ Schlager der 1960er- und 70er-Jahre⁵⁹ anderen Gesetzmäßigkeiten als die Musik des Progressive Rock oder des Hip-Hop. Während der Schlager auf Instrumentierungen und Harmonieklišees zurückgreift, die auf den populären Stücken bis hin zur Wiener Klassik beruhen mit Verwendung von Tonika, Dominante, Klammerdominante, Doppeldominante, Subdominante und Subdominante in Moll etc., spielen diese selbstverständlich für den Hip-Hop oder Electro keine Rolle. Messmethoden sind demnach jeweils nur auf ein bestimmtes Genre anwendbar, nicht für Popmusik allgemein und schon gar nicht für populäre Musik insgesamt. Popmusik in ihren Stilen und Genres ist spezifisch, was eine Betrachtung mit ihren Analysekr iterien miteinschließt. Dennoch gibt es zahlreiche Versuche Popmusik mittels Erfassung von beschriebenen Parametern zu erfassen. Pfliederer schlägt in Anlehnung an Bernd Redmann ein Stufenmodell vor, um Popmusik annähernd analysieren zu können. Neben der Einbettung in den allgemeinen Entstehungsprozess mit dem Sammeln von Hintergrundinformationen werden Aussagen zum Klanggeschehen getroffen und mit den eigenen Verstehenshorizonten verknüpft.⁶⁰ Die Einbettung des eigenen Verstehenshorizontes stellt eine erfahrungsbezogene Annäherung an den Gegenstand durch die Miteinbeziehung eines subjektiven Faktors in der Analyse von popmusikalischen Werken dar. Diese stellt zumindest einen wichtigen methodologischen Schritt in der Analyse von popmusikalischen Werken heraus und beinhaltet einen Bruch in der Anerkennung eines allgemein gültigen Regelwerks. Begriffsbestimmungen oder Analysestrategien von Musik kommen jedoch ohne das Material, die eigentliche Musik, nicht aus. Um das Material folglich analysieren zu können, müssen in Musiken, in denen kein Rückgriff auf festgelegte oder anerkannte Kriterien wie Form oder Harmonik möglich ist, solche Wege beschritten werden, die die Beteiligten und ihre Bedeutungszuweisungen miteinschließen. Ob dabei eine objektive Beschreibung des Gegenstands das Ergebnis ist, bleibt fraglich. Sie ist aber auch nicht das Ziel, da sie nur einen historisch spezifischen Gültigkeitsraum mit vielen Bedeutungsfacetten erfassen kann. Ein Erfassen eines begrenzten, jedoch verbürgten Raumes ist möglicherweise jedoch Gewinn bringender als (nicht-)umfassende Theoriekonstruktionen oder wenigstens Begriffsklärungen. Dies schließt die Analyse des Materials unter jeweils spezifischen Fragestellungen ein, die Miteinbeziehung von Musikern und Produzenten und schließlich

58 Wicke (1992), S. 8.

59 Der hier angegebene Zeitraum ist selbstverständlich weiter zu fassen und müsste in die Anfänge des 20. Jahrhunderts reichen, bezieht sich hier jedoch auf das Verständnis von Popmusik als populäre Musik, wie sie sich seit dem Rock 'n' Roll der 1950er-Jahre unter den spezifischen Bedingungen entwickelt hat.

60 Pfliederer, Martin: Musikanalyse in der Popmusikforschung/Ziele, Ansätze, Methoden, in: Bielefeld, Christian/Dahmen, Udo/Grossmann, Rolf (Hg.): PopMusicology, Bielefeld, 2008, S. 159f.

die Bedeutungskonstruktionen von Hören.^{61/62} Eine sinnvolle Herangehensweise ist unter Berücksichtigung der oben aufgeführten Gesichtspunkte somit immer auch interdisziplinär und kann bezüglich der Schwerpunktsetzung der Einzeldisziplinen nur aus dem Material und den zu beantwortenden Fragestellungen heraus entwickelt werden. Hierbei gilt es jedoch zu klären, was das Material überhaupt ausmacht und ob dieses selbst auf den verschiedenen Ebenen der Performanz bereits ausreichend für den Analyseprozess erklärend ist.⁶³ In den letzten Jahren sind hierzu sowohl in der deutschsprachigen als auch in der englischsprachigen Literatur vielversprechende Forschungsansätze veröffentlicht worden, die die Komplexität der Prozesse berücksichtigen und in den Analyseprozess integrieren.⁶⁴ Eine mögliche Problematik besteht jedoch nach Ansicht des Verfassers immer in dem Versuch des Formulierens allgemeingültiger Aussagen, ohne die Mitwirkenden zu berücksichtigen. Das Anerkennen der Momente des Flüchtigen und Spezifischen bietet dagegen Optionen für wertvolle Hilfestellungen, da der Schwerpunkt wesentlich mehr auf einer induktiven Vorgehensweise liegt, deren daraus abgeleitete Erkenntnisse gegebenenfalls mitunter sogar im Widerspruch zu allgemeinen Aussagen in der Theoriebildung stehen können.

3.3 SAMPLE – AUSGEWÄHLTE GEGENSTÄNDE ALS BEISPIELE FLÜCHTIGER BEGRIFFSSYSTEME IN DER KOMMUNIKATION ÜBER POPMUSIK

3.3.1 Methodische Überlegungen

Eine Hauptproblematik in der Bildung eines Begriffssystems in der Popmusik besteht vornehmlich in der zeitlich begrenzten und der nur auf bestimmte Genres bezogenen Gültigkeit, was im Folgenden an einigen Beispielen exemplarisch verdeutlicht werden kann. Die gewählten Fallbeispiele sind entweder begründet auf (teilnehmender) Beobachtung und Analyse popmusikalischer Phänomene als Teil der eigenen über 30 Jahre praktizierten Studioarbeit oder beziehen sich auf typische Situationen in der Kommunikation zwischen Musikern und Produzenten.⁶⁵ Das methodische Vorgehen basiert auf einer diskursiven deskriptiven Vorgehensweise und wird durch ein unter Absatz 3.5.1 beschriebenes Gruppendiskussionsverfahren vertieft. Eine Miteinbeziehung des eigenen reflektierten Vorwissens in der qualitativen Forschung ist methodologisch im Kontext gegenstandsbezogener Konzepte nicht nur vertretbar, sondern nach Meinefeld auch in der qualitativen Forschung sogar unumgänglich, da die Aus-

61 Bedeutungskonstruktionen durch Hörer werden in dieser Arbeit nicht weiter berücksichtigt, werden jedoch teilweise in den Kontexten der Interviews implizit angesprochen.

