

GEHIRN UND MUSIK ANMERKUNGEN ZUR MUSIKBEZOGENEN GEHIRNFORSCHUNG

Winfried Pape

In den letzten Jahren sind die Neurowissenschaften auf ein großes, weit über ihre Fachgrenzen und andere Wissenschaftszweige hinausgehendes Interesse gestoßen. Kaum vergeht ein Monat, in dem nicht die Medien über neue neurowissenschaftliche Untersuchungsergebnisse berichten. Wenngleich es 2003 auch die Musik unter den Überschriften »Mathematik der Gefühle« und »Klang der Sinne« zu Titelgeschichten im *Spiegel* (31. Juli 2003) und in *Geo* (11. November 2003) gebracht hat, fanden bisher neurowissenschaftliche Studien in der Musikwissenschaft und Musikpädagogik nur eine geringe Resonanz.

Im Kontext allgemeiner Annahmen und Erkenntnisse der neurowissenschaftlichen Forschung wird im Folgenden versucht, wissenschaftliche Diskurse und Untersuchungsergebnisse, die musikalische Phänomene tangieren oder zum Inhalt haben, zu sichten, einzuordnen und zu analysieren. Mit den Bemerkungen zu besonders relevant erscheinenden Teilaspekten (Musikhören – Lernen, Üben, Musikmachen – Bewusstsein/Unbewusstes – Emotionen und Verstand), die keineswegs schon die Gesamtproblematik umfassen,¹ ist die Anregung verbunden, sich in der Musikwissenschaft und Musikpädagogik intensiv mit der Thematik auseinanderzusetzen.

Musikhören

Soweit in den 1980er und 1990er Jahren neurowissenschaftliche Untersuchungen musikalische Phänomene zum Inhalt hatten, bildeten Studien zum Musikhören den Forschungsschwerpunkt. Als Messverfahren wurde hierbei zunächst vorwiegend die Elektroenzephalographie (EEG) eingesetzt, was auch den seinerzeitigen Stand der technischen Entwicklung widerspiegelt.

Heute werden zur Messung von Gehirnprozessen beim Musikhören sowie bei weiteren musikalischen Aktivitäten, d.h. zur Ermittlung funktioneller und struktureller Veränderungen des Gehirns im Zusammenhang mit Musik, neben verbesserten Geräten weitere Messverfahren bzw. eine Kombination von Messverfahren benutzt, die im Rahmen dieses Aufsatzes aber nur am Rande angesprochen werden können.²

In thematischer Hinsicht ist das Erkenntnisinteresse von Untersuchungen zum Musikhören darauf gerichtet, Fragestellungen zu klären, die eine bestehende oder nicht bestehende Dominanz einer Gehirnhälfte bzw. die Lokalisierung von Gehirnaktivitäten, Auswirkungen auf Wachheits- (Vigilanz-) und Aufmerksamkeitszustände, emotionale Reaktionen, Unterschiede zwischen Musikern und Nichtmusikern, die Aufschlüsselung musikspezifischer Teilaspekte (z.B. Melodie, Rhythmus, Klänge), musikalische Lernvorgänge sowie Modalitäten der Sprach- und Musikwahrnehmung bzw. -verarbeitung betreffen. Als Beispiele sollen hier einige Studien herausgegriffen werden, die Unterschiede zwischen Musikern und Nichtmusikern und topographische Veränderungen bzw. Lateralisierungsprobleme zu eruieren versuchen.

Zu Unterschieden beim Musikhören zwischen Musikern und Nichtmusikern deuten Befunde einer mit dreißig Musikern und dreizehn Nichtmusikern durchgeführten Studie darauf hin, dass bei Musikern auf Grund ihrer Ausbildung eine Vergrößerung des Teils der Großhirnrinde stattgefunden hat, der für das Aufnehmen von Tönen zuständig ist (Pantev et al. 1998; Messverfahren: MEG³).

Wenn bereits angesichts der Stichprobengröße und Stichprobenzusammensetzung dieser Untersuchung Zweifel im Hinblick auf die Tragfähigkeit solcher Ergebnisse aufkommen, gilt das in gesteigertem Maße für Studien etwa gleicher empirischer Provenienz, die zu deutlich weiter gehenden Annahmen gelangen. Sie beinhalten, dass das Hören von Musik bei Musikern mehr in der linken Gehirnhälfte erfolge und sich eher in analytischer Weise vollziehe, während die Wahrnehmung von Musik bei Nichtmusikern vorwiegend in der rechten Gehirnhälfte statfinde und mehr emotional bestimmt sei bzw. eher ganzheitlich vor sich gehe (Damasio/Damasio 1977, Hirshkowitz et al. 1978, Peretz/Babaï 1992, Messerli et al. 1995, Vollmer-Haase et al. 1998). Um hier kein Missverständnis aufkommen zu lassen: Der geäußerte Vorbehalt bezieht sich nicht auf die thematische Relevanz der untersuchten Fragestellungen, sondern auf die Fragwürdigkeit von Schlussfolgerungen, die neben der Problematik der jeweiligen Stichprobengröße und/oder Stichprobenzusammensetzung auch durch eine fehlende Berücksichtigung musikalischer Sozialisationsphänomene in noch nicht befriedigendem Umfang abgesichert sind. So blieb z.B. infolge anders lautender Ergebnisse der Zuschrei-

bungsversuch »ganzheitliches Hören: rechte Gehirnhälfte – analytisches Hören: linke Gehirnhälfte« nicht unwidersprochen (Schuppert et al. 2000). Stattdessen wurde die Annahme formuliert, die Grobstruktur der Musik werde zunächst in der rechten Gehirnhemisphäre herausgearbeitet; danach erfolge eine mehr in Einzelheiten gehende Analyse in der linken Gehirnhälfte (Altenmüller 2002).

In verschiedenen Untersuchungsreihen der Arbeitsgruppe »Neurokognition von Musik« (Max-Planck-Institut für neurophysiologische Forschung Leipzig, Arbeitsbereich Neuropsychologie; Teamleitung: Kölsch) spielte man rund zweihundert erwachsenen Versuchsteilnehmern – vornehmlich Personen, die nach dem Kriterium ausgesucht waren, dass sie sich selbst für un-musikalisch hielten – sowie auch Berufsmusikern Akkordsequenzen vor (in der Regel mit Klavier eingespielt und charakterisiert durch gleiche Länge sowie gleiche Lautstärke; im Verlauf oftmaliger Testdurchgänge verändert durch harmoniefremde Töne, Instrumentenwechsel und Hinzunahme Neapolitanischer Sextakkorde).

Laut Forschungsberichten wurden die vorgenommenen Veränderungen bei allen Testpersonen, also auch bei denen, die sich als un-musikalisch einschätzten, wahrgenommen (Messverfahren: EEG und EKP, in weiteren Untersuchungen MEG und fMRT⁴). Eine gesteigerte Gehirnaktivität war immer dann festzustellen, wenn Veränderungen innerhalb der jeweiligen Akkordsequenzen auftraten. Offensichtlich werden diese Veränderungen frühzeitiger im Gehirn registriert (erstes Aktivitätsmaximum bereits nach ca. 180 bis 200 Millisekunden).

Zur Frage der Lokalisation wird festgestellt, dass fast alle Gehirnregionen, die in der linken Hemisphäre für die Sprachproduktion zuständig sind, auf der rechten Seite – gleichermaßen spiegelbildlich – bei der Wahrnehmung von Musik in Aktion treten. Das gilt in erster Linie sowohl für das dem Broca-Areal entsprechende Areal in der vorderen rechten Gehirnhälfte als auch für die dem Wernicke-Areal gegenüberliegende rechte Gehirnregion im Schläfenlappen. Darüber hinaus haben weitere Forschungsarbeiten der Leipziger Forschungsgruppe gezeigt, dass bei der Wahrnehmung von Musik zudem diejenigen Regionen in der linken Gehirnhälfte, die für Sprache stehen, involviert sind – nur nicht so stark wie in den rechtsseitigen Bereichen. Das führt zu der mit Ergebnissen anderer, auch früherer Untersuchungen korrespondierenden Aussage, dass die übliche Lokalisation von linker Gehirnhemisphäre für Sprache und rechter Gehirnhemisphäre für Musik nicht weiter aufrecht zu erhalten ist und Sprache und Musik möglicherweise ähnlich verarbeitet werden (s. u. a. Petsche 1994).

Ohne den Stellenwert der Leipziger Untersuchungen zu schmälern, ist eine generelle Schlussfolgerung mit mehr als einem Fragezeichen zu versehen. Zwar mag man sich getrost darüber streiten, ob Mozart »in gewissem Sinne« kaum »musikalischer« war als »der Bäcker nebenan« – nur »ungleich kreativer« (Kölsch in: Max Planck Institute of Cognitive Neuroscience 2001; Presseinformation), oder sich damit beruhigen, dass nicht Mozart, sondern der Bäcker von nebenan weiter seine kleinen Brötchen gebacken hat. Eingedenk der Tatsache, dass die Hirnforschung bedeutende Einsichten in das Zusammenwirken verschiedener Hirnregionen gewonnen hat, jedoch noch nichts weiß über die Regeln, nach denen das menschliche Gehirn arbeitet, übersteigt es die Vorläufigkeit und Tragfähigkeit der Ergebnisse, wenn in dieser Überinterpretation angenommen wird, »jeder Mensch« sei »musikalisch..., sogar sehr musikalisch« (ebd.) oder »jeder Mensch« besitze »ein musikalisches Wissen«, das »sein Gehirn automatisch anwendet, ob er will oder nicht« (Prilipp 2000). Die im gleichen Kontext wesentlich vorsichtiger formulierte Annahme, jeder Mensch verfüge über ein musikalisches Grundwissen bzw. -verständnis, das ein angeborenes biologisches Kennzeichen mit jeweiligen kulturellen Ausprägungen sei, bietet demgegenüber ein tragfähiges und unterstützendes Argument für musikwissenschaftliche und musikpädagogische Begründungszusammenhänge.

Lernen, Üben, Musizieren

Bisher wurde in neurowissenschaftlichen Veröffentlichungen nicht selten die große Bedeutung früher Prägungsperioden hervorgehoben, wobei die Altersangaben zwischen ein bis drei und ein bis fünf (oder sechs) Jahren schwanken. In diesen frühen Prägungsperioden reagiere ein Individuum infolge genetisch bedingter Steuerungsprozesse besonders sensibel auf Umweltreize, die sich im zentralen Nervensystem einprägen. Sind die frühen optimalen Lernphasen abgeschlossen, ändere sich an der Architektur des Gehirns nichts Wesentliches mehr. Einer solchen Aussage oder Lehrmeinung widersprechen allerdings inzwischen gegensätzliche Befunde: Nachgewiesen wurden u. a. die Veränderbarkeit von Verbindungen zwischen Neuronen und ein Nachwachsen von Nervenzellen (was für Lernvorgänge erforderlich ist, die erst dann erfolgen können, wenn Nervenzellen in bestimmten Gehirnregionen neu entstehen). Zudem belegt sind Adaptionsprozesse im zentralen Nervensystem an die Erfahrungen eines Organismus, die man unter dem Begriff Neuroplastizität zusammenfasst. Neuroplastizität trifft im Übrigen auch für ganze Bereiche der Großhirnrinde zu (vgl. Spitzer 2003: 174ff.),

wobei für bestimmte Aufgabenstellungen zusätzliche Gehirnregionen in Anspruch genommen werden können. Des Weiteren zeigen Forschungen, die sich speziell mit der Phase der Pubertät beschäftigen (mehrheitlich heute bei weiblichen Jugendlichen mit elfeinhalb, bei männlichen mit zwölf-einhalb Jahren beginnend), dass während der Pubertätsphase in Teilen der Großhirnrinde ein Umbau stattfindet. Das betrifft vor allem das An- und Abschwellen grauer Zellen in einem Bereich direkt hinter der Stirn, das etwa im Alter von elf bis zwölf Jahren (nach Geschlecht unterschiedlich) erfolgt. Das mit dem Abschwellen verbundene Schrumpfen schwächerer Nervenzellen gilt als wichtiges Indiz für die Persönlichkeitsreifung. Damit ist ein jahrelang verkündeter neurowissenschaftlicher Lehrsatz, unverrückbare und nicht mehr korrigierbare Fundamente der Persönlichkeitsstruktur würden nur in den ersten fünf oder sechs Lebensjahren (bzw. nur in der Jugend) gelegt und jeder Mensch müsse mit seinem angeborenen Vorrat an Gehirnzellen auskommen, außer Kraft gesetzt. Zwar nimmt mit dem Alter die Adaptions- und Lernfähigkeit des menschlichen Gehirns ab, jedoch keineswegs so stark wie zunächst angenommen (s.u.).

Eine wesentliche Anmerkung zur Entwicklung der Persönlichkeitsstruktur ist hinzuzufügen: Bereiche des menschlichen Gehirns, die so wichtige Aktionen wie den Umgang mit Mitmenschen, d.h. ein sich Zurechtfinden in der Gesellschaft, das Bedenken von Folgen des eigenen Verhaltens sowie moralische und ethische Erwägungen bestimmen, entwickeln sich erst mit Beginn, während oder nach der Pubertät.

Eine frühe, wie umfangreich auch immer sich vollziehende Formung von Grundzügen der Persönlichkeitsstruktur hat selbstredend Konsequenzen für das Lernen allgemein und für einen frühen Lernbeginn im Besonderen. In der Musikpädagogik waren und sind Hinweise auf die Notwendigkeit eines frühen Lernens nicht außergewöhnlich. Vielfach fehlte diesen Hinweisen jedoch eine theoretische Untermauerung, die allerdings auch dadurch behindert wurde, dass in der Musikpädagogik und in der Musikpsychologie eine einseitige Orientierung an der Entwicklungstheorie Piagets vorherrschend war (und teilweise noch ist). Mit stetig wachsenden Erkenntnissen der Gehirnforschung dürfte sich aber für die Musikpädagogik und Musikpsychologie ein Feld eröffnen, auf dem neue Erkenntnisse über musikalisches Lernen bzw. über frühes musikalisches Lernen möglich werden. Im Folgenden sollen deshalb die wenigen in der Neurowissenschaft publizierten Aspekte dargestellt werden, die sich auf das Lernen, Üben und Musikmachen beziehen.

In einer Untersuchung zur Aktivierung des menschlichen Gehirns durch Spielen, Hören und Lesen von Musik (Sergent et al. 1992) wurde für zehn professionelle Pianisten eine Aktivierung des rechten Kleinhirns durch Tonlei-

terspiel konstatiert (Messverfahren: PET⁵). Diese Aktivierung geht einher mit einer Aktivierung des linken Frontalhirns, das eine Überlappung aufweist mit dem prämotorischen Areal, welches beim Schreiben von Wörtern aktiviert ist. Sergent et al. schlossen daraus, dass beim Hören und Spielen von Musik Areale der Gehirnrinde in Aktion treten, die sich mit Arealen überlappen, die gleichfalls für das Sprechen und die Wahrnehmung von Sprache eine Funktion haben. Damit ergeben sich Parallelen zu Ergebnissen der Leipziger Untersuchungen.⁶

Resultate einer weiteren Studie mit professionellen Klavierspielern weisen darauf hin, dass vermutlich eine enge Verbindung zwischen der Hörrinde des Großhirns und der motorischen Rinde besteht, da das Melodiehören motorische Gehirnzentren aktiviert und umgekehrt schon ein lautloses Tastendrücken den Stoffwechsel in Hörregionen erhöht. (Bei Klavieranfängern verstärkten sich solche Effekte mit der Anzahl der Klavierstunden.) Zudem wurde bei Klavierspielern die Aktivierung einer Hörregion in der rechten Gehirnhälfte festgestellt, die dem Broca-Areal in der linken Gehirnhälfte entspricht (Bangert/Altenmüller 2003).