62 Inwieweit diese Kriterien nicht ebenso gültig sind für klassische Musik, soll an dieser Stelle nicht weiter diskutiert, jedoch ausdrücklich erwähnt werden.

63 Vgl. hierzu Bowman (2003).

64 Vgl. hierzu z. B. Jost (2012), Middleton (2000), Moore (2012).

65 Vgl. Lüders, in: Flick et al. (2013), S. 388.

wahl des Gegenstandes, die Interpretation von Ergebnissen und die Wahl der Untersuchungsmethoden immer auf Vorwissen zurückgreifen, ohne dass dies thematisiert wird.⁶⁶ Danach garantiert erst die Offenlegung des Vorwissens und der Vorannahmen einen transparenten Forschungsprozess.

„Dieses Bewußtsein der Tatsache, daß jeder Mensch über einen Erwartungshorizont verfügt, der seine Wahrnehmung strukturiert, daß also Wahrnehmung ohne eine solche konzeptuelle Vorprägung gar nicht möglich ist, führt im Kritischen Rationalismus zu der Schlußfolgerung, die Formulierung von Hypothesen *vor* der empirischen Phase sei unabdingbar für eine kontrollierte Forschung: wenn eine solche Vorprägung nicht auszuschalten ist, dann sei es besser, sie – soweit möglich – bewußt zu machen und gezielt zu kontrollieren, statt die Beobachtungen unkontrolliert von ihr beeinflussen zu lassen. Die Forderung nach der Aufstellung von *ex-ante*-Hypothesen dient also dazu, den Forscher dazu zu zwingen, die unvermeidbaren impliziten Hypothesen explizit zu machen und sie zugleich – dies soll die Integration wissenschaftlichen Wissens und seinen Fortschritt fördern – in den Kontext des zurzeit jeweils geltenden Wissensstandes zu stellen. Die Forderung nach Hypothesen beruht damit auf zwei Argumenten: auf der erkenntnistheoretischen Einsicht, daß Vorannahmen nicht auszuschalten sind, und auf der Vorstellung eines kumulativen Erkenntnisfortschrittes, der neue Erkenntnisse auf alten aufbauen läßt.“⁶⁷

Das hier angesprochene Vorwissen basiert auf einer über dreißigjährigen Studioarbeit und -erfahrung des Verfassers in Verbindung mit aufgabenbezogenen Tätigkeiten als Musiker, Toningenieur und Produzent in verschiedenen Bereichen der Popmusik. Ohne bereits eine spätere Bezugnahme in Form der hier vorgestellten Arbeit im Sinne gehabt zu haben, können die jeweiligen Tätigkeiten bereits jedoch als eine Form der teilnehmenden Beobachtung betrachtet werden, deren Schlussfolgerungen als Ergebnis reflexiven Vorgehens einen wesentlichen Teil der Vorerfahrung ausmachen. In den zahllosen Gesprächen, Kommunikations- und Interaktionsprozessen mit Musikern aus dem semiprofessionellen und professionellen Bereich spielen zentrale Themen und Sichtweisen immer wieder eine herausragende Rolle im Hinblick auf Einstellungen gegenüber Musik, ästhetische Bewertungen und die Einschätzung der Bedeutung von Musik und des Musikmachens⁶⁸ innerhalb der eigenen Biografie oder sogar der Identitätsentwicklung. Die auf dem Wege der nicht geplanten beobachtenden Teilnahme gewonnenen Erkenntnisse entsprechen zusammenfassend einer Systematik, die verallgemeinernde Aussagen im Sinne von Anfangsannahmen innerhalb eines induktiven Vorgehens zulässt. Die weiter unten aufgeführten Beispiele zu Themen wie „harmonische Standards“, „Soundprogrammen“ oder „Groove“ stellen einen kleinen Ausschnitt der für Musiker relevanten Themen dar und sind Beispiele

66 Vgl. Meinefeld, Werner (2013), S. 271ff.

67 Meinefeld (1997), S. 24f.

68 Der Verfasser hat sich für den Begriff „Musikmachen“ als Wortkonstruktion entschieden. Musikmachen beinhaltet danach alles, was über das bloße Musizieren hinausgeht und musikbezogene Aktivität darstellt wie z. B. Organisation der eigenen musikalischen Aktivität, Hören, Befassen mit Musikstilen etc. Musikmachen als Begriff ist hier angelehnt an den englischen Begriff „Musicking“ (Christopher Small).

für die Beobachtung. Sie sind nicht verallgemeinerbar, sondern stellen eine subjektive Auswahl dar. So spielt beispielsweise das Thema Slash-Akkorde innerhalb bestimmter Genres keine besondere Rolle, da diese dort nicht relevant sind. Dagegen ist der gezielte Umgang mit Harmonien als Teil des Gesamtsounds für solche Musiker, die dies aufgrund ihrer Erfahrung und Ausbildung auch reflektieren, von zentraler Bedeutung und möglicherweise bereits in frühen Phasen eines wie auch immer gearbeteten Produktionsprozesses (Komposition, Arrangement oder spontanes Spiel) relevant. Weiterhin kann von unterschiedlichen Musikertypen ausgegangen werden, die ihren Zugang zur Musik je nach Interesse und Zielsetzung individuell wählen und gestalten. In Bereichen der Popmusik und oraler Traditionen ist es durchaus üblich, sich der Musik oder auch konkreten Musikstücken hörend *einzu fühlen*, und dies möglicherweise ohne jegliches Verständnis für harmonische Zusammenhänge. Andere Musikertypen wiederum sind stark an einer rationalen und reflektierenden Herangehensweise interessiert. Grundsätzlich kann angenommen werden, dass die verschiedenen Herangehensweisen den Notwendigkeiten in den verschiedenen Stilen entsprechen und den damit verbundenen Traditionen innerhalb der Genres. Eine qualitative Aussage über das Können der Musiker ist daraus nicht abzuleiten. Ein guter und eher analytisch denkender Jazzgitarrist wird kaum den Ansprüchen eines guten Hard Rock-Gitarristen genügen. Er entspricht eher der traditionellen Herangehensweise seines Genres. Die Beschäftigung mit Slash-Akkorden, wie oben angeführt, ist entsprechend kein allgemein relevantes Merkmal für die Auseinandersetzung mit Musik, sondern lediglich ein Beispiel für einen spezifischen Bereich der musikalischen Auseinandersetzung in möglicherweise begrenzten historischen Räumen, z. B. den 1970er- und 1980er-Jahren (vgl. aufgeführte Hörbeispiele im entsprechenden Absatz 3.3.3).