Assoziationssysteme, worunter man den Zusammenschluss von Neuronen aus dem Augenblick heraus versteht, machen ca. 80 Prozent der Nervenverbindungen in der Großhirnrinde aus. Unabhängig von Merkmalsausprägungen werden solche Verbindungen zunächst in großem Überschuss angelegt. Bei Erregung von Nervenzellen bilden sich diejenigen Verbindungen stärker aus und bleiben erhalten, die oft gleichzeitig erregt werden, d.h. auf Merkmale reagieren, die häufig gemeinsam auftreten. Damit führen frühe Erfahrungen zu strukturellen Veränderungen. Sie sind von ebenso entscheidender Bedeutung wie genetisch bedingte Strukturveränderungen. Übertragen auf das Instrumentalspiel bedeutet das: Frühes Training von Fertigkeiten verändert jeweils zuständige kortikale Areale.

Um herauszufinden, wie sich immer wieder geforderte Vorgänge sehr präziser Greifbewegungen in der Großhirnrinde abbilden, wurde den Fingern der linken Hand und danach der rechten Hand von neun Berufsgeigern (und einem Berufsgitarristen) ein leichter Berührungsreiz zugeführt und sowohl im rechten als auch im linken Kortex der Abstand der kortikalen Repräsentation zwischen Daumen und kleinem Finger der linken Hand sowie zwischen Daumen und kleinem Finger der rechten Hand gemessen (Verfahren: MEG). Das Ergebnis ist in dreifacher Hinsicht von Interesse: a) das Areal in der Großhirnrinde für die Finger der linken Hand ist flächenmäßig größer ausgebildet als das Areal für die Finger der rechten Hand, b) die Vergrößerung des Areals für die Finger der linken Hand steht in direktem Zusammenhang mit dem Beginn des Geigen- bzw. Gitarrenspiels, d.h. eine Vergrößerung des

die linke Hand abbildenden Areals war vorwiegend bei den Musikern festzustellen, die vor dem zwölften Lebensjahr mit dem Instrumentalspiel begonnen hatten,⁷ c) bei Nichtmusikern (Rechtshändern) ist den Fingern der rechten Hand ein deutlich größeres Areal zugewiesen als den Fingern der linken Hand (Elbert et al. 1995).

In Ergänzung des Ergebnisses von Elbert et al. ist ein Detail der eingangs zitierten Studie von Pantev et al. nachzutragen: Neben der Frage nach einer unterschiedlichen Repräsentation von Tönen bei Musikern und Nichtmusikern wurde auch untersucht, ob sich bei den Musikern dieser Stichprobe ein Zusammenhang zwischen der Vergrößerung der kortikalen Repräsentation von Tönen und dem jeweiligen Beginn der instrumentalen Praxis ergab. Die Studie sagt aus, dass bei den Musikern, die vor dem neunten Lebensjahr begonnen hatten, ein Instrument zu erlernen, eine noch stärkere Zunahme des Gehirnnareals, das Töne aufnimmt, gegeben war als bei denjenigen mit späterem Instrumentalspielbeginn.

Eine im vorigen Jahr durchgeführte Untersuchung, die nicht die Bestimmung spezifischer Gehirnaktivitäten während des Musikmachens bei Profi-, Amateur- und Nichtmusikern zum Ziel hatte, sondern nach Unterschieden fragte, die das gesamte Gehirn betreffen, kam zu dem Ergebnis, dass Profimusiker über mehr graue Gehirns substanz verfügen als Amateur- und Nichtmusiker (Verfahren: MRT, voxelbasierte Morphometrie⁸). In einer Langzeitstudie mit fünf- bis siebenjährigen amerikanischen Schulkindern soll herausgefunden werden, ob die festgestellten Unterschiede für Musiker sozusagen von Geburt an gelten oder das Resultat eines ständigen Trainings sind (Gaser/Schlaug 2003).

Abgrenzung von Bewusstsein und Unbewusstem

Der derzeitigen Diskussion über Bewusstsein und Unbewusstes bzw. über eine Abgrenzung von Bewusstsein und Unbewusstem ist zunächst zu entnehmen, dass bei der Thematisierung von Bewusstsein verschiedenartige Klassifizierungen vorgenommen werden. So unterscheidet man beispielsweise zwischen Hintergrundbewusstsein (u. a. das Erleben der eigenen Identität, die Kontrolle eigener geistiger und körperlicher Handlungen) und aktuellem Bewusstsein (z.B. Sinneswahrnehmungen, Denken, Vorstellen, Erinnern, Wünsche, Absichten; vgl. Roth 2001: 193). Ein anderes Klassifizierungsprinzip beinhaltet eine Einordnung in einen kognitiven (mit Betonung des intentionalen Charakters), phänomenalen (mit Hervorhebung subjektiver und qualitativer Aspekte) und introspektiven oder reflexiven Bereich

(vgl. Pacherie 2004: 6ff.). Unabhängig von solchen differierenden Klassifikationen besteht aber im Allgemeinen Konsens darüber, dass die unterschiedlichen Arten/Formen von Bewusstsein auf Aktivitäten des assoziativen Kortex beruhen. Allerdings wird der assoziative Kortex nicht als der alleinige Entstehungsort von Bewusstsein gesehen. Denn – so die des Öfteren vertretene These – ohne Einwirkung neuromodulatorischer Systeme und des limbischen Systems (besonders des Hippocampus), die ihrerseits wieder auf der Ebene des Unbewussten anzusiedeln sind, entstehe kein Bewusstsein.

Bewusstseinszustände werden vielfach durch zwei Merkmale zu charakterisieren versucht: durch bewusstes Erleben und durch die Möglichkeit, Zustände des Bewusstseins in Worte zu fassen. Darüber hinaus finden sich in der Literatur (vgl. z.B. Delacour 2004: 12ff.) als Kriterien von Bewusstsein der Wachzustand, der so genannte REM-Schlaf (auch »paradoxe Schlaf«⁹ genannt) und bestimmte Fähigkeiten wie z.B. Veränderungen feststellen zu können, ein festes Ziel zu verfolgen oder Metakommunikation treiben zu können.

Als unbewusst gelten alle den Hirnstamm, den Thalamus (Schaltzentrum im Zwischenhirn) und die subkortikalen Zentren des Endhirns betreffenden Vorgänge, die ohne Aktivitäten der assoziativen Großhirnrinde erfolgen. Auch sie umfassen Phänomene wie Wahrnehmung, Lernen, Erinnern, Emotionen und Handlungssteuerung.

Wenn, wie oben skizziert, in der Regel davon ausgegangen wird, dass es sich bei Bewusstsein und Unbewusstem nicht einfach um differente Zustände desselben Gehirnsystems, sondern um zwei Systeme handelt, die sich im Hinblick auf Gehirnanatomie und Funktion unterscheiden, können implizite (bewusste) und explizite (unbewusste) Prozesse gegeneinander abgegrenzt werden (weitere Begriffspaare sind: prozedurale und deklarative, automatisierte und elaborierte [oder kontrollierte] Prozesse). Nach Roth (2001: 228ff.) sind implizite Prozesse u. a. dadurch gekennzeichnet, dass sie rasch und ohne Mühe ablaufen, nur einer geringen willentlichen Kontrolle unterliegen, wenig Aufmerksamkeit und Bewusstsein benötigen, kaum Anfälligkeit gegenüber Fehlern zeigen und durch Übung zu verbessern sind. Explizite Prozesse sind auf kognitive Reserven angewiesen, laufen langsam und vielfach mühevoll ab, verlangen Bewusstsein und Aufmerksamkeit und benötigen Zugriffe auf das Langzeitgedächtnis.

Nach Unterscheidung zweier Systeme und ihrer kennzeichnenden Beschreibung ist nach Maßgabe der formulierten Annahme die Frage zu stellen, in welcher Weise beide Systeme zusammenwirken. Diese Frage wird u. a. dahingehend zu beantworten versucht, dass speziellere Bewusstseinszustände dort auftreten, wo sich das kognitiv-emotionale System mit Phäno-

menen auseinander zu setzen hat, die sowohl wichtig als auch neu sind. Voraussetzung für die Auseinandersetzung ist ein unbewusst funktionierendes System, das alle Wahrnehmungen des Gehirns mit einem raschen Zugriff auf verschiedene Gedächtnisarten nach den Kategorien wichtig/unwichtig und neu/bekannt klassifiziert. Tatbestände, die unbewusst als unwichtig klassifiziert werden, gelangen nicht oder nur undeutlich in das menschliche Gehirn, während als wichtig und bekannt eingestufte Tatbestände zur einer Aktivierung derjenigen Verarbeitungsareale führen, die sich schon zu einem früheren Zeitpunkt mit ihnen beschäftigt hatten (vgl. Roth 2001: 230). In ähnlicher Argumentationsführung wird in einem Zwei- oder Drei-Stufen-Modell der Ebene des Unbewussten eine zentrale Entscheidungsfunktion für menschliche Handlungskontrolle zugeschrieben.

Die äußerst komprimierte Skizze zum Thema Bewusstsein – Unbewusstes eröffnet ein weites Feld für Diskussionen (generell zur Frage, wie weit es heute als gesichert gelten kann, unbewusste Verhaltensdeterminanten gegenüber bewussten in den Vordergrund zu stellen, sowie in Einzelheiten zu Themenbereichen wie Gedächtnis, implizites und explizites Lernen, Kreativität), die an dieser Stelle nicht zu führen sind. Wie sehr sich die ohnehin bestehende inhaltliche Problematik aber noch potenziert, wenn man versucht, Bezüge zur Musik herzustellen, soll wenigstens an einem kleinen Ausschnitt zum Thema Gedächtnis demonstriert werden.

Die Wahrnehmung und Speicherung von Sinnesreizen erfolgt zunächst in der Großhirnrinde. Die Erinnerung an diese Wahrnehmung geschieht beim Menschen auch dann, wenn sie nicht bewusst wird. Man spricht in diesem Fall vom impliziten (oder prozeduralen) Gedächtnis. Es gilt als wichtiger Ort des motorischen Lernens, also des Zustandekommens von Fertigkeiten, und ist weitaus heterogener ausgestaltet als das explizite (oder deklarative) Gedächtnis. Neben den motorischen Fertigkeiten (in der neurowissenschaftlichen Fachliteratur trifft man hier des Öfteren auf das Stichwort »Klavierspielen«) und Fertigkeiten kognitiver Art wird dem impliziten oder prozeduralen Gedächtnis die Entstehung von Gewohnheiten, das Priming (Reproduzieren unbewusster Inhalte), das Klassifizieren auf der Grundlage von Prototypen, die Konditionierung und das Lernen durch Gewöhnung zugerechnet.

Wahrgenommene Reize, die in das Bewusstsein gelangen sollen, müssen von der Großhirnrinde an den Hippocampus geleitet und dort verarbeitet werden. Als eine Art Schaltzentrale entscheidet der Hippocampus darüber, welche Informationen an die Großhirnrinde zurück zu schicken sind, um sie dort zu speichern und zu Inhalten des expliziten (bewussten) Gedächtnisses zu machen. Unterteilt wird das explizite Gedächtnis in ein episodisches Ge-

dächtnis (persönliche Erlebnisse, Erinnerungen zugehörige Gefühle) und ein Fakten- oder Wissensgedächtnis.

Das explizite Gedächtnis, dessen Veränderung durch Erfahrung(en) bewirkt wird, reagiert im Fertigungsbereich in erster Linie auf Üben, das bei bestimmten Fertigkeiten (beispielsweise beim Erlernen eines komplexen Bewegungsablaufs) anfangs große Konzentration verlangt (bei hoher Aktivität beteiligter Regionen in der Großhirnrinde), mit fortschreitender und erfolgreicher Absolvierung infolge einer zunehmenden Verlagerung in die unbewusst agierende motorische Rinde sowie in tiefere motorische Gebiete (Kleinhirn, Basalganglien) aber stets weniger an Aufmerksamkeit und Kontrolle benötigt. Übertragen auf das Instrumentalspiel könnte das u. a. bedeuten, dass die immer wieder in der Instrumentaldidaktik geführte Auseinandersetzung zur Frage eines »unbewussten/bewussten« Übens im Hinblick auf spieltechnische Aspekte mehr oder weniger hinfällig wird, da zum einen mit ungeklärter Begrifflichkeit eine definitive Trennung zwischen »unbewusst« und »bewusst« suggeriert, zum anderen übersehen wird, dass neben Gehirnvorgängen bei der Bewegungsvorbereitung auch schwierige sensorische Leistungen oftmals unbewusst ablaufen. Zudem lässt diese Diskussion die von der Gehirnforschung betonte geringe Wirksamkeit einer bewussten, von oben nach unten verlaufenden Kontrolle innerhalb der Ebenen des limbischen Systems außer Acht.

Emotionen und Verstand

In der Frage, welche Rolle Emotionen im Bewusstseinsprozess spielen, gelangten Antonio R. Damasio und seine Mitarbeiter (in erster Linie Hanna Damasio) auf Grund ihrer Untersuchungen zu der Annahme, dass Emotionen und Verstand nicht voneinander zu trennen sind und emotionale Prozesse die Grundvoraussetzung für die Entwicklung des Bewusstseins darstellen (Damasio 1994, Damasio 2000).¹⁰ Ausgangspunkt für diese Annahme war das auffällige Verhalten von Patienten, bei denen Störungen des limbischen Systems vorlagen.

In einschlägigen neurowissenschaftlichen Publikationen wird heute oftmals davon ausgegangen, dass Vernunft und Verstand eingebettet sind in den Bereich der Emotionen. Ihre Entstehung und Kontrolle unterliegt den vornehmlich unbewusst agierenden Zentren des limbischen Systems, die darüber hinaus für die Entstehung der Gedächtnisorganisation, der Aufmerksamkeits- und Bewusstseinssteuerung sowie der vegetativen Funktionen verantwortlich sind. Diese Zentren des limbischen Systems entstehen früher als

die bewusst operierenden kortikalen Zentren. Zudem markieren sie die Grenzen, innerhalb derer Letztere agieren (vgl. Roth 2001: 451). Ohne Emotionen kommen aus Sicht der Gehirnforschung beim Menschen keine Entscheidungen zu Stande, erfolgt keine Bewertung und Steuerung von Verhalten. Emotionen sind die Basis für Rationalität.

Eine kürzlich veröffentlichte Studie (Vingerhoets et al. 2003) zur Frage der Unterscheidung prosodischer und semantischer Elemente in sprachlichen, die Gefühlsebene betreffenden Äußerungen kommt zu dem Resultat, dass eine deutliche Arbeitsteilung beider Gehirnhemisphären vorliegt: Beim Anhören gefühlsbeladener, z.B. Furcht, Ärger, Trauer oder Freude ausdrückender Sätze (und auch so genannter neutraler Sätze) sind beide Gehirnhälften aktiviert, unterscheiden sich jedoch je nach Aufgabenstellung durch das Ausmaß der Lateralisierung. Wenn die an der Untersuchung beteiligten sechsunddreißig Personen ihre besondere Aufmerksamkeit auf den Gefühlsausdruck des Gesprochenen richten sollten, war die rechte Gehirnhälfte stärker involviert, während bei der Aufforderung, sich nur auf den Inhalt eines gesprochenen Satzes zu konzentrieren, eine signifikant stärkere Beanspruchung der linken Gehirnhälfte zu beobachten war. Mit einer Schlussfolgerung der Untersuchung, dass bei der Einschätzung des Emotionsgehalts von Gehörtem immer gleichzeitig auch eine Prüfung des Bedeutungsgehalts stattfindet, ergeben sich Parallelen zu den skizzierten allgemeinen Aussagen, wonach Verstandes- und Emotionsebenen nicht voneinander zu trennen sind.