Nach Peirce entsprechen die weiter unten folgenden Schlussfolgerungen aus Vorerfahrung auch dem methodischen Prinzip der Abduktion, die keineswegs auf ausschließlich allgemeingültige Aussagen abzielen muss, sondern eine Haltung gegenüber Daten und eigenem Wissen darstellt.⁶⁹ Der Bezug auf wiederholte Erfahrungswerte stellt hiernach keineswegs einen subjektivistischen Ansatz dar, sondern liefert Teilerkenntnisse innerhalb heterogener Konstruktionen von Wirklichkeit. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, warum Kriterien qualitativer Interviews nicht auch zumindest teilweise auf verifizierte Erfahrungswerte übertragen werden können, wenn der Vorgang gleichen Regeln der „reflektierten Offenheit“ bzw. „reflektierten Subjektivität“ folgt.⁷⁰ „Die konstruktivistische Grundannahme der Versionenhaftigkeit von Wirklichkeit bedeutet aber nicht, wie ein häufiges Missverständnis verdeutlicht, dass die Realitätsdarstellungen in qualitativen Interviews subjektivistisch, willkürlich und zufällig sind: *Erstens* bleibt trotz der Versionenhaftigkeit von Wirklichkeit stets ein konsistenter Kern innerhalb der Wirklichkeitskonstruktionen bestehen. Und *zweitens* basieren die darüber hinausgehenden Variationen nicht auf willkürlichen, sondern auf sinnhaften Regeln und Relevanzen, die rekonstruiert werden können ...“⁷¹ Die Versionenhaftigkeit von Aussagen führt zu einem

69 Vgl. Reichert, in: Flick et al. (2013), S. 284.

70 Vgl. Kruse (2014), S.41.

71 Ebd. (2014), S. 40.

wissenschaftlichen Grundsatzproblem des Treffens von All-Aussagen und deren Verifizierbarkeit. Wenn All-Aussagen in sozialwissenschaftlichen Forschungsprozessen nicht möglich sind, dann muss zumindest der Forschungsprozess so dokumentiert oder auch formalisiert sein, dass dieser intersubjektiv überprüfbar ist. „Intersubjektive Überprüfbarkeit wird durch die *Reproduzierbarkeit des Forschungsprozesses, des Erkenntnisprozesses* ermöglicht. [...] Analog zum naturwissenschaftlichen Experiment sollen in der sozialwissenschaftlichen Untersuchung die Rahmenbedingungen dadurch konstant gehalten werden, dass die Kommunikation zwischen den Forschern und denjenigen, die Gegenstand der Forschung sind, formalisiert, schematisiert oder *standardisiert* wird.“⁷² Je höher der Grad der Standardisierung und damit die Option der Reproduzierbarkeit des Erkenntnisprozesses ist, desto mehr entspricht der Forschungsprozess dem Kriterium der Reliabilität.⁷³ Die Formalisierung oder Standardisierung des Kommunikationsprozesses zwischen Forscher und Erforschem ermöglicht darüber hinaus die methodische Kontrolle des Fremdverstehens. Die weiter unten aufgeführten Beispiele des Forschungsgegenstands zu Bereichen wie „Harmonische Standards“, „Groove“ und „Soundprogramme“ sind als Teil der reflektierten subjektiven Erfahrung Hypothesen-generierend und werden in einer Gruppendiskussion, die zugleich eine Expertendiskussion ist, einer weiteren Überprüfung unterzogen (s. Gruppendiskussionsverfahren unter Abschnitt 3.5.1).

3.3.2 Verständigung über einen Sound – Beispiel „Twin Peaks“⁷⁴

Eine typische Studiosituation Mitte der 1990er-Jahre: In der Diskussion um einen aufzunehmenden Gitarrensound hat einer der Beteiligten die Idee, es mit einem besonderen Element zu probieren und schlägt einen „Twin-Peaks-Sound“ vor. Die Idee wird von denjenigen, die sich im Studio befinden und an der Aufnahme beteiligt

72 Bohnsack (20149), S. 19.

73 Vgl. ebd. (20149), S. 19.

74 Zum Begriff „Sound“ sei an dieser Stelle verwiesen auf die Arbeit von Jan-Peter Herbst, der sich intensiv mit der historischen Genese des Soundbegriffs auseinandersetzt. In seiner Arbeitsdefinition bezieht sich Herbst ausdrücklich auf Wicke und Ziegenrucker/Ziegenrucker (Handbuch der populären Musik, 2005), die hier übernommen werden soll. „Sound ist die Gesamtheit aller musikalischen Erscheinungen mit Schwerpunkt auf seinen konstitutiven Klang in seiner technologisch-medialen Vermittlung und Erscheinung.“ (Herbst, 2014, S.21). Verwiesen sei hier ebenso auf die erweiternden Aspekte zu Sound-Definitionen von Jost (2012, S. 51) mit Verweis auf Bowman (2003) und den Aufsatz von Pfeleiderer in Phleps/von Appen (Hg.): Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff, 2003, S. 19–29. Die hier von Pfeleiderer vorgelegte Definition ist nach Ansicht des Verfassers eine geeignete Grundlage und bietet genügend Raum für Schwerpunktsetzungen. „Sound steht in einem akustischen Sinn für Klang, Klangfarbe und Klangqualität und ist eng an technische Errungenschaften und -gestaltung gebunden. Mit Sound ist jedoch häufig dasselbe wie *Stil* gemeint – Personalstil, Gruppenstil, Produzenten- und Studiostil, Arrangier- und Kompositionsstil. Beim Sound von populärer Musik rücken zudem vielfach klangsinnliche Qualitäten sowie die Individualität der Musiker ins Zentrum der Musikerfahrung [...]. [Hervorhebungen im Original.]

sind, verstanden. Entsprechende Vorbereitungen werden getroffen, um den gewünschten Sound zu kreieren.⁷⁵

„Twin Peaks“ ist eine überaus erfolgreiche Krimiserie neuen Typs gewesen, die Anfang der 1990er-Jahre sehr erfolgreich in den USA lief und auch im Deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Zum Erfolg der Serie hat unter anderem auch die Begleitmusik von *Angelo Badalamenti* beigetragen. Das oben erwähnte Beispiel bezieht sich auf den Titelsong „Twin Peaks Theme“. Der in diesem Musikausschnitt verwendete Gitarrensound hat eine derart herausragende Stellung, dass dieser häufig mit dem Begriff „Twin-Peaks-Sound“ gleichgesetzt wird. Im Kontext der Identifizierung oder Beschreibung des hier zitierten Gitarrensounds lassen sich u. a. folgende Aspekte auflisten:

- Der Sound ist ein Zitat und greift zurück auf vergleichbare Gitarrensounds des Genres „Italo-Western“ und die Musik von Ennio Morricone.⁷⁶
- Das von Ennio Morricone verwendete Mittel wiederum entspricht einem Klischee in Western-Musiken.
- Die Identifizierung des Sounds und die Wiedererkennung als „Twin-Peaks-Sound“ setzt ein Mindestalter der beteiligten Musiker voraus.
- Eine erneute Reproduktion des „Twin-Peaks-Sounds“ in anderen Zusammenhängen würde von einem jüngeren Publikum als Novum ohne Kontextualisierung verstanden werden.⁷⁷
- Der im vorliegenden Beispiel produzierte Sound ist möglicherweise von einem Sampler abgespielt worden. Das Spielen unterschiedlicher Tonhöhen ist hier mit typischen Artefakten wie einem leicht wahrnehmbaren Mickey-Mousing⁷⁸ verbunden.

75 In diesem Kontext ist anzumerken, dass das Internet Mitte der 1990er-Jahre noch keine Rolle gespielt hat. Ebenso war der Umfang an geeigneter Popliteratur noch begrenzt, was im Gegenstandskontext „Sound“ ohnehin keinen geeigneten Zugang bedeutet hätte. Das Lernen der Musiker beruhte Mitte der 1990er-Jahre noch hauptsächlich auf eigener Hörerfahrung und Reproduktion.

76 Ennio Morricone, der als Komponist den Sound der Filmmusiken der so genannten Italo-Western wesentlich geprägt hat, verwendet den Klang einer Baritongitarre regelmäßig und in unterschiedlichen Verzerrungsgraden von clean bis stark verzerrt mit variierenden Effekttanteilen. Typische Hörbeispiele sind „Armonica“ aus „Once upon a time in the West“ (Spiel mir das Lied vom Tod, 1968), „Come una sentenza“ und „Duello finale“ aus demselben Film. Weitere Klangbeispiele sind u.a. „Il buono, il brutto, il cattivo“ aus „The Good, the Bad and the Ugly“ (Zwei glorreiche Halunken, 1966).

77 Das hier ausgewählte Beispiel „Twin Peaks“ ist Teil eines konjunktiven Erfahrungsraums. Es kann erwartet werden, dass nur Angehörige einer bestimmten Generation das Hörbeispiel identifizieren können. Dies könnte sich möglicherweise ändern, wenn eine Neuauflage der Serie wie geplant im Jahr 2016 erscheinen würde. (<http://www.serienjunkies.de/news/twin-peaks-mysteryserie-showtime-fortgesetzt-62946.html>/Zugriff am 25.6.2015.)

78 Das Abspielen eines gesampelten Klanges führt bei Wiedergabe auf anderen Tonhöhen zu Artefakten, die bedingt sind durch Probleme bei der Umrechnung der Formanten. In der

- Die am Gespräch beteiligten Musiker und Techniker nehmen den Sound nicht als singuläres Klangereignis wahr, sondern als Teil einer Signalkette (s. folgende Anmerkungen), bestehend aus den ausübenden Musikern (Spielweise), Instrument, Verstärker, Effekte, Mikrofonierung, Vorverstärkung und Entzerrung.

Eine nachträgliche Anfrage per Mail an einen als Experten ausgewiesenen Gitarristen zur Einschätzung der Klangerzeugung des Twin Peaks-Themas ergab folgende Antwort: „Hallo [...], das ist eigentlich nur eine Bariton-Gitarre mit einem relativ schnellen Tremolo. Dazu noch einen Compressor, damit der Sound lange genug steht.“⁷⁹ Die Aussage des Experten bestätigt den Aspekt der Verständigung durch die Beschreibung von Signalketten.⁸⁰ Weiterhin muss davon ausgegangen werden, dass Sounds, Spielweisen und weitere musikalische Parameter auch deswegen identifiziert werden können, weil diese im Laufe der eigenen Musikerbiografie selbst ausprobiert worden sind.⁸¹

Das oben aufgeführte Beispiel einer Expertendiskussion mit der Verortung Mitte der 1990er-Jahre ist mit einem notwendigen Erfahrungshorizont begründet. Eine vergleichbare Diskussion unter jüngeren Musikern mit entsprechenden Entscheidungsprozessen wäre kaum übertragbar auf die Gegenwart, da der notwendige Erfahrungshintergrund altersabhängig ist und ein entsprechender konjunktiver Erfahrungsraum nicht gegeben ist.