Im Kontext von emotionalen Prozessen und Lernen ist auf die von der Gehirnforschung akzentuierte Abhängigkeit der Lernvorgänge von Bewertungssystemen hinzuweisen. Diese aus mehreren Kerngebieten in der Tiefe des Gehirns stammenden Bewertungssysteme müssen aktiviert sein, damit Lernen in Gang gesetzt wird. Ihre Aktivierung erfolgt in besonderem Maße dann, wenn Inhalte der Wahrnehmung mit emotionalen Reaktionen verbunden sind. Ohne solche zusätzlichen, intern hervorgebrachten Signale können weder die erfahrungsbedingten Veränderungen der Verschaltung in frühen Lernphasen noch die Lernprozesse im Erwachsenenalter erfolgen (vgl. Singer 1998: 51).

Forschungen, die sich speziell mit dem diffizilen Thema Musik und Emotionen beschäftigen, befinden sich erst in einem Anfangsstadium. Sozusagen noch im Vorfeld der Thematik lassen erste Forschungsbemühungen vermuten, dass die Wahrnehmung von konsonanten und dissonanten Klängen vor bzw. getrennt von einer emotionalen Bewertung erfolgt (Blood et al. 1999). Nach einer weiteren, vom Gänsehauteffekt ausgehenden Untersuchung, soll Musik neuronale Belohnungssysteme und Emotionen aktivieren, die biolo-

gisch wichtigen Stimuli wie Nahrung und Sex oder auch künstlichen, durch Drogen hervorgerufenen Reizen gleichkommen. Außerdem würden durch Musik, die man als angenehm empfindet, emotionale Reaktionen wie Furcht oder Widerwille vermindert (Blood/Zatorre 2001). Zur Klärung der Fragestellung, ob die kortikale Verarbeitung von Musik abhängig ist von emotionalen Reaktionen, scheinen Befunde einer dritten Untersuchung darauf hin zu deuten, dass keine allgemein bestimmbares, emotionsunabhängige Aktivierungsverteilung besteht, weil emotionale Reaktionen die Aktivierungsgegebenheiten in beiden Gehirnhälften bestimmen (Schürmann et al. 2003).¹¹

Wenn es zutreffen sollte, dass keine Trennung zwischen Emotion und Kognition besteht, Emotionen das Fundament für Rationalität bilden, d.h. ohne sie keine Bewertung und Steuerung von Verhalten zu Stande kommen, und Lernvorgänge nur dann erfolgreich verlaufen, wenn Emotionen im Spiel sind, müsste eine kritische Überprüfung im Hinblick auf Musik bzw. musikalische Lernvorgänge dazu führen, nicht nur bekannte allgemeine Lehrbuch-schemata (z.B. Sensorik – Kognition – Motorik), sondern auch die in der musikpädagogischen Literatur (einschließlich Lehrplänen) immer wieder vorgenommene Unterscheidung in kognitive, affektive und psychomotorische Bereiche in Frage zu stellen bzw. zu revidieren. Im Besonderen ist für das Instrumentalspiel resp. das Üben zu prüfen, ob und in welcher Weise emotionale Aktivierungen eine Konsolidierung dessen zur Folge haben, was durch Üben erreicht wurde.

Kritikpunkte musikbezogener neurowissenschaftlicher Studien

Musikpsychologische Studien zum Thema Entwicklung musikalischer Fähigkeiten (wobei teilweise Fragestellungen zum Konstrukt Musikalität eingeschlossen sind), die nicht selten auch in der musikbezogenen neurowissenschaftlichen Literatur zur Untermauerung oder Ergänzung zitiert werden, konzentrieren sich in der Regel auf die Untersuchung elementarer musikalischer Wahrnehmungsfähigkeiten und elementarer Reproduktions- und Produktionsleistungen, d. h. auf die Erforschung von Fähigkeiten, die nicht auf der Grundlage einer gezielten Förderung entstanden sind. Untersuchungen dieser Art vermitteln ein Bild der Fähigkeitsentwicklung, das viele interessante Details zeigt, in seiner Gesamtheit jedoch eine Reihe unscharfer Konturen und einseitiger Perspektiven aufweist. In forschungsmethodischer Hinsicht ist für solche Unschärfen die Schwierigkeit verantwortlich, Ergebnisse

in Beziehung zu setzen, die – selbst bei gleicher Themenstellung – infolge unterschiedlicher Forschungsansätze bzw. andersartiger Frageintentionen oder differierender methodischer Vorgehensweisen zustande gekommen sind. Eine weitere Problematik besteht darin, dass Ergebnisse nicht selten auf Stichproben von stark variierender Größe mit unterschiedlichsten Altersgruppierungen beruhen oder gelegentlich Hinweise zum Auswahlverfahren von Stichproben fehlen. In inhaltlicher Sicht ist meistens eine Vernachlässigung struktureller sozialisationstheoretischer Aspekte festzustellen: Musikalische, personale und soziale Bedingungen und Entwicklungen von Kindern/Jugendlichen spielen eine untergeordnete Rolle. Gleiches gilt für Fragestellungen zu allgemeinen und musikalischen Einflüssen und Wechselwirkungen, die sowohl von der unmittelbaren räumlichen und sozialen Umwelt (Personen, Kleingruppen, soziale Netzwerke) als auch von organisierten Sozialisationsinstanzen und sozialen Organisationen ausgehen (vgl. Pape 2002). Unverständlich bleibt außerdem die Tatsache, dass Jazz und Populäre Musik ungeachtet ihrer gesellschaftlichen und individuellen Bedeutung in vielen Untersuchungen ausgeklammert sind.

Die beiden letzten Kritikpunkte (Vernachlässigung musiksozialisatorischer Aspekte, Ausklammerung von Jazz und Populärer Musik) treffen in der Regel ebenfalls für neurowissenschaftliche Arbeiten zu, die sich explizit mit Musik beschäftigen. Dimensionen musikalischer Sozialisation werden kaum berücksichtigt, d.h. Gesichtspunkte zur Persönlichkeitsentwicklung in Wechselwirkung von Individuation und Vergesellschaftung sind durchweg nicht einmal ansatzweise zu erkennen. Das ist umso erstaunlicher, weil auch in neurowissenschaftlichen Diskursen immer wieder die Bedeutung von Umwelteinflüssen hervorgehoben wird.

Ein Grund für die Ausklammerung musiksozialisatorischer Fragestellungen könnte möglicherweise darin zu suchen sein, dass in einem noch relativ jungen Wissenschaftszweig zunächst bestimmte Forschungsprioritäten zu setzen sind. Da aber die angesprochene Problematik nicht aus dem Blickfeld geraten darf, um einseitige Sichtweisen zu vermeiden, sollten diese Mängel wenigstens zur Debatte gestellt werden.

Unübersehbar ist die Fokussierung auf die traditionelle Kunstmusik als Untersuchungsgegenstand: Überwiegend entstammen die in neurowissenschaftlichen Studien verwendeten Musikbeispiele dem Bereich der so genannten Klassischen Musik, wobei in der Regel Hinweise zu Auswahlprinzipien und genauere Angaben bzw. kurze musikalische Analysen der zu hörenden Ausschnitte fehlen.

Populäre Musik als Untersuchungsgegenstand bildet die Ausnahme (Walker 1977, Mitkov et al. 1981, Behne/Lehmkuhl 1988, Behne et al. 1989,

Field 1998). Zudem dienen Beispiele der Populären Musik fast durchweg einem Vergleich mit Beispielen aus der Klassischen Musik. Erläuterungen zur Musik sind auch hier Fehlanzeige (mit einer Ausnahme bei Behne).

Eine oft geringe Stichprobengröße, gleichfalls ein Kennzeichen musikbezogener neurowissenschaftlicher Studien, könnte ihre Ursache in den Untersuchungskosten oder auch in den von einem sehr komplizierten Messinstrumentarium gesetzten Rahmenbedingungen haben. Im Sinne von Vorstudien ist gegen Untersuchungen mit geringer Stichprobengröße nichts einzuwenden. Einwände sind jedoch gegen Tendenzen der Überinterpretation zu erheben, d.h. Befunde solcher Stichproben vorschnell zu verallgemeinern. Entsprechende Mitteilungen und Berichte in Presse, Rundfunk und Fernsehen, ohnehin auf Vereinfachungen und Vergrößerungen spezialisiert, verstärken diese Tendenzen in erheblichem Maße.

Neben meistens fehlenden Diskursen über die Bedeutung unterschiedlicher Qualität von Musikbeispielen, die in neurowissenschaftlichen Untersuchungen Anwendung fanden, wurden bisher kaum Fragen problematisiert und diskutiert, welcher spezifischen Art und Größe Einflüsse sind, die bei musikbezogenen Studien von einer Laboruntersuchungspraxis ausgehen. Das betrifft nicht zuletzt das Musikhören: Allein schon die Laborsituation steht in diametralem Gegensatz zu allen sonstigen Hörsituationen, die in der Lebenswelt der Versuchsteilnehmer vorkommen. Ungemein diffiziler gestalten sich die situativen Umstände von Laboruntersuchungen, wenn schwierigere musikalische Sachverhalte Untersuchungsgegenstand sind. Zu nennen ist hier ein beinahe schon kurios anmutendes Beispiel, bei dem sich Amateur- und Profiteiger zur Messung von Gehirnaktivitäten in die enge und laute Röhre eines fMRT-Gerätes zu begeben hatten mit der Aufgabenstellung, Griffbewegungen in Passagen des Violinkonzerts G-Dur von Mozart zu simulieren (Lotze et al. 2003).¹²

Vorläufiges Resümee

Der Versuch, einen auf Musik gerichteten Überblick zum Stand der gegenwärtigen neurowissenschaftlichen Forschung zu bekommen, zeigt, dass musikspezifische Fragestellungen in der allgemeinen neurowissenschaftlichen Literatur noch einen marginalen Charakter haben. Auffällig ist allerdings, wie häufig Musik erwähnt wird.¹³

Das Erkenntnisinteresse der auf Musik bezogenen Arbeiten konzentriert sich derzeit noch vorwiegend auf das Hören von Musik. Dass damit nur ein erster Schritt in Richtung eines Versuchs, Determinanten musikalischen Ver-

haltens zu bestimmen, getan werden kann, ist nicht von vornherein schon mit negativen Vorzeichen zu versehen. Allerdings scheinen die Kriterien für die Auswahl spezifischer Fragestellungen bisher eher zufälliger Art zu sein, was die Lückenhaftigkeit der Ergebnisse erklärt. Zudem sind die Befunde neurowissenschaftlicher Studien zum Musikhören bisher von eingeschränkter Aussagekraft, da die untersuchungstechnischen Bedingungen dem zeitlichen Rahmen ausgewählter Musikbeispiele noch enge Grenzen setzen. Zu erforschen bleibt u. a., welche Gehirnregionen in welcher zeitlichen Abstufung verantwortlich sind für das Hören komplexerer musikalischer Gebilde und welche spezifischen Gehirnaktivitäten einer angenommenen Arbeitsteilung zwischen linker und rechter oberer Schläfenlappenwindung zu Grunde liegen.

Gegenüber Studien zu Wahrnehmungsphänomenen von Musik befindet sich die Forschung in den Themenbereichen Musikmachen, Abgrenzung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem sowie Emotionen in den Anfängen. Neue Untersuchungsprojekte sind für den deutschsprachigen Raum in Leipzig (Max-Planck-Institut) und Hannover (Hochschule für Musik und Theater) angekündigt. Es bedarf keiner weiteren Betonung, dass Forschungsarbeiten im Bereich emotionaler Reaktionen auf Musik ein ganz besonderes Gewicht für die Musikpsychologie und Musikpädagogik haben.

In gesonderter musikpädagogischer Sicht legen einige musikbezogene neurowissenschaftliche Studien die Annahme nahe, dass jeder Mensch über ein musikalisches Grundempfinden verfügt. Für die Musikpädagogik beinhaltet eine solche Ansicht keine überraschend neue Erkenntnis. Wenn unzulässige Überzeichnungen vermieden werden, könnte diese Sichtweise jedoch als zusätzliche Argumentationshilfe für konzeptionelle musikpädagogische Begründungszusammenhänge dienen, zumal offensichtlich schwierige Sachverhalte wie etwa die Problematik von Musikalität oder Begabung in der Öffentlichkeit nur ungenügend darstellbar sind und allenfalls zu Schlagworten verkommen.

Mit dem für musikalisches Lernen (und besonders für das Erlernen von Instrumenten) relevanten Hinweis auf die von der Gehirnforschung immer wieder hervorgehobene Bedeutung eines frühen Lernbeginns besitzt die Musikpädagogik ein Argument, das es offensiv in der Öffentlichkeit einzusetzen gilt (Notwendigkeit einer gezielten Förderung der Musikalischen Früherziehung, des Musikunterrichts in der Grundschule und des frühen Instrumentalspiels). Bei der Betonung des hohen Stellenwerts einer frühen Förderung sollte jedoch nicht vergessen werden, dass die Entwicklung gesellschaftlichen Handelns, die sich erst während oder nach der Pubertät vollzieht und

in deren Abfolge Musik eine nicht unerhebliche Rolle spielen kann, einen für die Ausbildung der Persönlichkeitsstruktur nachhaltigen Vorgang darstellt.

Auch lebenslanges Lernen, u. a. ein Kernpunkt der musikalischen Erwachsenenbildung, ist nach derzeitigen Erkenntnissen der Gehirnforschung (Veränderbarkeit von Verbindungen zwischen Neuronen, Nachwachsen von Nervenzellen, Neuroplastizität) keineswegs mehr in Frage zu stellen. Im übrigen können, wie Ergebnisse einer kürzlich veröffentlichten Langzeitstudie zeigen (Verghese et al. 2003), auch im Alter durch mindestens zweimal wöchentlich erfolgende kognitive Aktivitäten, unter denen ausdrücklich das Spiel von Instrumenten erwähnt ist, kognitive Reserven mobilisiert und Demenz hinausgeschoben bzw. verhindert werden.

Ein früher Lernbeginn ist in der Musik in der Regel verbunden mit Üben, das weitgehend mit dem prozeduralen Lernen (Lernen von Fähigkeiten) gleichgesetzt werden kann. Auch wenn es sich hier um einen in der Musikpädagogik schon immer bekannten Sachverhalt handelt, wird die Bedeutung und Unabänderlichkeit des Übens durch neurowissenschaftliche Forschungen unterstrichen. Allerdings besteht weiterhin die Notwendigkeit, über eine ganze Reihe strittiger und bisher ungeklärter Fragen zu diskutieren, zu der die Gehirnforschung aus sachlichen Gründen kaum Hilfestellung geben kann: Sie betreffen u. a. den Erfolg des Übens im Verhältnis von Ausmaß des täglichen Übensums und der Übedauer an Jahren (seit Beginn des Instrumentalspiels) sowie nicht zuletzt Fragen der Motivation zum Üben, die ein zentrales Problem des Musizierens darstellen. Eine zusätzliche Schwierigkeit würde der Versuch mit sich bringen, auf der Basis physiologischer Rahmenbedingungen wenigstens annäherungsweise Eignungskriterien für das Erlernen bestimmter Instrumente zu erarbeiten.