3.3.3 Zur Vergänglichkeit harmonischer Standards in der Popmusik – Beispiel „Slash-Akkorde“

Der Sound von Popmusik-Genres ist nicht ausschließlich durch Spielweise, Aufnahmetechnik, den Sound der Instrumente und deren Kombination geprägt, sondern ebenso durch in bestimmten Phasen bevorzugte Harmoniemodelle, die offensichtlich Teil eines zeitgemäßen Ästhetikempfindens sind. Ein Beispiel ist die deutliche Bluesorientierung vieler Musiker der 1960er-Jahre in England, was zum einen durch die allgemeine Popularität des Blues (insbesondere in England) bedingt war und zum anderen durch Institutionen wie die verschiedenen Band-Formationen von Musikern wie *John Mayall* oder *Alexis Corner*, die ganze Musikergenerationen in England geprägt und somit den weiteren Verlauf der Rockmusik beeinflusst haben. Die Auseinandersetzung mit Blues schlägt sich in den späteren Formationen wie *Blind Faith*, *Led Zeppelin* oder *Deep Purple* in der harmonischen Weiterführung der Bluesharmonik und der Verwendung vom Blues abgeleiteter subdominantischer Erweiterungen deutlich messbar nieder. Die in diesem Zusammenhang am häufigsten verwendete Harmonieformel ist die einer Subdominantkette unter Miteinbeziehung der Doppelsubdominante (Bb – F – C oder als Stufenfolge VIIb – IV – I, ausgehend von C-Dur

Fachsprache werden dafür die anschaulichen Begriffe „Mickey-Mousing“ (bei höherer Wiedergabe) und „Darth-Vader-Effekt“ (bei tieferer Wiedergabe) benutzt.

79 Der Text wurde unverändert übernommen.

80 Die dem Passus zugeordnete E-Mail befindet sich im Anhang.

81 Vgl. Green (2002), S. 60f.

als Tonika). Die Harmoniefolge wird in zahllosen Songs verwendet, insbesondere in Titeln der späteren Beatles, vgl. „With A Little Help From My Friends“, „Hey Jude“.⁸²

Ein anderes populäres Modell des Umgangs mit Harmonien, welches insbesondere in den 1970er-Jahren als Vorbild für weitere Genres auf den Plan tritt, ist die Musik von *Mike Post* und *Pete Carpenter*, die die Musik zu Serien wie „Detektiv Rockford“ oder „Magnum“ komponiert und damit einen Sound geschaffen haben, der stellvertretend für eine ganze Reihe von Genres des amerikanischen Mainstreams in den 1970er- und 80er-Jahren ist. Ähnliche Akkordfolgen durch den Einsatz vieler Slash-Akkorde finden sich beispielsweise in den Songs von Bands wie *Toto*⁸³ oder in der Musik von *Christopher Cross*⁸⁴ oder *Whitney Houston*⁸⁵, die stellvertretend für einen bestimmten Sound im Mainstream herangezogen werden können. Ein auffälliges Merkmal der Harmoniebildung ist der überbordende Einsatz von Slash-Akkorden, die mitunter eine Feinbestimmung der Harmonik erschweren, da diese durch wechselnde Akkorde über liegenbleibenden Basstönen gekennzeichnet ist, die jedoch keine Bordunfunktion übernehmen. Ein exemplarisches Filmserien-Musikbeispiel hierfür ist die Titelmusik der Krimiserie „Magnum“ (s. Abb. 2 „NB Magnum“). Die Notation basiert auf Höranalyse und stellt eine Transkription der hörbaren Akkordfolge dar. Das Zurückgreifen auf eine Mono-Fernsehaufnahme simuliert eine Hörsituation, wie diese in Wohnzimmern in den 1970er-Jahren typisch war, und ist zudem notwendig, da eine Originalvorlage nicht vorliegt.⁸⁶ Die gleiche Vorgehensweise wird in Philip Taggs „Kojak – 50 seconds of Television Music/Toward the Analysis of Affect in Popular Music“ beschrieben.

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of three systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. Chord symbols are written above the notes. The first system (measures 1-4) has chords: D/G G, D/B, G/B, D/C, C, G/A, D/B, C, D. The second system (measures 5-8) has chords: D/G G, D/B, G/B, D/C, C, G/A, D/B, C, D. The third system (measures 9-12) has chords: B^b/E^b, F/E^b, E^b B^b/E^b, E^b/A^b, B^b/A^b, A^b E^b/A^b, F/B^b, C/B^b, B^b C/B^b. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) between the second and third systems.

Abb. 2: NB Magnum

82 Vgl. Haunschild (1992), S. 83.

83 Vgl. die Titel „Make Believe“ und „Good For You“ auf dem Album „IV“ (1982).

84 Vgl. „Ride Like The Wind“ (1979).

85 Vgl. „One Moment In Time“ (1988).

86 Vgl. Tagg (2000a), S. 133.

Die Akkordfolge, die nach dem einleitenden Unisono-Riff gespielt wird, ist bis einschließlich Takt 8 noch relativ gut zu deuten als G-Dur und G-Dur als erste Umkehrung mit einem folgenden typischen Durchgang IIm – I – IV – V, jedoch lassen sich die Harmonien ab Takt 9 schwer zuordnen, da sich die Akkordwechsel über den Tönen der I., IV. und V. Stufe von Es-Dur letztendlich als rein klangliches Konstrukt verstehen lassen.

Solche oder ähnliche Klangkonstruktionen mit nicht immer eindeutiger Akkordzuordnung sind typisch für den US-amerikanischen Mainstream der späten 70er-Jahre und darüber hinaus. Die extensive Nutzung derartiger Akkordschichtungen führt schließlich in einer zyklischen Gegenbewegung zum fast völligen Verschwinden der Slash-Akkorde. Zudem sind diese Konstruktionen Keyboard-typisch und stellen ein ästhetisches Ideal für Genres, in denen Keyboards, Synthesizer, Pianos, Orgeln und weitere Tasteninstrumente eine dominante Rolle spielen, dar. Im aufkommenden und Gitarren-orientierten Grunge der 1990er-Jahre spielt eine derartige Sound- und Akkordästhetik keine Rolle mehr und ist in studiorelevanten Kontexten zunehmend unerwünscht.