Angesichts der Kompliziertheit des Gegenstandes, der methodologischen Komplexität und einer nicht zur Verfügung stehenden, kostspieligen geräte-technischen Ausrüstung erscheint ausgeschlossen, dass die Systematische Musikwissenschaft und die Musikpädagogik sich einfach in neurowissenschaftliche Forschung einklinken und sozusagen aus sich selbst heraus Untersuchungen in Gang bringen könnten. Forschung ist nur möglich in interdisziplinärer Zusammenarbeit. Ad hoc realisierbar ist allerdings für die Musikwissenschaft und Musikpädagogik, relevante, d.h. auf Musik bezogene Erkenntnisse und Ergebnisse der Neurowissenschaften zur Kenntnis zu nehmen, sie im Hinblick auf ihre musikwissenschaftliche und musikpädagogische Relevanz zu prüfen und zu kommentieren.

Anmerkungen

1 Einen Kernpunkt der Gesamtproblematik bildet der Zusammenhang zwischen Genen und Verhalten: Zahlreiche Strukturen und Funktionen des menschlichen Gehirns entwickeln sich zum einen in Prozessen der Selbstorganisation des Gehirns, die weitgehend unabhängig von der Umwelt verlaufen, zum anderen in solchen, die in hohem Maße den vielfältigen Umwelteinflüssen sowie auch autobiographischen Einflussgrößen unterliegen (letztere Prozesse betreffen in erster Linie komplexe Wahrnehmungsvorgänge, beziehen sich also auf für geistige Tätigkeiten zuständige Gehirnaktivitäten). Gegenüber genetischen Determinanten sind beide Entwicklungsprozesse zumindest von gleichrangiger Relevanz. Eine eindeutige und einfache Beziehung zwischen Genen und Verhalten, wie sie von manchen Verhaltensgenetikern nahe gelegt oder propagiert wurde (und wird) und die den Gedanken von der Formbarkeit des Ichs in den Hintergrund treten ließ, stößt heute auch in der Genforschung allmählich auf Skepsis. Sie gründet sich u. a. in der Erkenntnis, dass eine immer größer werdende Komplexität eines Organismus eine immer größer werdende Vielfalt des Verhaltensrepertoires zur Folge hat.

- 2 Bei der Messung von Gehirnaktivitäten sind grundsätzlich zu unterscheiden:
- a) Verfahren zur Erfassung von magnetischen und elektrischen Feldern, die durch neuronale Prozesse entstanden sind (MEG und EEG),
 - b) Verfahrensweisen zur Registrierung des lokalen Blutflusses, der durch neuronale Erregungszustände ausgelöst wird (PET und MRT bzw. fMRT).

Alle vier Methoden werden als bildgebende Verfahren bezeichnet. MEG (Magnetenzephalographie) und EEG (Elektroenzephalographie) eignen sich in besonderer Weise, die Repräsentation des Körpers im Gehirn sichtbar zu machen. Das betrifft z.B. die Hirnregionen, die für bestimmte Gliedmaßen zuständig sind. In richtiger Kombination eingesetzt, ergänzen sich MEG und EEG (Sichtbarmachung von Gehirnregionen, die mit der MEG schwer zu erfassen sind, bei gleichzeitig gegenüber der EEG genauere Verteilungsbild). Neue Geräte verfügen sowohl über das MEG- als auch das EEG-System. Die PET (Positronen-Emissions-Tomographie), eine der wichtigsten Methoden zur Erkundung der kognitiven Funktionen des menschlichen Gehirns, ist das (bisher) einzige Verfahren, mit dem die Relation zwischen kognitiven Prozessen und der Neurotransmission erforscht werden kann.

Die MRT bzw. fMRT (Magnetresonanztomographie bzw. funktionelle Magnetresonanztomographie) wurde vornehmlich benutzt zur Erforschung des Sehsystems, der Motorik der Augen und des Arbeitsgedächtnisses. Heute werden mit der fMRT alle Regionen der Gehirnrinde und die darunter befindlichen Strukturen sowie alle kognitiven Funktionen untersucht. Eine prägnante Rolle hat die fMRT auch bei Erkundungen der Plastizität des Gehirns (neuronale Veränderungen beim Lernen).

Zur Aufschlüsselung der registrierten Signale benötigen die genannten Verfahren komplizierte, computergestützte mathematische Analysen. Außer der Kombination von MEG und EEG wird heute vielfach versucht, alle genannten Verfahren miteinander zu verbinden. Die neueste technische Entwicklung auf dem Gebiet der fMRT ist eine Ganzkörper-MRT mit einer deutlich höheren magnetischen Feldstärke

(4 Tesla gegenüber 1,5 Tesla), die auch bei Messungen an einer einzelnen Person ausgeprägte Signale ermöglicht (Standort: Forschungszentrum Jülich).

3 Die MEG (Magnetenzephalographie) registriert mittels Elektroden (in heutigen Messgeräten in einer Haube oder einem Helm integriert) in Echtzeit die magnetische Signatur von Gehirnaktivitäten (an der Kopfhaut; tiefer liegende Neuronengruppen sind weniger oder kaum in MEG-Signalen abzubilden). Alle Daten zur Leitfähigkeit und Geometrie der Gewebe werden zu einem dreidimensionalen Gittermodell zusammengefasst. Die räumliche Auflösung liegt im Zentimeterbereich (etwas besser als bei der EEG), die zeitliche Auflösung ist millisekundengenau.

4 Die EEG (Elektroenzephalographie) registriert in Echtzeit das elektrische Potential, das auf die Gesamtheit der Primär- und Sekundärströme zurückgeht (elektrische Signatur wird an der Kopfhaut abgegriffen). Mit der EEG kann eine relativ große Anzahl von Nervenzellen gemessen werden. Wie bei der MEG liegt die zeitliche Auflösung im Millisekundenbereich (quasi in Echtzeit). Dagegen sind die Möglichkeiten der räumlichen Lokalisierung noch eingeschränkter als bei der MEG. Im Kontext von EEG sind EKP (Ereigniskorrelierte Potentiale) zu erwähnen, welche die Änderungen der EEG infolge der Wahrnehmung äußerer Reize oder intern hervorgerufener Ereignisse (Vorstellungen, Erinnerungen) erfassen. Da mit bloßem Auge nicht erkennbar, werden solche Änderungen durch Mittelungsverfahren aus der EEG extrahiert. Die fMRT (funktionelle Magnetresonanz-Tomographie) nutzt ein Hauptelement des menschlichen Körpers: Wasserstoff. Die fMRT misst, wie sich Kernspins von Wasserstoffkernen verhalten. Eine Injektion einer radioaktiven Substanz ist somit nicht erforderlich. Außerdem sind mehrfache Untersuchungen problemlos möglich (Schwierigkeiten können sich allerdings dadurch ergeben, dass sich eine VP in eine enge und laute Röhre begeben muss). Die fMRT besitzt wie die PET eine gute räumliche Auflösung (ebenfalls bis in den Bereich von Millimetern), die zeitliche Auflösung ist aber – ähnlich wie bei der PET – mit Schwächen behaftet. Die fMRT firmiert auch unter fNMR (funktionelle Kernspin-Tomographie).

5 Die PET (Positronen-Emissions-Tomographie) macht Veränderungen des lokalen Blutflusses im Gehirn sichtbar, die von neuronalen Aktivitäten hervorgerufen werden (neuronalen Aktivitäten verbrauchen Energie, für deren Bereitstellung Glucose und Sauerstoff notwendig sind). Der Indikator, mit dessen Hilfe der Blutfluss von außen gemessen werden kann, ist Wasser, das in radioaktiv markierter Form (radioaktives Isotop oder ein damit gekennzeichnetes Molekül) einer Versuchsperson injiziert wird. Die PET (mit zylindrischer, den Kopf umgebender Apparatur) ermöglicht eine Aufzeichnung der Durchblutung im gesamten Gehirn und die Umsetzung in ein dreidimensionales Aktivitätsbild. Die räumliche Auflösung ist gut (bis in den Millimeterbereich). Der zeitlichen Auflösung sind jedoch Grenzen gesetzt: schnelle neuronale Prozesse werden mit der PET nicht erfasst. Auch die Darstellung der Anatomie eines untersuchten Gehirns ist nicht möglich.

6 Weitere Übereinstimmungen zeigen zwei an der Chinese University of Hong Kong (Departement of Psychology) entstandene Studien, die einen Zusammenhang zwischen Instrumentalspiel bzw. musikalischem Training und sprachlichem Gedächtnis herstellen. Danach können Kinder, die vor dem zwölften Lebensjahr mit

dem Spiel von Klavier, Violine oder Flöte begonnen haben, sich besonders gut an Gesprochenes erinnern. Gleichzeitig sollen durch das Instrumentalspiel auch allgemeine physische Veränderungen im Gehirn gefördert werden, von denen wiederum andere Fähigkeiten ihren Nutzen haben (Chang et al. 1998). Männliche Schüler im Alter von sechs bis fünfzehn Jahren, von denen fünfundvierzig Teilnehmer des Programms »Band und Orchester« waren, wiesen nach einem ein- bis fünfjährigen Untersuchungszeitraum signifikant bessere verbale Gedächtnisleistungen auf als Schüler ohne musikalisches Training (Ho et al. 2003).

7 Singer (1998: 50) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es bei Geigern, die erst nach dem 20. Lebensjahr mit dem Geigenspiel beginnen, zu keiner Vergrößerung der Repräsentation der linken Hand in der Großhirnrinde mehr komme.

8 Mit Hilfe der voxelbasierten Morphometrie können dreidimensionale Gehirnregionen dargestellt werden.

9 Der REM-Schlaf, gekennzeichnet durch ruckartige Augenbewegungen, ist meistens von Träumen begleitet. In dieser Phase ist das Gehirn bisweilen aktiver als im Wachzustand. Die Reizschwellen der Sinnesorgane sind erhöht, die Muskeln dagegen erschlaffen.

10 Im Gegensatz zur neueren Psychologie, wo die Begriffe Emotion und Gefühl (auch Emotion und Affekt) vielfach synonym gebraucht werden, differenziert Damasio im Sinne einer Trennung in zwei Gruppen unterschiedlicher Phänomene: »emotions« und »feelings« (in etwa angemessen mit »Gefühle« zu übersetzen). Emotionen sind nach Damasio »öffentliche« Vorgänge (z.B. zittern, erröten), während Gefühle »innerliche, private« Prozesse darstellen. Gefühle folgen erst dann Emotionen, wenn das Gehirn festgestellt hat, welche Veränderungen im Körper vor sich gegangen sind.

11 Gemeinsames Merkmal aller drei Untersuchungen ist eine Stichprobengröße von maximal sechzehn Versuchsteilnehmern/-teilnehmerinnen.

12 Laut Ergebnis dieser mit Hilfe der fMRT durchgeführten Untersuchung mit acht Profi- und acht Amateurgeigern verteilen sich bei den Profigeigern die Gehirnaktivitäten nicht über eine Vielzahl von Gehirnbereichen, sondern konzentrieren sich auf drei Regionen: primäres motorisches Zentrum, primäre Hörrinde und Gehirnnareale im oberen Partiaallappen.

13 Aktuell im »Manifest« führender deutscher Neurowissenschaftler über Gegenwart und Zukunft der Hirnforschung, wo zum Schluss von einer Bach-Fuge die Rede ist (*Gehirn und Geist* 2004, 6, 37).

Zitierte Literatur

- Altenmüller, Eckart (2002). »Musik im Kopf.« In: *Gehirn und Geist* 2, S. 18-25.
- Bangert, Marc / Altenmüller, Eckart (2003). »Mapping Perception to Action in Piano Practice: A Longitudinal DC-EEG-study.« In: *BMC Neuroscience* 4, S. 26-36.
- Behne, Klaus-Ernst / Lehmkuhl, Peter (1987). »EEG-Korrelate des Musikerlebens. Teil 1.« In: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 4, S. 49-63.
- Behne, Klaus-Ernst et al. (1988). »EEG-Korrelate des Musikerlebens. Teil 2.« In: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 5, S. 95-110.
- Blood, Anne J. et al. (1999). »Emotional Responses to Pleasant and Unpleasant Music Correlate with Activity in Paralimbic Brain Regions.« In: *Nature Neuroscience* 2, S. 382-387.
- Blood, Anne J. / Zatorre, Robert J. (2001). »Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated with Reward and Emotion.« In: *Proceedings of the National Academy of Sciences* 20, S. 11818-11823.
- Chan, Agnes S. et al. (1998). »Music Training Improves Verbal Memory.« In: *Nature* 396, S. 128.
- Damasio, Antonio R. (1994). *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München: List.
- Damasio, Antonio R. (2000). *Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins*. München: List.
- Damasio, Antonio R. / Damasio, Hanna (1977). »Musical Faculty and Cerebral Dominance.« In: *Music and the Brain*. Hg. v. : Macdonald Critchley und R. A. Henson. London: W. Heinemann, S. 141-155.
- Delacour, Jean (2004). »Was kann die Neurobiologie erklären? Ist Bewusstsein eine reine Illusion?« In: *Spektrum der Wissenschaft. Spezial 1 (Bewusstsein)* 2004, S. 12-19.
- Elbert, Thomas. et al. (1995). »Increased Cortical Representation of the Fingers of the Left Hand in String Players.« In: *Science* 270, S. 305-307.
- Field, Thomas et al. (1998). »Music Shifts Frontal EEG in Depressed Adolescents.« In: *Adolescence* 33, S. 109-116.
- Gaser, Christian / Schlaug, Gottfried (2003). »Brain Structures Differ Between Musicians and Non-Musicians.« In: *Journal of Neuroscience* 23, S. 9240-9245.
- Hirshkowitz, Max et al. (1978). »EEG Alpha Asymmetry in Musicians and Non-Musicians: A Study of Hemispheric Specialization.« In: *Neuropsychologia* 16, S. 125-128.
- Ho, Yim-Chi et al. (2003). »Music Training Improves Verbal but Not Visual Memory: Cross-Sectional and Longitudinal Explorations in Children.« In: *Neuropsychology* 3, S. 439-450.
- Lotze, Martin et al. (2003). »The Musicians' Brain: Functional Imaging of Amateurs and Professionals during Performance and Imagery. In: *NeuroImage* 20, S. 1817-1829.
- Max Planck Institute of Cognitive Neuroscience (2001; Presseinformation). »Harmonie im Hirn — jeder ist musikalisch.« [http://www.cns.mpg.de/institute/wissenschaft/print/musik_d.mxl; Stand v. 15.11.2002].
- Messerli, Pierre et al. (1995). »Hemispheric Dominance for Melody Recognition in Musicians and Non-Musicians.« In: *Neuropsychologia* 33, S. 395-405.