Die ästhetische Sprache durch den vermehrten und damit stilprägenden Einsatz von Slash-Akkorden ist somit ein zeittypisches Phänomen innerhalb einer eingrenzbaaren Popmusik-Phase, die weitestgehend durch den Einsatz von Tasteninstrumenten geprägt war, deren technische Entwicklung gerade in dieser Phase durch einen rasanten Fortschritt mit entsprechend neuen Soundmöglichkeiten gekennzeichnet ist. Die ab Beginn der 1990er-Jahre neu aufkommenden Entwicklungen wie Grunge, die Diversifizierung im Hip-Hop und die Weiterentwicklung der elektronischen Musikgenres greifen kaum mehr auf die Technik des Einsatzes von Slash-Akkorden zurück. Die Entwicklung eines Begriffsapparates als verlässliches Messinstrument einer Harmonik der Popmusik unterliegt hier ebenso Zeitgeistschwankungen wie andere Parameter des musikalischen Ausdrucks.

3.3.4 Groove als individuelles Stilmittel zur Interpretation der Zeit – Ein Gespräch unter Musikern

Zur exemplarischen Darstellung der hier aufgeworfenen Fragestellung mit dem Aspekt „liquide Begriffssysteme“ dient ein weiteres Expertengespräch unter Musikern. Die Musiker üben für eine bevorstehende Abendsession, zu der sie sich einmalig zusammgefunden haben, einen Titel ein. Innerhalb der getroffenen Songauswahl befindet sich auch eine Coverversion eines Titels, der im Original kein Schlagzeug beinhaltet. Der Schlagzeuger, der den Song trotzdem gern begleiten möchte, überlegt mit dem Bassisten, welche Optionen zu dem Song passen könnten. Auffällig bei dem sich entwickelnden Gespräch ist, dass es nicht um Beats geht, die man sich gegenseitig vorschlägt, sondern um Namen von Schlagzeugern, ggf. noch mit einem Querverweis auf einen Titel versehen. Der Keyboarder, der das Gespräch eher beiläufig mitbekommen hat, mischt sich kurz ein und sagt: „Ich könnte mir den Song *Jim Keltner*-mäßig vorstellen“, was der Drummer sofort als gute Idee akzeptiert.

3.3.5 Zur Analyse des Gesprächs

Auffällig bei dem aufgeführten Gespräch ist, dass es bei den Überlegungen um die am besten geeignete Schlagzeugbegleitung nicht um einen wie auch immer gearteten Beat geht, sondern um eine höhere Ebene, die auch über die Eingrenzung durch einen Stil hinausgeht. Die Musiker sprechen nicht über eine zeitlich-rhythmische Struktur im Sinne eines angemessenen Patterns, sondern diskutieren den Approach auf Produzenten- oder besser Ästhetikebene. Als langjährige und erfahrene Profimusiker bewegen sie sich auf einer Ebene der Innenbetrachtung und versuchen mit ihren Vorschlägen, eine künstlerische Qualität auszudrücken, die über Beats oder Patterns (Außenbetrachtung) hinausgeht. Die Wahl der Spielweise *Jim Keltners* kennzeichnet eine besondere Herangehensweise, die als speziell interpretiert werden kann. Der US-amerikanische Schlagzeuger ist bekannt für seinen persönlichen Stil, der eine herausragende Rolle in der Popmusik darstellt. Dazu gehört unter anderem, dass *Keltner* wenn möglich (zumindest in moderneren Produktionen, vgl. *Blake Mills* weiter unten) keine bzw. kaum gängige Beats spielt, sondern eher perkussiv auf dem Drumset arbeitet. Er verwendet hierbei zahlreiche Ghost Notes und setzt Akzente, die eher ungewöhnlich sind. Vor allem aber ist sein Spiel durch eine gezielte Ungenauigkeit der Schläge gekennzeichnet. Dies betrifft keine besonderen Zählzeiten, wie dies z. B. bei einer Laid-Back-Spielweise (wie z. B. im Blues) durch Verzögern der Zählzeiten 2 und 4 sonst üblich wäre. Es sind vielmehr gezielt ungenau gesetzte Schläge, die sich aus dem rhythmischen Konstrukt ergeben können und nicht in Patterns wiederholt werden. Der unten aufgeführte Ausschnitt des Amplitudenverlaufs aus dem Song „Don't Tell Our Friends About Me“ von *Blake Mills* (2014) zeigt die markanten Abweichungen der Bass Drum insbesondere in der ersten Hälfte des dargestellten Ausschnitts. Hier wird deutlich, dass einige Bass Drum-Schläge deutlich hinter den gelb markierten „richtigen“ Zählzeiten gespielt werden, was sich jedoch im Millisekundenbereich abspielt.

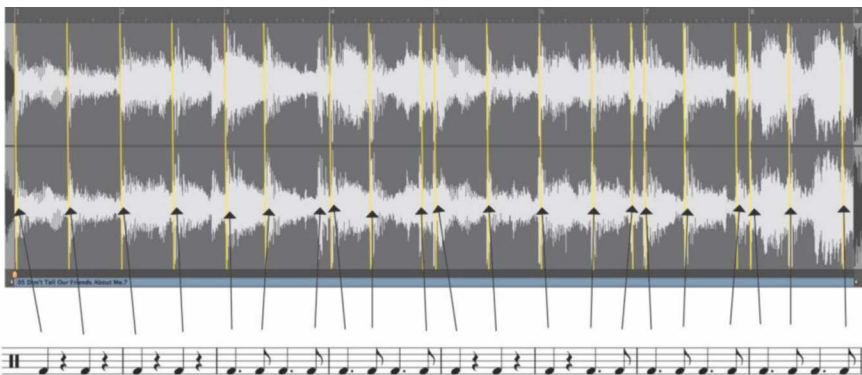


Abb. 3: Drum-Ausschnitt *Jim Keltner*

Die vergrößerte Darstellung der ersten zwei Takte verdeutlicht die abweichenden Schläge jeweils auf der Drei der beiden Takte (Abb. 4 „Drum-Ausschnitt_Takte 1 und 2“). Diese liegen optisch erkennbar weiter „hinten“ bzw. vor dem Beat.