- Pantev, Christo et al. (1998). »Increased Auditory Cortical Representation in Musicians.« In: *Nature* 392, S. 811-814.
- Pacherie, Élisabeth (2004). »Mehr als ein Bewusstsein. Das Phänomen Bewusstsein hat viele Facetten.« In: *Spektrum der Wissenschaft. Spezial 1 (Bewusstsein)* 2004, S. 6-11.
- Pape, Winfried (2002). »Mehr Fragen als Erkenntnisse zur musikalischen Sozialisation.« In: *Jazzforschung/Jazzresearch* (Festschrift E. Jost). 34. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 177-197.
- Peretz, Isabelle / Babai, Myriam (1992). »The Role of Contour and Intervals in the Recognition of Melody Parts: Evidence from Cerebral Asymmetries in Musicians.« In: *Neuropsychologia* 30, S. 277-292.
- Petsche, Hellmuth (1994). »The EEG While Listening to Music.« In: *EEG-EMG-Zeitschrift* 25, S. 130-137.
- Prilipp, Arnd (2000). »Jeder ist musikalisch.« In: *Presseinformation Max-Planck-Gesellschaft* [http://www.mpg.de/pri48_00.htm; Stand v. 12.11.2002].
- Roth, Gerhard (2001). *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Schürmann, Kristian et al. (2003). »Musik und Emotion. Hemisphärenasymmetrie bei affektiver Verarbeitung auditiver Reize.« [<http://www.immm.hmt-hannover.de/pages/schuermann/induziert.htm>; Stand v. 29.7.2003].
- Schuppert, Maria et al. (2000). »Receptive Amusia: a Common Symptom Following Unilateral Cerebro-Vascular Cortical Lesions.« In: *Brain* 123, S. 546-559.
- Sergent, Justine et al. (1992): »Distributed Neuronal Network Underlying Musical Sight-Reading and Keyboard Performance.« In: *Science* 257, S. 106-109.
- Singer, Wolf (1998): »Früh übt sich ...« — Zur Neurobiologie des Lernens.« In: *Ungenutzte Potentiale. Wege zu konstruktivem Üben*. Hg. v. G. Mantel. Mainz: Schott, S. 43-53.
- Spitzer, Manfred (2003). *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*. Stuttgart: Schattauer (3. Aufl.).
- Verghese, Joe et al. (2003). »Leisure Activities and the Risk of Dementia in the Elderly.« In: *The New England Journal of Medicine* 25, S. 2508-2516.
- Vingerhoets, Guy et al. (2003). »Cerebral Hemodynamics During Discrimination of Prosodic and Semantic Emotion in Speech Studied by Transcranial Doppler Ultrasonography.« In: *Neuropsychology* 1, S. 93-99.
- Vollmer-Haase, Juliane et al. (1998). »Hemispheric Dominance in the Processing of J. S. Bach Fugues: A Transcranial Doppler Sonography (TDC) Study with Musicians.« In: *Neuropsychologia* 38, S. 857-867.

Weiterführende Literatur

- Altenmüller, Eckart (2001). »How many Music Centers are in the Brain?« In: *Annals of the New York Academy of Sciences*, S. 930.
- Altenmüller, Eckart / Beisteiner, Roland (1996). »Musiker hören Musik. Großhirnaktivierungsmuster bei der Verarbeitung rhythmischer und melodischer Strukturen.« In: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 12, S. 89-109.
- Altenmüller, Eckart et al. (1997). »Music Learning Produces Changes in Brain Activation Patterns: A Longitudinal DC-EEG Study.« In: *International Journal of Arts Medicine* 5, S. 28-34.

- Altenmüller, Eckart et al. (2000a). »Neuronale Grundlagen der Verarbeitung musikalischer Zeitstrukturen.« In: *Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. v. Katharina Müller und Gisa Aschersleben. Bern: Huber, S. 59-78.
- Altenmüller, Eckart et al. (2000b). »The Impact of Music Education on Brain Networks: Evidence from EEG-Studies.« In: *International Journal of Music Education* 35, S. 47-53.
- Avanzini, Giuliano / Faienza, Carmine / Minciacchi, Diego / Lopez, Luisa / Majno, Maria (2004). *The Neuroscience and Music*. (= Annals of the New York Academy). New York: New York Academy of Sciences.
- Gaab, Nadine / Schlaug, Gottfried (2003). »The Effect of Musicianship on Pitch Memory Performance Matched Groups.« In: *Neuroreport* 14, S. 2291-2295.
- Jäncke, Lutz et al. (2000). »Cortical Activations in Primary and Secondary Motor Areas for Complex Bimanual Movements in Professional Pianists.« In: *Cognitive Brain Research* 1-2, S. 177-183.
- Jäncke, Lutz (2001): »Was ist so Besonderes an den Gehirnen von professionellen Musikern?« In: *Zeitschrift für Medizinische Psychologie* 10, S. 107-114.
- Jäncke, Lutz (2002): »The Case of a Left-Handed Pianist Playing a Reversed Keyboard: A Challenge for the Neuroscience of Music.« In: *Neuroreport* 13, S. 1579-1583.
- Jourdain, Robert (2001). *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*. Heidelberg-Berlin: Spektrum Akademischer Verlag.
- Kölsch, Stefan (2000). »A Contribution to the Investigation of Central Auditory Processing with a New Electrophysiological Approach.« In: *MPI Series in Cognitive Neuroscience*. Bd. 11. Hg. v. Max Planck Institute of Cognitive Neuroscience. Leipzig.
- Kölsch, Stefan (2001). »Differentiating ERAN and MMN: An ERP Study.« Published Paper. Max Planck Institute of Cognitive Neuroscience. Leipzig.
- Kölsch, Stefan (2002). »Bach Speaks: A Cortical ›Language-Network‹ Serves the Processing of Music.« Published Paper. Max Planck Institute of Cognitive Neuroscience. Leipzig.
- Kölsch, Stefan et al. (2002). »Music Matters: Pre-Attentive Musicality of Human Brain.« In: *Psychophysiology* 39, S. 38-48.
- Max Planck Institute of Cognitive Neuroscience (2001; Presseinformation). »Spiegelbild der Sprache — Neurokognition von Musik.« [http://www.cns.mpg.de/institut/forscherteam/print/team_koelsch_e.xml; Stand v. 15.11.2002].
- Pape, Winfried (2004). »Musikalische Wahrnehmungs- und Lernprozesse. Bemerkungen zu neurowissenschaftlichen Ergebnissen und Annahmen.« In: *Diskussion Musikpädagogik* 21, S. 42-50.
- Peretz, Isabelle (2001). »Listen to the Brain: The Biological Perspective on Musical Emotions.« In: *Music and Emotion — Theory and Research*. Hg. v. John A. Sloboda und Patrik N. Juslin. Oxford: Oxford University Press, S. 105-134.
- Peretz, Isabelle (2002). »Brain Specialization for Music.« In: *The Neuroscientist* 4, S. 374-382.
- Peretz, Isabelle et al. (1994). »Functional Dissociations Following Bilateral Lesions of Auditory Cortex.« In: *Brain* 117, S. 1283-1302.
- Peretz, Isabelle et al. (1998). »Music and Emotion: Perceptual Determinants, Immediacy and Isolation after Brain Damage.« In: *Cognition* 68, S. 111-141.
- Petsche, Hellmuth (1987). »Gehirnvorgänge beim Musikhören und deren Objektivierung durch das EEG.« In: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 4, S. 7-28.

- Schlaug, Gottfried et al. (1995). »Increased Corpus Callosum Size in Musicians.« In: *Neuropsychologia* 33, S. 1047-1055.
- Schlaug, Gottfried et al. (1995). »In Vivo Evidence of Structural Brain Asymmetry in Musicians.« In: *Science* 267, S. 699-701.
- Schlaug, Gottfried et al. (1998). »Macrostructural Adaptions of the Cerebellum in Musicians.« In: *Society for Neuroscience* 24, 842.7.
- Zatorre, Robert et al. (1994). »Neural Mechanisms Underlying Melodic Perception and Memory for Pitch.« In: *Journal of Neuroscience* 4, S. 1908-1919.
- Zatorre, Robert et al. (2002). »Structure and Function of Auditory Cortex: Music and Speech.« In: *Trends in Cognitive Science* 1, S. 37-46.

»DIE SCHAM-LUST DES GESEHENWERDENS« PHÄNOMENE DER AUFMERKSAMKEIT IN DER ÖSTERREICHISCHEN CASTINGSENDUNG *STARMANIA*

Anna Maria Christiane Casapicola

Aufgeregtes Castingformat oder gesellschaftlicher Aufreger?

Starmania ist die bisher erfolgreichste Produktion des österreichischen öffentlich-rechtlichen Rundfunks, kurz ORF. Der Erfolg des von Mischa Zickler entworfenen Gesamtkonzepts hat alle bis zu diesem Zeitpunkt in ähnlichen Genres entworfenen Formate übertroffen. Gedacht als Unterhaltungsshow, war *Starmania* ein »Genremix, der Elemente der Spiel- und Fernsehshows, des Reality-TV und der Doku-Soap vereint, sowie Züge des Affektfernsehens [...] aufweist« (Hofer 2003: 61). Gemäß den harmlosen Interpretationen ähnlicher Genresendungen, die zur Anfangszeit des Fernsehens üblich waren, könnte diese Schöpfung auch als mediales, öffentliches Wettsingen vor laufender Kamera mit dem Publikum als Entscheidungsträger beschrieben werden. Alle Definitionen sind in gewisser Weise richtig, treffen aber dennoch nicht den tatsächlichen Kern des Ereignisses.

Mittlerweile gibt es eine publizistisch-kommunikationswissenschaftliche Diplomarbeit über das Phänomen *Starmania*, die sich in erster Linie mit Fakten über die Sendung und deren Abfolge, sowie mit der Berichterstattung und der Online-Community auseinandersetzt (Hofer 2003). Diese Arbeit stützt sich wiederum auf eine Diplomarbeit gleicher Studienrichtung zur ersten Staffel der deutschen Doku-Soap *Popstars* (Sevilla 2002). Ich habe mich dem Medienereignis anders genähert, da mich zunächst soziologische und philosophische, sowie kulturwissenschaftliche Aspekte als Ausgangspunkt der Recherchen interessierten.

Bei Medienereignissen mit derartigen Konzepten wird zunehmend Stammeskulturen nachempfundene Erlebniskultur mit Elementen einer sich vom

Elitären zum Allgegenwärtigen verändernden Popkultur vermischt. Diese Mixtur scheint der Garant für einen umfassenden Erfolg zu sein. Meine These sollen Personen bestätigen, die nachweislich am Projekt *Starmania* als Entscheidungsträger beteiligt waren. Mich interessierten ihre individuellen Sichtweisen zu Begriffen wie Quoten, Voten, Tunen, die im Ablauf der Sendung ständig verbal präsent waren. Außerdem wollte ich etwas über ihre persönlichen Meinungen zum »Friendship-Ticket«¹ als möglichem Ritual und dem eventuell damit ausgedrückten Wunsch nach Verortung bzw. Kulturalisierung erfahren. Die Antworten meiner Gesprächspartner sollten meinen Eindruck, es handle sich bei den formatdefinierenden Kriterien und Inszenierungselementen von *Starmania* neben den gängigen Poperelementen auch um archaische Grundmuster bestätigen bzw. als nicht relevant zurückweisen.

Als Methode zur Beantwortung dieser Fragen wählte ich Experteninterviews. Die Gespräche fanden vom 4. März 2004 bis 7. Mai 2004 mit folgenden Personen statt:

- P1: Sängerin und Managerin, Präsentatorin der »Rede zur Lage der Star-Nation«, 4. März 2004
- P2: Jurymitglied in den Auditions & Choreograph, 7. März 2004
- P3: Werbe- und Vermarktungsstrategie, 9. März 2004
- P4: Organisations-Team-Projektleiter, 10. März 2004
- P5: Intendant, 19. März 2004
- P6: Fachkommentator, 22. März 2004
- P7: Zweiter der zweiten Staffel, 16. April 2004
- P8: Siegerin der zweiten Staffel, 21. April 2004
- P9: Vocal Coach, 23. April 2004
- P10: Teilnehmer an der zweiten Staffel, in der zweiten Runde des Castings ausgeschieden, 29. April 2004
- P11: Musikalischer Leiter
- P11a: Koordinatorin zwischen Plattenfirma und Kandidaten, 30. April 2004
- P12: Psychologin, 3. Mai 2004
- P13: Erfinder von *Taxi Orange* und *Starmania*, E-Mail vom 7. Mai 2004

1 »Friendship-Ticket«: Jene Kandidaten, die aufgrund ihrer, vom Publikum gewählten bzw. »gevoleteten«, Stimmenanzahl den Aufstieg in die nächste Runde geschafft haben, müssen entscheiden, welchen der zwei schlechtest platzierten Kandidaten sie in die nächste Runde mitnehmen wollen. Diese Entscheidung muss innerhalb von zwei Minuten fallen und darf nicht durch Los oder ähnliche Zufallsentscheidung erfolgen, andernfalls scheiden beide Kandidaten aus.

Experteninterview

Methode und Auswertungsstrategie der Experteninterviews wurden gemäß den Vorschlägen von Michael Meuser/Ulrike Nagel (2002) zur »qualitativen Methodendiskussion« in sieben Schritten angewendet.

1. Transkription: Um eine journalistische Interviewsituation zu vermeiden, wurde auf Tonbandaufzeichnungen verzichtet. Die Gespräche wurden nachträglich als Gedächtnisprotokolle festgehalten. Deshalb war im vorliegenden Fall eine inhaltlich vollständige Transkription nicht möglich.

2. Paraphrase: Die Paraphrase erfolgt im »Hinblick auf die leitenden Forschungsfragen«. Sie muss, »um eine Verengung des thematischen Vergleichs zwischen den Interviews auszuschließen, der Chronologie des Gesprächsverlaufs folgen und wiedergeben, was die ExpertInnen insgesamt äußern« (Meuser/Nagel 2002: 83f.). Dieser Schritt erfolgte durch die sofortige schriftliche Dokumentation aus den während der Gespräche aufgenommenen Notizen.

3. Sequenzierung: Eine Sequenzierung des Textes nach thematischen Einheiten »erfolgt gleichsam mühelos in der Manier des Alltagsverständes.« Zusammenfassend oder detaillierend: »Die Paraphrasierung ist der erste Schritt des Verdichtens des Textmaterials« (Meuser/Nagel 2002: 84f.).

4. Überschriften: Bei der weiteren Verdichtung des Materials, dem Versetzen der paraphrasierten Passagen mit Überschriften, ist textnah vorzugehen. »Ob einer Passage eine oder mehrere Überschriften zugeordnet werden, hängt davon ab, wie viele Themen jeweils angesprochen werden. Das Zerreißen der Sequenzialität des Textes auch innerhalb von Passagen ist erlaubt und notwendig, weil nicht die Eigenlogik des Einzelfalls Gegenstand der Auswertung ist. [...] Man trennt die Person von ihrem Text und betrachtet den Text nicht als Dokument einer sozialen Struktur.« Passagen mit gleichen oder ähnlichen Themen werden zusammengestellt, eine »Hauptüberschrift, die den Inhalt sämtlicher subsumierter Passagen abdeckt« wird formuliert. Bei der »Suche nach der treffsichersten Überschrift« wird auch »das Verhältnis von Interview und Paraphrase einem kritischen Urteil ausgesetzt. Was als Überschrift zutrifft, entscheidet sich im *Zweifelsfall* nicht im Hinblick auf die Teilparaphrasen, sondern auf die Sequenzen des Interviewtextes.« Eine erste und »ernsthafte Klippe« entsteht durch eine »Vereinheitlichung der Überschriften; hier muss eine *begründete* Wahl für die eine oder andere Version getroffen werden, und mit der erfolgreichen Entschei-

dung verbunden ist eine Selektion der vorhandenen Formulierungen« (Meuser/Nagel 2002: 83f.).