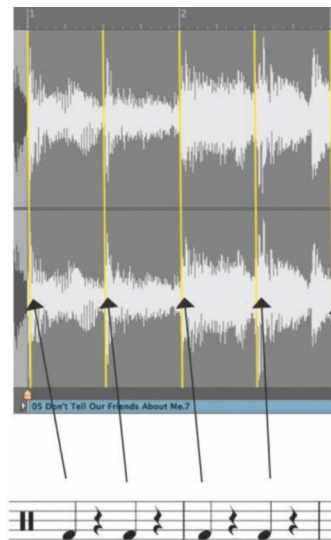


Abb. 4: Drum-Ausschnitt_Takte 1 und 2

Bei der im Gespräch zitierten Wahl des Schlagzeugers *Jim Keltner* als Referenzbeispiel geht es nicht um einen bestimmten Beat oder einen bestimmten Musikstil.⁸⁷ Vielmehr geht es um den persönlichen Style oder den Feel eines Musikers als Interpretationsebene von Schlagzeugspielen überhaupt, was auch einen Sound miteinschließt, der durch die Schlagweise mit Anschlagkontrolle etc. erzeugt wird.⁸⁸ Dies beinhaltet darüber hinaus die Wahl der Instrumente, den geeigneten Aufbau des Instruments und im Kontext einer Studioproduktion die Art und Weise der Mikrofonierung. Das hier zitierte Gespräch der Musiker zielt auf die Lösung einer übergeordneten künstlerischen Fragestellung ab. Der Stil *Keltners* ist keine allgemein gültige Kategorie des Schlagzeugspiels in der Popmusik, er stellt eine persönliche Ebene der musikalischen Interpretation dar.⁸⁹

87 Vgl. Klingmann zum Groove-Begriff im wissenschaftlichen Diskurs (Klingmann, 2010, S. 11f).

88 „„Groove“ bezeichnet damit eine eigen-artige [sic!] musikalische Gestaltungsweise, die in der Form afroamerikanischer Musik oder von dieser beeinflusster Stilstiken weltweit rezipierbar ist.“ (Klingmann, 2010, S. 9.)

89 Böhm (2003) definiert Feel als rhythmisches Phänomen, welches über theoretisches Wissen hinausgeht. „Es handelt sich bei der Aneignung eines Stils also um die Aneignung eines gewissermaßen gesamtheitlichen Körpergefühls, das sich durch Praxis, nicht aber allein über das theoretische Wissen erlangen lässt. [...] Typische Bezeichnungen für solche, jenseits der Notierbarkeit im mikrorhythmischen Bereich anzusiedelnden rhythmischen Parameter wären Groove, Swing oder Beat.“ (Böhm, 2003, S. 35.)

3.4 REFERENZORIENTIERUNG ALS BEZUGSSYSTEM IN POPMUSIK – BEISPIELE

3.4.1 Referenzrahmen – Klassiker der Rockmusik

Das vorangestellte Beispiel zur Spielweise des Schlagzeugers *Jim Keltner* ist stellvertretend für die referenzorientierte Denkweise und Sprache bei professionellen Musikerinnen und Musikern, die auf bewusstem Hören basieren. Lucy Green stellt in diesem Zusammenhang ein zielgerichtetes Hören fest. „The most systematic, conscious and goal-directed approaches to learning through listening and copying involve something akin to what I have described as ‘purposive listening’.“⁹⁰ Die Orientierung an Musikern, ihrer Spielweise und an Sounds stellt den Bezugsrahmen der musikalisch-ästhetischen Ausrichtung in Bereichen der Popmusik dar, die genretypisch nicht notengebunden ist, sondern im Wesentlichen auf dem Heraushören von (Platten)aufnahmen⁹¹ oder dem Besuch von Konzerten beruht. Dies betrifft insbesondere frühe Entwicklungsphasen der Rockmusik mit immer neuen Genres und Instrumenten. Spielweise und Sound bilden in diesem Kontext als besondere popmusikalische Kategorien eine Einheit. Als musikhistorisch relevante Beispiele der 1960er- und 1970er-Jahre können folgende Musiker stellvertretend genannt werden, die jeweils bestimmten Instrumenten und Kategorien zugeordnet werden können.

Künstler	Instrument	Stil	Besonderheiten
Jimi Hendrix	E-Gitarre	Blues/Rock	Individuelle Spielweise/ eigener Sound ⁹²

90 Green (2002), S. 61.

91 „Ich saß immer so nah wie möglich an der Bühne, was oft gar nicht einfach war, weil sie ziemlich populär [Wiz Jones] waren, und beobachtete genau, was sie beim Spielen mit den Händen machten. Dann ging ich nach Hause und übte stundenlang, um mir die Musik draufzuschaffen, die ich gerade gehört hatte. Ich hörte mir die Aufnahmen jedes Songs, an dem ich gerade arbeitete, sorgfältig an, und spielte ihn so lange nach, bis ich klang wie die Musiker auf der Platte. Ich weiß noch, wie ich versucht habe, den glockenartigen Klang zu imitieren, den Muddy Waters auf seinem Song ‘Honey Bee’ erzeugt. Es war das erste Mal, dass ich auf meiner Gitarre drei Saiten gleichzeitig griff. Mir fehlte natürlich jede Technik, ich verbrachte bloß Stunden damit, die Sachen der anderen nachzuspielen.“ (Eric Clapton: *Mein Leben*, Köln, 2007, S. 34f.) In der ca. zwei Jahre später folgenden Literaturrecherche zum Thema *informelles Lernen* konnte der Verfasser das gleiche Zitat in Röbbke (2009, S. 24) wiederfinden, was ein Hinweis auf die Bedeutung der Aussage Claptons auch für andere Autoren in Bezug auf das System Popmusik und ihre Aneignung ist.