5. Thematischer Vergleich: Ab dieser Stufe erfolgt eine »Auswertung über die einzelnen Texteinheiten hinaus«, das verdichtete Material wird geordnet. Fallweise kann auch ein Begriff oder eine Redewendung aus einem Interview direkt übernommen werden. »Die Kategorien, die auf dieser Stufe der Auswertung gebildet werden, sollten sich durch analytische und metaphorische Qualitäten auszeichnen« (Meuser/Nagel 2002: 86ff.).

6. Soziologische Konzeptualisierung: »Erst jetzt erfolgt eine Ablösung von den Texten und auch von der Terminologie der Interviewten. Das Gemeinsame im Verschiedenen wird [...] begrifflich gestaltet«, bzw. kategorisiert. Zuvor »dem Text entnommene Begriffe und Überschriften« werden, »um einen Anschluss der Interpretation an allgemeinere disziplinäre Diskussionen zu ermöglichen«, nun in soziologische übersetzt. »Ziel ist eine Systematisierung von Relevanzen, Typisierungen, Verallgemeinerungen, Deutungsmustern. Dabei gilt es vor allem, auf Verknüpfungsmöglichkeiten einzelner Konzepte zu achten [...] Die Verallgemeinerung bleibt aber auf das vorliegende empirische Material begrenzt, auch wenn sie in einer Begrifflichkeit geschieht, die in diesem nicht zu finden ist« (Meuser/Nagel 2002: 88f.).

7. Theoretische Generalisierung: Mit diesem Schritt kommt man vom Expertenwissen zu »soziologischer Theorie«. Mit dem Lösen vom Interviewmaterial, dem Ordnen in der Begründung der Kategorien und deren Zusammenhang untereinander, gelangt die »Systematik in der Darstellung der Ergebnisse« in einem »rekonstruktiven Vorgehen darin zum Ausdruck, dass man aus der erweiterten Perspektive der soziologischen Begrifflichkeit eine Interpretation der empirisch generalisierten ›Tatbestände‹ formulieren kann« (Meuser/Nagel 2002: 89). Für mich war es von Interesse, ob sich in den Texten eine allgemeine Strategie entdecken lässt, welche Elemente der Organisationskultur auch in anderen Situationen entscheidungsrelevant sind, ob es sozusagen eine »corporate identity« gibt.

Selbstverständlich war die Gefahr einer »verdachtsgeleiteten Theoriekonstruktion« gegeben, da ich von Anfang an voll war von Theorien und deshalb auch gewisse Fragen erst gestellt habe. Aber: »Die Wirklichkeit, die man in den Texten antrifft und die durch die vorliegende Auswertungsstrategie in eine erweiterte Perspektive eingerückt wurde, ist in jedem Fall reicher und umfassender, als man sie mit den vorläufigen Konzepten erfasst hatte.« Um die Auswertung zu institutionalisieren müssen alle Stufen durchlaufen werden, keine darf übersprungen werden (Meuser/Nagel 2002: 90f.).

Leitfadeninterviews als Echtzeitstudie

Ein für jede/n Gesprächspartner/in ähnlich gehaltener Fragenkatalog sollte es ermöglichen, anschließend eine Analyse nach soziologischen, philosophischen, kulturwissenschaftlichen und ästhetischen Gesichtspunkten vorzunehmen. Geringe Änderungen des Fragenkatalogs gab es lediglich für die interviewten Kandidaten des Wettsingens. Ihre Aufgaben und Funktionen waren klar definiert, waren sie letztlich doch in ihrer Aufgabe als Kandidaten eindeutig das Subjekt, in ihrer Funktion aber das mediengerecht im Fernsehformat verwertete menschliche Objekt der Sendung.

Der Fragenkatalog zum Thema *Starmania* zielte auf die individuellen Vorstellungen und Definitionen der jeweiligen Gesprächspartner ab. Er sollte klären, ob sich die Gesprächspartner mit den Absichten und den Folgen dieser Show beschäftigt haben. Er sollte mir aber auch bei der Einordnung des Phänomens helfen. Ferner sollte der persönliche Eindruck, dass mit dem blinden Kandidaten Michael Hofmann bereits existente voyeuristische Elemente des Konzepts um den Mitleidseffekt im Umgang mit körperlicher Behinderung erweitert wurden, objektive Bestätigung bringen. Michael Hofmann wurde in der Endrunde der zweiten Staffel als hoher Favorit völlig überraschend Zweiter.

Die von mir übertrieben empfundene Inszenierung um die Ergebnisse durch das Erscheinen und Öffnen von »Ergebnisröhren«², stellte sich neben den Diskussionen um das »Friendship-Ticket« als wichtigstes Faktum heraus. Da annähernd 100% Prozent des Fernsehpublikums über diese Zeit den Sender nicht wechselten, gab es ein sprunghaftes Ansteigen der für Medien unverzichtbaren »Quoten«.

Um etwas über die Selbsteinschätzung der jeweiligen Person zu erfahren, sollten die Gesprächspartner ihr Wert- und Bedeutungsmaß selbst definieren. Die letzte Frage: »Würden Sie bestätigen, dass diese Art von Erlebniskultur Ausdruck und Ergebnis relativ neuer Mutationen und Metamorphosen in diversen Kommunikationsstrukturen ist?«, sollte meine Ausgangsthese, es handle sich bei diesem Konzept um eine grundsätzlich archaische Erlebniskultur, bestätigen oder als irrelevant zunichte machen.

2 Ergebnisröhren: Dekorationsteile, in denen Röhren stecken. In diesen Röhren befinden sich nach Abschluss der Telefonabstimmung auf Zetteln die jeweils als Sieger oder Verlierer zu nennenden Namen der Kandidaten. Diese Zettel werden einzeln und in willkürlicher Reihenfolge vom Moderator herausgenommen und vorgelesen. Der dabei erzeugte Spannungspegel hängt allein vom inszenatorischen Geschick des Moderators ab.

Expertise der Experteninterviews

Im Folgenden sind die Ergebnisse der Befragung zusammengefasst. Auf die jeweils gestellte Frage folgt eine Aussage, die ich gemäß meinem Theoriemodell als besonders aussagekräftige Überschrift gewählt habe (Siehe oben Nr. 4). Der folgende Text fasst die Aussagen der Interviewten entsprechend der Stufe 7 meiner Methode zusammen.

Frage 1: Was ist *Starmania*?

»Menschen wie Du und Ich werden hinter den Bergen hervorgeholt« (P6) oder »200% High Speed im Dauerlauf« (P11).

Die Terminologie des universalen Medienkonstruktes *Starmania* ist, wie allein aus der sich ergebenden Überschrift ersichtlich wird, geprägt von Begriffen und Kategorien aus Vermarktungsökonomie, Entertainmentindustrie, Sport und Soziologie. *Starmania* ist also nachweisbar ein Genremix (Hofer 2003: 61), ein Zusammentreffen verschiedenster Interessen, mit dem Ziel, einen »Hype« (P5) zu landen, einen Höhenflug zu starten, der es möglich macht, alle bisher erlebten Dimensionen an Faszination, Spannung und Unterhaltung zu sprengen. Stellvertreter leben Superlativen vor und suggerieren eine Realität, in der jede und jeder in kürzester Zeit ohne erkennbare außergewöhnliche Anstrengungen einen persönlichen Triumph erreichen kann, der zuvor nur außergewöhnlichen Menschen mit herausragendem Talent und unberechenbarem Glück vorbehalten zu sein schien.

Die überbordende Dynamik dieses soziokulturellen Vorganges spielt dabei eine erhebliche Rolle. Einem gelungenen Schachzug oder einem sportlichen Überraschungsangriff ähnlich, kommt es zu einem rational kalkulierten Überrumpelungseffekt, durch den jenes Maß an Spannung erreicht wird, das Menschen heute für extreme Begeisterung benötigen.

Das inhaltliche Grundmuster, nach dem ein sensationeller Vorgang wie dieser präsentiert wird, muss ebenso den vorgegebenen Superlativen entsprechen. Mit der innovativen Idee des »Friendship-Tickets« und der dramaturgischen Umsetzung der Ergebnisse durch die Inszenierung rund um die Ergebnisröhren wurde *Starmania* in seiner Projektion dieser Anforderung gerecht.

Frage 2: Was löst diese Begeisterung bei den Jugendlichen aus? Liegt eventuell darin das Konzept, haben Psychologen, Trendforscher Studien gemacht? Ist Begeisterung manipulierbar?

»Mit einem Hubschrauber auf den Gipfel gebracht.« (P9)

Die Charakterisierung des Hype, der durch *Starmania* ausgelöst wurde, ist schwierig, da sich annähernd alle Generationen und Gesellschaftsschichten von diesem komplexen Projekt in verschiedenster Weise angesprochen fühlten. Einige der überzeugenden und faszinierenden Elemente sind aus der Publikumperspektive unter anderem das Zusehen, wie Träume wahr werden und das spielerische Mitbestimmen, dass Träume wahr werden; ebenso die Möglichkeit der Identifikation mit den Akteuren, weil diese dem Typus des Mädchens oder des Jungen von nebenan entsprechen. Nicht zuletzt hat auch die Entwicklung einer emotionalen Ebene vermeintlicher Gruppendynamik, die sich im kollektiven Erleben dennoch persönlich erfahren lässt, eine gewisse Anziehungskraft.

Ein gelungenes Zusammenspiel verschiedenster, Erfolg heischender Elemente konstruiert eine Vielfalt an Erlebnisfaktoren. Das Konzept von *Starmania* folgt damit ganz dem Zeitgeist einer hedonistischen Spaßgesellschaft, in der jede und jeder auch den Schein der Individualität wahren kann, ohne jemals Außenseiter zu sein. Aus einem vielfältigen Angebot an Lust bringender Unterhaltung, ähnlich dem anscheinend unerschöpflichen Warenangebot in einem Einkaufscenter, kann der Kunde, bzw. Verbraucher, jenes Element wählen, das seine spontanen Interessen am ehesten befriedigt. Nicht wissend, oder aber auch im stillen Einverständnis damit, dass eine gekonnt eingesetzte Unterhaltungsmaschinerie manipulierend vorgibt oder eingreift, goutiert er die Qualität des Dargebotenen. Aus dritter Hand ist die Erfolgsgarantie durch Reizüberflutung jedenfalls vorprogrammiert.

Frage 3: Wie könnten Sie diese Jugendkultur beschreiben?

»Mit einer Banane in der Hand vorm Spiegel singen.« (P12)

Individuelle, sorgfältig vorbereitete optische Selbstinszenierung, die in ihrer Ästhetik dennoch einem allgemein gefälligen Modell entspricht, wird zur unverzichtbaren Voraussetzung für den persönlichen Erfolg. Damit wird einerseits Ausgrenzung vermieden, andererseits Konformität erschwert. Ständige Selbstreferenz wird als allgemein soziales Verhalten akzeptiert.

Im Rahmen einer medialen Unterhaltungsshow wird eine Vielzahl an jugendlichen Bedürfnissen abgedeckt. Dazu zählen Mitbestimmung per SMS, eine entsprechende Fangemeinde, die sogar zeitgleich mit der Sendung über eine Internet-Plattform kommunizieren kann, das Vorleben einer harmlosen Popkultur und das identitätsstiftende Erlebnis der Bewertung eines bereits bekannten und wiederbelebten, national interpretierten und neu arrangierten musikalischen Programms.

Ein ausgeglichen zwischen Soap, musikalischer Performance, Reality-Show und lustvoll entblößenden Leistungsdiagnosen wechselnder Rhythmus erfüllt nicht nur einen jugendlichen Konsumbedarf an Spaß, sondern auch einen alle Altersgruppen umfassenden Konsumbedarf an Scham-Lust und Voyeurismus.

Frage 4a: Quoten, Voten, Tunen, ist das eine Art Jugendsprache?

Ein Code »als sollte ein Opel zum Ferrari aufgemotzt werden« (P6).

Instrumentalisierte Begriffe erhalten Zitatcharakter und werden so zum Spiegel einer Kommunikation, in der jeder aus einer Fangemeinde ein bestimmtes Gruppenwissen vorweisen kann. Dazu gehört unter anderem, die Spielregeln zu kennen, im Spiel zu bleiben und dafür zu sorgen, dass das Tempo des Spiels beibehalten wird.

Frage 4b: Ist das Friendship-Ticket ein Ritual?

»Aus Ritualen wurden [...] Spielregeln.« (P1)

Rituale sind Inszenierungen und vermitteln als ursprünglich soziale Raumkategorien in ihrer archaischen Grundform Sicherheit und Kontinuität. Bei *Starmania* umfasste der Wirkkreis auch voyeuristische Ebenen und steigerte damit einen anderen gruppenspezifischen Prozess; eine gewisse Art der Entblößung von Charakteren, wie sie etwa dem archaischen Muster von Stammeskulturen in seiner Projektion durch die Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts entspricht. Dieser »zivilisierten« Gesellschaft wurden »die Wilden« in Käfigen vorgeführt und ihre teilweise grausamen Riten auf voyeuristische Art und Weise präsentiert. Gleichzeitig wurde dem Publikum von *Starmania* als einem nach wie vor der Autorität und des offiziellen Charakters eines öffentlich-rechtlichen Rundfunks bewussten Rezipienten in einer sehr subtilen Form medialer Propaganda beispielhaft das Funktionieren einer modernen sozialen Gemeinschaft vorgespielt.

Frage 4c: Stehen Ritualisieren, Codes, Styling usw. für Verortung, Kulturalisierung?

»Glamour hat nichts mit Heimat zu tun.« (P9)

Die Befriedigung des Musikbedürfnisses wird zu einem Fixpunkt in der Freizeitgestaltung und zum viel diskutierten Thema der Kommunikation. Damit entsteht zwar eine soziale Verortung, aber kein Verheimatungseffekt im Sinne einer »räumlich lokalisierbaren Basis für Identität« (Bausinger 1980: 9). Allerdings erlebten die zwölf Kandidaten der Endrunde durch den suggestiven Effekt einer Klassensituation sehr wohl eine zeitlich begrenzte Kul-

turalisierung. Die massive Unterstützung des Medienereignisses durch Merchandising brachte vor allem Kindern einen vermeintlich energetischen Kontakt mit den Identifikationsfiguren, wodurch diese wiederum vorübergehend einen für Jugendliche unverzichtbaren Halt außerhalb der leiblichen Familie gefunden haben

Frage 5: Erinnern Sie sich bitte an diese Situation: Endrunde, der blinde Michael Hofmann scheidet aus. Welche Emotion hatten Sie, was ging persönlich in Ihnen vor?

»Nur nicht über den Rahmen kommen.« (P2)

»Kollektive Empörung« als »Phänomen der Aufmerksamkeit« (P1) entthob das Publikum eines persönlichen Rechtfertigungsdruckes, »der Veranstalter wiederum konnte sich auf das Publikum« als Entscheidungsinstanz »zurückziehen« (P4). Die für den blinden Kandidaten an zwei aufeinander folgenden Runden durch den Veranstalter gesetzte Startnummer 1 und ein einziger, unglücklich gewählter und nicht perfekt interpretierter Song hatten, gleich einem Ritual, den kalkulierten Effekt: Anscheinend unbewusst wurde der Mitleidsfaktor so lange vom Veranstalter ausgespielt und vom Publikum begeistert getragen, bis die Tatsache der Behinderung auch das Maß an gewünschter Unterhaltung beeinträchtigt hätte. Um nämlich eine Dokumentation von Orten wie Miami und London drehen zu können, an denen der Sieger oder die Siegerin eine CD produzieren sollte, »benötigte der letzte Kandidat bzw. die letzte Kandidatin die Ebene des Sehens« (P12), womit die grundsätzliche Notwendigkeit des Vorhandenseins einer visuellen Erfahrungsdimension gemeint ist.

Diverse Reaktionen auf diese Frage zeigten, dass das Fehlen eines Gesichtsinnes keineswegs unproblematisch für die Show war. So wurde den Verantwortlichen spätestens in der Endrunde klar, dass man den Zusehern am Bildschirm kaum Miami und London aus der Sicht eines Blinden »zeigen« kann: »Es wäre ein Problem für die Dokumentation der Sendung geworden« (P4). Aus finanzieller Sicht hätte sein Sieg bedeutet, auch die Kosten für einen Betreuer übernehmen zu müssen.

Frage 6: Im Konzept von *Starmania* nimmt die Bedeutung der Ergebnisröhren einen inhaltlich irrelevant großen Raum ein, warum?

»Die Röhre ist das Hinrichtungsinstrument.« (P6)

Fremdes und Unerwartetes sind als jeweilige Spannungselemente hervorragend zur Inszenierung geeignet. In seiner effektvoll dargebotenen Dramaturgie entwickelte sich dieser Regiepunkt im Gesamtkonzept von *Starmania*

zum zwar modern interpretierten, aber in Wahrheit archaischen Ritual. Einem durch Diskussionen um das Friendship-Ticket vorausgegangen rituellen Spiel um modernes soziales Gruppenverhalten folgte die Vorführung eines demokratischen Prozesses mit dem harmlos anmutenden Ergebnis, dass zwar keiner für das Ergebnis direkt verantwortlich ist, aber dennoch einer der Kandidaten bzw. eine der Kandidatinnen gehen muss. Dies kommt in archaischem Sinne einer Verstoßung gleich. Diese Bedeutungszusammenhänge enthalten wiederum ausreichend emotionale Sprengkraft, um jenen interessanten Kick auszulösen, der zur Erregung kollektiver Aufmerksamkeit vonnöten ist.

Frage 7: Was sind Ihre Funktion, was ist Ihre Aufgabe bei *Starmania*. Ist beides im Konzept enthalten?

»Wir haben auf neutralem Boden gearbeitet und wollten nur keine Karaoke-Show.« (P9)

Jede der am Zustandekommen der Sendung verantwortlichen Personen hatte von Anfang an eine klar definierte Aufgabe. Einige Funktionen, deren Fehlen im Laufe der Sendung erkannt worden war, wurden allerdings nachjustiert, so etwa die Rolle des »Stimmungsbarometermachers« (P6) für die Person des professionellen Jurors. Fallweise ergaben sie sich von selbst, wie etwa die Funktion des Fitnesstrainers oder Beraters für stargerechtes Verhalten. Auch eine persönliche Betreuung für die Kandidaten wurde zu einer Aufgabe, deren emotionaler und zeitlicher Aufwand das ursprüngliche Konzept bei weitem übertraf. Um diesen fehlenden Funktionen gerecht zu werden, wurde die nötige Flexibilität von einem Teil des Teams erwartet. Es wurden keine weiteren Personen in das ursprüngliche Team aufgenommen.

Frage 8: Würden Sie bestätigen, dass diese Art von Erlebniskultur Ausdruck und Ergebnis relativ neuer Mutationen und Metamorphosen in diversen Kommunikationsstrukturen ist?

»Das Fernsehen ist wohl das Lagerfeuer von heute.« (P6)

»Die Erlebniskultur hat sich vom Lagerfeuer weiterentwickelt« (P6). Komplexe Erlebnisangebote verändern zwar die verwendeten Strukturen, die Tatsachen und Abläufe aber bleiben archaisch, nur Art und Weise der Anwendung sind modern. Das Beispiel *Starmania* zeigt, dass Casting-Shows als neue Form des Erlebens weitgehend auf Authentizität verzichten. Das Gefühl einer beim Lagerfeuer real erlebten Lagerzugehörigkeit bleibt aller-

dings in Form der Scheinrealität einer gemeinsam erlebten, vorgegaukelten Interaktivität erhalten.

»Das Handy wird zum Revolver der Neuzeit, man kann auf jemanden schießen oder für jemanden sein« (P6). Ein ursprünglich als Kommunikationsmittel vorgesehene Objekt erhält einen neuen Bedeutungscharakter als dynamischer Entscheidungsträger. Das SMS suggeriert Entscheidungshilfe für handelnde Personen und passt auch zum zeitgemäßen Trend des Schnellebigen und des Sehr-Schnell-Anders-Sein-Müssens. Moderne Kommunikationsmittel haben nur dann Chancen auf erfolgreiche Verwendung, wenn sie diese Faktoren implizieren.

»Seit der Entwicklung der Fernbedienung nehmen soziale Nähe und Wärme ab, diese Entwicklung ist nicht identitätsstiftend« (P6). Am Beginn der Ära des österreichischen Fernsehens nach dem Zweiten Weltkrieg hatte das gemeinsame Erleben vor dem Bildschirm durchaus eine identitätsstiftende Funktion. *Starmania* war auch ein Versuch, an diese Tradition anzuschließen. Die Bandbreite an vorhandenen Kommunikationsmöglichkeiten wird vollständig ausgeschöpft. Basiselemente für Gemeinsamkeiten, wie etwa das gemeinsame Erleben von Musik, sind Auslöser und Mittel zum Zweck.

Der Fachkommentator polarisiert das Publikum und suggeriert Seher-tum. Damit verwandelt sich seine ursprüngliche Funktion. Er nimmt auf diesen Handlungsebenen die Stellvertreterfunktion eines Medizinmannes ein und mutiert in der Erweiterung seiner Aufgaben um archaische Handlungsmuster zum Superstar. Die Hysterie, die sich des Weiteren aus diesem Verhalten ergibt, ist durchaus vergleichbar mit der Hysterie von Stammeskulturen. Auch Moderatoren mutieren mit der ihnen suggerierten Macht, die Quote steigern zu können, kategorisch zu Superstars. Die Kandidaten aber, von denen man annehmen könnte, dass sie die Hauptakteure von *Starmania* seien, haben diese machtvollen Möglichkeiten nicht.

Die Wettbewerbsidee ist keine neue Art von Erlebniskultur. Olympiaden und Sängerkampfe gab es schon vor der Antike, wahrscheinlich, seit der Mensch sich zu sozialen Einheiten zusammenschloss.

Starmania ist wie ein »Puzzle«. Als »Eckpfeiler« (P11/11a) dienen archaische Verhaltensmuster und Entscheidungskriterien. »Schaukämpfe« werden nach dem Vorbild »antiker Arenen« (P12) wiederbelebt und mit neuen dramaturgischen Ingredienzen, die sich unter anderem auch aus einem halben Jahrhundert sich stets erneuernder und verändernder Kommunikationsstrukturen und Kommunikationswege ergeben, zu einem komplexen Zusammenspiel vermischt.

Spezielle Fragen an KandidatInnen

Frage 2: Wie kamen Sie zu *Starmania*?

»Als Konsumentin bin ich an Menschen und Mechanismen interessiert.« (P8)

Das Interesse, an *Starmania* teilzunehmen, war keineswegs identisch mit der vorrangigen Begründung des Formates: »*Starmania* ist ein Musikwettbewerb, bei dem der beste Sänger oder die beste Sängerin gesucht wird« (Format definierende Kriterien). Verschiedenste Faktoren, wie Interesse und Drängen von Freunden oder der eigenen Band, Aufrufe via Fernsehen oder Internet, ja sogar gekündigte Jobs waren ausschlaggebend, an *Starmania* teilzunehmen.

Nicht ausschließlich die Tatsache, dass es sich um einen Musikwettbewerb handelt, brachte die Kandidaten dazu, sich dem Casting zu stellen, sondern beispielsweise das persönliche, voyeuristische Interesse, mehr über die Rolle von Menschen und Mechanismen, die rund um dieses Medienereignis aktiv wurden, zu erfahren.

Frage 6: Bitte beschreiben sie sich und Ihre Beziehung zu *Starmania*.

»In der Begeisterung für sich selbst kann man auch die Musik wieder neu entdecken.« (P7)

Die Reflexion des Publikums, der Jury, der anderen Kandidaten wurde für den jeweiligen Kandidaten, die jeweilige Kandidatin zum Maßstab des persönlichen Identitätswertes und wurde fallweise sogar notwendige Bestätigung des persönlichen Interesses für Musik und den eigenen Gesang. Die Tatsache, alles vor laufender Kamera zu tun, steigerte den Wert der persönlich motivierten Aktivität und bestätigte außerdem die Sinnhaftigkeit dieser Tätigkeiten.

Resümee

Das Ergebnis der vorangegangenen Analyse kann durchaus auch als Ausgangsbasis zur Diskussion über die Organisationssoziologie der Medien, speziell im Bereich von Event- bzw. Unterhaltungssendungen, nützlich sein, aber auch im Kontext der Sozialanthropologie als Diskussionsgrundlage über jene neuen Formen sozialer Kommunikationsstrukturen dienen, die im Spannungsfeld um archaische Grundmuster wie etwa Rituale oder Symbole in der fortschreitenden Popkultur entstehen.

Musik spielte jedenfalls bei diesem als Castingshow für Gesangstalente definierten crossmedialen Ereignis eine eher untergeordnete Rolle.

Literatur

- Bausinger, Hermann (1980). »Heimat und Identität«. In: *Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur*. Hg. v. Konrad Köstlin. Neumünster: Wachholtz.
- Hofer, Astrid (2003). »Starmania«. *Der ORF sucht den neuen österreichischen Popstar. Das crossmediale Showkonzept, die neuen Stars und ihre Fan-Community. Eine inhaltsanalytische Untersuchung*. Wien: Univ., Dipl.-Arbeit.
- Meuser, Michael / Nagel, Ulrike (2002). »Experteninterviews — vielfach erprobt, wenig bedacht.« In: *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung*. Hg. v. Alexander Bogner, Beate Littig und Wolfgang Menz. Opladen: Leske + Budrich.
- Sevilla, Emmalynn (2002). *Das Fernsehen macht dich zu Popstars. Eine Inhaltsanalyse der 1. Staffel der deutschen Doku-Soap »POPSTARS« mit dem Schwerpunkt »Das Casting im Fernsehen«*. Wien: Univ., Dipl.-Arbeit.

Die Gesprächsprotokolle der Interviews können bei der Verfasserin eingesehen werden (casapicola@rauscher-kultur.at). Sie werden im Anhang der Dissertation veröffentlicht.

Samples

Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung. 4. 2005.
(www.aspm-samples.de/Samples4/rezbelda.pdf), Version vom 19.07.2005

**Janko Röttgers: *Mix, Burn & R.I.P. - Das Ende der Musikindustrie.*
Hannover: Verlag Heinz Heise 2003 (183 S., 16,00 €)**

**Tim Renner: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie.*
Frankfurt/New York: Campus Verlag 2004 (303 S., 19,90 €)**

Rezension von Stefan Belda

Die letzte Dekade brachte der Musikindustrie die gravierendsten Veränderungen seit ihrer Entstehung. Das Daten reduzierende MP3-Format, die allgemeine Verbreitung des Internets und des CD-Brenners, illegale Netz-Tauschbörsen und das somit jedermann möglich gewordene nahezu kostenlose Kopieren von Musik ohne Qualitätsverlust führten mehrere Jahre in Folge zu erheblichen Absatz- und Umsatzeinbußen in einer Industrie, die stetiges Wachstum und traumhafte Renditen gewohnt war.

Janko Röttgers, ein ausgewiesener Kenner der Computer- und Internettechnologie, beurteilt in *Mix, Burn & R.I.P. – Das Ende der Musikindustrie* die Probleme der Musikkonzerne unter technologischen Aspekten und macht aus seiner dem Untertitel zu entnehmenden Einschätzung der Folgen keinen Hehl. Tim Renner hingegen, zuletzt Präsident/CEO von Universal Music Deutschland, lässt in *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! – Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie* die gesamte Geschichte seiner Branche Revue passieren. Er entwirft das Bild einer einst von Visionären errichteten und geprägten Industrie, die nun daran scheitert, dass diese kreativen Vordenker von einer Generation rein wirtschaftlich motivierter Manager abgelöst würden und dass seitens der Konzerne auf die fundamentalen Veränderungen sowohl in der Technologie als auch in der Rezeption von Musik nicht adäquat reagiert würde.

Röttgers erweist sich als sehr guter Beobachter, der es versteht, die beschriebenen Ereignisse mit gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Sachverhalten zu verknüpfen. Beginnend mit der »Napster-Revolution«, wie er den rasanten Siegeszug der wohl prominentesten MP3-Tauschbörse bezeichnet, und dem gescheiterten Versuch des Bertelsmann-Konzerns, diese Downloadplattform in einen legalen, kommerziellen Anbieter umzuwandeln, erörtert der Autor chronologisch das Kräftemessen »anarchischer« Musikkonsumenten und einer oft verzweifelt den Schutz ihrer Rechte verfolgenden Industrie. Dass dieses Katz-und-Maus-Spiel potentielle Kunden mehr verunsichert und abschreckt, als sie zurück auf den legalen »Pfad der Tugend« zu bringen, verdeutlicht er ebenso, wie die offensichtliche Tatsache, dass die jugendlichen Fans den meist fortschrittsfeindlichen Musikmanagern und -

anwälten immer eine Nasenlänge voraus sind. Daraus ergibt sich zusammen mit seinen Ausführungen über das zwangsläufige Ende physischer Tonträger, das ihm fragwürdig erscheinende Wirtschaften der Musikmajors und – erstmals tatsächlich konstruktiv – über Independent-Systeme, die von vornherein auf eigene Ideen und Strukturen in Allianz mit der Technologie der Zeit setzen, eine schlüssige, wenn auch nicht unanfechtbare Position: Röttgers begrüßt den »Tod« der traditionellen Musikindustrie und ihrer Gesetze begeistert und schaut einer konsumentennahen, technologiefreundlichen Musikwirtschaft jenseits von unflexiblen Großkonzernen mit Freude entgegen.

Auch wenn Röttgers von der Hinfälligkeit physischer Datenträger sowie alter Geschäfts- und Distributionsmodelle überzeugt ist, begeht er doch nicht den Fehler, vorurteilsbehaftet zu schreiben. Stattdessen gelingt es ihm, komplizierte Sachverhalte mit großer Sachkompetenz allgemeinverständlich zu erklären und zu durchleuchten, ohne ständig direkt Partei zu ergreifen.

In vielerlei Hinsicht wirkt sich die zeitliche Distanz zu den beschriebenen Geschehnissen positiv auf das Buch aus. Ereignisse und Strömungen werden mit ihren Ursachen und Wirkungen in Zusammenhang gesetzt, Reaktionen und Gegenbewegungen werden aufgezeigt und in den jeweiligen Kontext eingeordnet. Bei den zum Zeitpunkt des Verfassens noch unabgeschlossenen Vorgängen stößt das Buch jedoch an seine natürlichen Grenzen. Hinweise des Autors auf den jeweiligen Status quo zum Zeitpunkt der Drucklegung zeigen jedoch ebenfalls deutlich auf, wie aktuell diese Thematik noch ist. Über zeitnahe Entwicklungen und Geschehnisse rund um das Thema informiert Röttgers zudem noch in seinem Weblog auf www.mixburnrip.de, so dass der Leser nicht auf eine aktualisierte Neuauflage des Buches warten muss, um zu erfahren, wie die Geschichte über das »Ende der Musikindustrie« weiter verläuft. Abgerundet hätte *Mix, Burn & R.I.P* auf jeden Fall noch ein Stichwort- und Namensregister, das ein systematisches Arbeiten mit diesem inhaltlich sehr lohnenswerten Buch deutlich erleichtern könnte.