92 „The Fuzz-Face-Cry-Baby combination is jacked to the upper registers where the looney distorted Cry-Baby peal takes over. [...] The combination of guitars playing rhythm against the long drone chord, and the loony wailing distress signal of the Fuzz-Face-Cry-Baby, are fantastic. The treble peaked overdriving tremolo is both a note of the bizarre harmony and an element of the 4/4 rhythm, vibrating from double time to quadruple time.“ (Henderson, 1990, S. 103)

Jaco Pastorius	E-Bass	Fusion/Jazz/Rock	Individuelle Spielweise/ eigener Sound ⁹³
Manfred Mann	Hammond-Orgel	Rock	Sound ⁹⁴
Gary Brooker	Hammond-Orgel	Rock/Classical Rock	Sound ⁹⁵
Rick Wakeman	Moog Synthesizer	Progressive Rock	Sound ⁹⁶
Jan Hammer	Oberheim-Synth.	Jazz/Fusion u.a.	Sound ⁹⁷

Die genannten Beispiele sind gezielt unter dem Aspekt ihrer Authentizität ausgewählt worden. Die aufgelisteten Musiker stehen für bedeutende und herausragende Meilensteine in der ästhetischen Entwicklung der Rockmusik in den noch relativ frühen Entwicklungsjahren der 1960- bis -70er-Jahre. Sie sind an der Entwicklung neuer Spielweisen oder Sounds beteiligt und sind teilweise Mitbegründer neuer Genres wie Psychedelic Rock oder Progressive Rock. Die Liste hat rein exemplarischen Charakter und ließe sich erheblich erweitern. Der im Kontext der Arbeit wesentliche Aspekt betrifft vor allem den Vorbildcharakter der Akteure und die aus ihrer innovativen musikalischen Arbeit heraus begründete Tauglichkeit als Referenz für folgende Musiker-generationen.

Mit der Entwicklung programmierbarer Musikinstrumente wie z. B. Synthesizer oder virtueller Instrumente für Digitale Audio Workstations (DAW) wie Cubase, Logic oder Pro Tools wird die Referenzorientierung mit der Benennung der Soundprogramme deutlich. Hier werden, soweit es um die Wiedergabe originaler Vorbilder geht, entsprechende Programmnamen verwendet, die entweder den Namen des Musikers oder eines Musikstückes verwenden (s. Abb. „ES2“ und „EVB3“ – beide virtuellen Instrumente sind mitgelieferte Plug-ins des Programmes „Logic“).

-
- 93 Jaco Pastorius ist nicht nur bekannt durch seinen virtuosen Stil, in welchem er Bass- und Melodiespiel unter Miteinbeziehung zahlreicher Flageolettöne miteinander verbindet, sondern auch durch seinen prägnanten Fretless-Bass-Sound. (Vgl.: Weather Report, „Birdland“, 1977.)
- 94 Der verzerrte Hammond-Sound Manfred Manns steht stellvertretend für die Ästhetik des Einsatzes der Hammond-Orgel in Rockgenres der 1960er- und 1970er-Jahre. (Vgl.: Manfred Mann’s Earthband, „Mighty Quinn“, Live-Album „Watch“, 1978.)
- 95 Als typisches Soundbeispiel ist hier vor allem „A Whiter Shade Of Pale“ aus dem Jahre 1967 zu nennen.
- 96 Rick Wakeman gilt als einer der bekanntesten Vertreter des Progressive Rock. Sein typischer Minimoog-Sound ist gekennzeichnet durch den Einsatz mehrerer Oszillatoren mit Sägezahnwellenform in unterschiedlichen Lagen und einen markanten Filterverlauf, der durch Cutoff und Resonanz gesteuert wird. Keith Emerson hat auf zahlreichen Aufnahmen seiner Formation Emerson, Lake and Palmer einen ähnlichen Sound benutzt. (Vgl. „Lucky Man“, 1970. Vgl. Zuther (1995), S. 6, 10.)
- 97 Das Spiel Jan Hammers zeichnet sich besonders aus durch den Versuch, einen Synthesizer ähnlich wie eine Gitarre zu spielen. Dies betrifft sowohl den Sound als auch typische Ausdrucksmittel wie Bending. Auf dem Solo-Album „The First Seven Days“ aus dem Jahre 1975 befindet sich der Hinweis: „For those concerned: There is *no* guitar on this album.“ Hammer konnte seine „Gitarren“-Technik insbesondere durch seine Zusammenarbeit mit dem Gitarristen Jeff Beck in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre verfeinern.



Abb. 5: ES2

Aus der Abb. 5 „ES2“, die die Oberfläche eines virtuellen Synthesizers darstellt⁹⁸, geht hervor, dass neben dem Bezug auf einen typischen Synthesizer-Sound des Musikers *Jan Hammer* nur wenige weitere Querverweise zu anderen Musikern vorzufinden sind. Lediglich die Bezeichnungen „Miami Lead“ und „Mini-Sync“ stellen Bezüge zu Poptiteln oder Instrumenten her.⁹⁹ Das Plug-in „EVB3“ als Bestandteil der digitalen Audioworkstation Logic simuliert Sounds diverser elektronischer Orgelmodelle. In der folgenden Abbildung ist ein Preset nach Steve Winwood benannt. Der Zusatz „heavy“ lässt vermuten, dass es sich um einen verzerrten Orgelsound handelt, wie er häufig mit Hammond-Orgeln erzeugt wurde.

98 Der Screenshot stammt aus der Version Logic Pro 9, Stand 2015. In dieser Version sind in den mitgelieferten Sound-Presets nur noch wenige Querverweise auf historisch relevante Musiker oder Musikstücke zu finden.

99 Die Bezeichnung „Miami Lead“ bezieht sich auf die Musik, die Jan Hammer zur Serie „Miami Vice“ komponiert hat. „Mini-Sync“ bezieht sich auf den Synthesizer Minimoog. Während sich der erste Verweis auf einen spezifischen Sound der Erkennungsmelodie der Serie bezieht, stellt die Bezeichnung „Mini-Sync“ lediglich einen allgemeinen Bezug zum Instrument her.