Tim Renner will gar kein wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdendes Buch schreiben – die fast schon zum Schmunzeln anregende Anzahl von elf Fußnoten verteilt auf ca. 300 Seiten spricht in dieser Hinsicht eine deutliche Sprache. Mit seinem humorvollen, anekdotenreichen Erzählstil, in dem er gekonnt Schlüsselmomente seiner eigenen Karriere mit großen Momenten und Niederlagen, Errungenschaften und Fehlritten der Medienindustrie (mit klarem Fokus auf der Tonträgerwirtschaft, aber ebenfalls mit bemerkenswerten Exkursen über Film, Fernsehen, Radio und Printmedien) verwebt, will er gezielt ein breites Publikum ansprechen, das sich für den Aufstieg und (vorläufigen) Fall eines einzigartigen, stets emotional aufgeladenen Industriezweigs interessiert. Und der Autor, der seit seiner Teenagerzeit mit dieser Branche in engem Kontakt steht und sich seit nunmehr fast 20 Jahren nicht nur beruflich in ihr verwirklicht sondern sie auch aktiv geprägt hat, hat diesbezüglich viel zu erzählen.

In seinem Buch, dessen Aufbau mit Altem Testament (die Geschichte der Musikindustrie und ihr technologieinduzierter Verfall) und Neuem Testament (Renner's Vision und ihre Anwendung auf die Zukunft) frei der Bibel entlehnt ist, sieht sich der Autor selbst als Adam, der von Gott in das Paradies der Musikindustrie gesetzt wurde, es nun aber verlassen muss, da er sich dem neu oktroyierten Gesetz des reinen Mammons nicht zu fügen bereit ist. Die Ironie der autobiographischen Parallele zum Top-Manager, der sein Unternehmen aufgrund fundamentaler Differenzen mit der internationalen Konzernleitung verließ, wird hier besonders deutlich.

Renner zeigt auf, dass die Medienindustrie durch verschiedene Visionäre und Querdenker, deren Wege zum Erfolg er seiner Intention entsprechend nachzeichnet, überhaupt erst möglich und vor allem attraktiv gemacht wurde, und sieht sich selbst, wenn auch unausgesprochen, mit diesen in einer Reihe. Gerade im zweiten Teil des Buches, in dem Renner den Leser an seinen Visionen teilhaben lässt, die so einleuchtend klingen, dass man sich wundert, warum ihre Realisierung noch nicht längst in Angriff genommen wurde, wird deutlich, wie mitreißend der Autor zu schreiben vermag und es versteht, andere für seine Ideen zu begeistern. Er sieht im Internet nur einen Vorgeschmack der Möglichkeiten, die die Digitalisierung für die gesamte Medienindustrie bereithält und ist sich der enormen Chancen, die sich für diese daraus ergeben, sicher – sofern sie bereit ist, alte Geschäftsmuster aufzugeben und die neue Technologie zu umarmen.

Dass er zum Ende des Buches noch die Werbetrommel für seine seit diesem Jahr selbstständig operierende Firma *Motor Music* rührt, sei Renner zugestanden, zumal er sich durchaus auch selbstkritisch präsentiert und sonst zu keinem Zeitpunkt den Fehler begeht, das Buch zu einem Werbeprospekt zweckzuentfremden. Dennoch steht er jetzt unter Zugzwang. Viele Augen sind auf ihn gerichtet und erwarten, dass den Worten nun Taten folgen und Adam das Paradies mit seinen eigenen Waffen zurückgewinnt.

In einem entscheidenden Punkt sind sich Tim Renner und Janko Röttgers einig. Der unvermeidliche Umbruch eines ganzen Industriezweigs ist in vollem Gange, klassische Marketing- und Distributionsmechanismen greifen nur noch bedingt, und wer nicht lernt, nach den Regeln des digitalen Zeitalters zu spielen, hat langfristig bestenfalls in der Nische eine Überlebenschance. Ohnehin werden Großkonzerne mit ihren derzeit starren Strukturen in Zukunft nicht in der Lage sein, dem immer mehr vom Konsumenten bestimmten Markt gerecht zu werden, was wiederum Chancen für kleinere, flexible Firmen eröffnet.

Ansonsten konkurrieren beide Buchveröffentlichungen nur bedingt miteinander – sie ergänzen sich vielmehr. Aufgrund seiner fast zwei Dekaden umfassenden Berufserfahrung in der Branche ist Renner Röttgers in gewisser Weise einen Schritt voraus: Er weiß, dass Musik mehr ist als nur eine Tonaufnahme. Weil sie auch für zukünftige Generationen Träger von Identität und Emotionen sein wird,

und auch eine MP3-Datei nicht allein durch ihre technologischen Vorzüge, sondern erst durch attraktive Musik interessant wird, sucht er nach einer Synthese der besten Charakteristika von alten, bewährten und neuen Technologien, die die Zukunft prägen. Röttgers hingegen misst aufgrund seines Fokus' auf technische Aspekte musikalischen Inhalten sowie dem gesamten Bezugssystem Musik keine signifikante Bedeutung zu, was ihm vor dem Hintergrund seiner Intention auch nicht zum Vorwurf gemacht werden soll.

Beide Bücher sind auch für Musikwissenschaftler von großem Interesse, portraituren sie doch die Musikindustrie, die zweifellos integraler Bestandteil des Systems Populäre Musik ist, in der Zeit eines technologischen Paradigmenwechsels. Das umfangreiche Fachwissen der beiden Autoren bietet einen ungemein wertvollen Informationsfundus, um Mechanismen und Zusammenhänge eines oft von Mythen umrankten Wirtschaftszweiges in der Zeit eines gravierenden Umbruchs besser zu verstehen.

**Christoph Jacke: *Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe.*
Bielefeld: transcript Verlag 2004 (351 S., 26,80 €)**

Von der Lust an der Differenz

Rezension von Silke Borgstedt

In seiner vor allem theoretisch ausgerichteten Dissertation entwickelt und differenziert Christoph Jacke ein Beobachtungsraster zur Analyse kultureller Phänomene im Kontext von Medien und Gesellschaft. Durch den konsequent verfolgten Blick über disziplinäre Tellerränder gelingt ihm die Zusammenstellung eines terminologischen Inventars, das in der bisweilen unübersichtlichen Küche kulturwissenschaftlicher Theoriebildung hilfreiche Dienste leisten kann, wobei die Analyse von Stars und Prominenten hier exemplarisch als Appetizer dient.

Die Analyse von Popkultur – und Popmusik im Besonderen – betrachtet Jacke im Bedeutungskonglomerat Medienkultur als prädestiniertes Untersuchungsfeld, da sich gerade hier Rituale und Symboliken ausbilden, die als Indikatoren gesellschaftlichen Wandels wirksam werden können. Angestrebt sind dabei weniger konkrete Instruktionen oder Rezepte, sondern »polykontexturale Beschreibungen« (S. 13), die in Anlehnung an Norbert Bolz Komplexitätsempfindlichkeit schaffen sollen. In einer vorläufigen Definition bezeichnet der Autor Popkultur als »kommerzialiserten, gesellschaftlichen Bereich, der Themen industriell produziert, medial vermittelt und durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen – egal, welcher Schicht oder Klasse – mit Vergnügen genutzt und weiterverarbeitet wird« (S. 21). Um hierin verankerte funktionale Prozesse adäquat beschreiben zu können, führt er die Kulturebenen Main (von Mainstream) und Sub (von Subculture) in neuartiger, überzeugender Weise ein. Sowohl Bottom-Up (d.h. durch eigene Beobachtungen und alltägliche Erfahrungen) als auch Top-Down (d.h. durch ein Re-Reading der »großen Theoretiker«), vollzieht er damit eine »Entdramatisierung« dieser Polarität, indem er den Fokus auf die Beschreibung der dynamischen Dialektik von Main und Sub legt.

Die Bedeutung und Verortung von Main und Sub extrahiert er dabei im Folgenden aus drei als zentral angesehenen Forschungstraditionen: Kritische Theorie, Cultural Studies und Soziokultureller Konstruktivismus. Dabei untersucht Jacke die diskursive Differenzierung von Main und Sub nicht nur vergleichend, sondern konstruiert gleichzeitig einen logischen Verlauf, indem er nach jedem Kapitel zusammenfassend darlegt, was die einzelnen Ansätze bereits an Erklärungspotential bieten und was noch unberücksichtigt bleibt. Entsprechend orientiert sich die Auswahl der Theoretiker relativ stark an ihrem gegenseitigen Andock-Potential zur Erzeugung eines roten Fadens. Dies mag man kritisch betrachten; im Hinblick auf angestrebte Syntheseleistungen innerhalb eines weiten,

komplexen Feldes kann man dieses Vorgehen jedoch auch dankbar als Entlastungsoperation annehmen.

Relativ raumgreifend werden die Ansätze der kritischen Theorie behandelt, die mehr als ein Drittel des Buches beanspruchen. Untergliedert wird dieser Komplex in die »Klassiker« (Adorno, Horkheimer, Löwenthal, Marcuse, Benjamin) und die »modernen kritischen Theoretiker« (Habermas, Prokop, Behrens). Die Konzentration auf Adorno & Co. geschieht nicht unreflektiert, vielmehr zeigt Jacke, dass hier wesentliche Grundlagen zur Diversifizierung kultureller Ebenen gelegt werden. Zudem wird populäre Kultur und die umfassende Funktionalisierung der Massenmedien hier erstmalig – wenn auch ex negativo – zu einem Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion. Mit geradezu detektivischem Spürsinn begibt sich Jacke in seiner Darstellung auf die Suche nach ersten Hinweisen auf eine differenzierte Betrachtungsweise von Popkultur, die diesen Autoren im Allgemeinen bekanntlich abgesprochen wird. So entdeckt er Anzeichen eines möglichen Kontinuums zwischen den klassischen Bewertungskriterien der kritischen Theorie (high/low) wie es Adorno/Horkheimer in ihren Ausführungen zum Volkslied als aus der Oberschicht herabgesunkenem Kulturgut hypothetisch andeuten oder erste Anzeichen einer Entmoralisierung des Diskurses über Massenkultur bei Löwenthal sowie erste Überlegungen, den Rezipienten populärer Kultur nicht nur als passiv zu betrachten (Benjamin).

Wird bei den hier aufgelisteten Theoretikern Widerstand – und damit subkultureller Gestaltungsspielraum – noch einzig in Form einer großen Weigerung bzw. durch die elitäre Alternative hoher Kunst in Betracht gezogen, so implizieren die Arbeiten der »modernen kritischen Denker« auch eine im Prinzip mögliche Kritik innerhalb einzelner Teilbereiche von Kultur und weisen sogar auf die dabei notwendige Nutzung massenmedialer Distributionsmechanismen hin (z.B. Habermas im Kontext von Protest in der Öffentlichkeit). Das Bewertungsraster high/low wird hier häufig beibehalten, kann nun aber sowohl auf Main- wie auf Sub-Ebene gleichermaßen angewandt werden (z.B. im Sinne einer neuen Dialektik nach Prokop), was auf eine Öffnung hinsichtlich eines Geschmackspluralismus innerhalb der Massenkultur schließen lässt. Behrens schließlich fordert sogar eine Verknüpfung von kritischer Theorie der Massenkultur und Poptheorie, die an den Rändern und in den Nischen der Popkulturindustrie die Beschreibung subkultureller Bewegungen ermöglicht. Für Behrens erfüllt Popkultur jedoch eher eine Indikatorfunktion, subversiven Widerstand im Sinne der Cultural Studies betrachtet er hingegen eher als »Partygag« (S. 152).

Hier wird bereits deutlich, dass Jacke kritische Theorie und ihre Erweiterung vor allem auf der Meta-Ebene nutzbar macht, indem er sich deren Analyse- und Problematisierungsschärfe zum Vorbild nimmt. Die personenübergreifende Weitwinkelperspektive wird in der Darstellung der Cultural Studies – nach einem allgemeinen Überblick – zugunsten eines Zooms auf einen einzigen Protagonisten (Douglas Kellner) verändert. Die Fokussierung auf Kellner begründet Jacke, indem

er ihn als »Prototyp einer Verbindung aus kritischer Theorie und Cultural Studies« (S. 163) einordnet. So verknüpft Kellner Kulturindustriekritik, Cultural und Media Studies zu einem eigenen theoretischen Ansatz, den er auf konkrete medienkulturelle Ereignisse unter Berücksichtigung der verschiedenen Ebenen des Kommunikationsprozesses (Produktion, Distribution, Rezeption) anwendet. Als wesentlich betrachtet Jacke diesbezüglich die hier weitergeführte Ausdifferenzierung verschiedener Ebenen des Sub durch eine Fokussierung auf die Betrachtung des Alltäglichen, die Egalisierung der Produkte und Aktanten unterschiedlicher Kulturebenen und die Differenzierung der Kritikoptionen durch opponierende Lesarten kultureller Texte.

Im Rahmen des soziokulturellen Konstruktivismus – dem letzten Theoriebaustein – konzentriert sich Jacke auf den Ansatz einer Medienkulturwissenschaft wie er vor allem von Siegfried J. Schmidt verfolgt wird. Hier wird Kultur als Programm verstanden, d.h. als »eine Art gesellschaftliche Software, die kollektives Wissen einordnet und interpretiert« (S. 217). Die Bearbeitung von Wirklichkeitsmodellen mit Hilfe dieser Software kann dabei nur durch handelnde Individuen auf den jeweiligen Dimensionen (Produktion, Distribution, etc.) erfolgen, die dementsprechend als Anbieter oder Nutzer bestimmter Kulturprogrammanwendungen agieren, indem sie Sinn und Bedeutung produzieren. Kultur ist somit nicht direkt beobachtbar, sondern erst in ihren Anwendungen analysierbar. Wichtig ist bei diesem Ansatz die Integration kommunikationstheoretischer Erkenntnisse, die die Funktionsprinzipien der Medien und ihre Rolle bei kulturellen Wandlungsprozessen explizieren. Im Hinblick auf die von Jacke kontinuierlich aufgezeigte Tendenz zum Prinzip der Unterscheidung in Form einer Konstruktion von spezifischen Differenzen (z.B. wir/die anderen, high/low, in/out oder eben Main/Sub) könnten hierdurch auch die jeweiligen Definitionsmächte näher bestimmt werden, d.h. es kann der Frage nachgegangen werden, wer oder was denn eigentlich über die inhaltliche Bestimmung und Ausführung dieser Differenzen entscheidet. Bezüglich seines Rasters Main/Sub deutet Jacke die Main-Ebene nach Schmidt als Betriebssystem, das ein Kulturprogramm überhaupt erst zum Laufen bringt. Dabei existiert nicht ein einziges Kulturprogramm, sondern es gibt viele Teilprogramme, die nicht-hierarchische Main- und Subebenen ausbilden, durch deren produktive Dialektik wiederum Wandel durch erneute Differenzsetzungen ermöglicht wird. Für Jacke ist dabei insbesondere der Aspekt der Differenz-Umwertung von Interesse, d.h. die Funktionsweise des Wechsels von Anwendern zwischen Main und Sub. Differenzsetzungen der Sub-Ebene können dann zwar zur Emanzipation der Aktanten führen, indem ihre Wertungen bzw. Wertebrüche nun zum Thema der Massen werden, damit agieren sie dann aber automatisch auf der Main-Ebene. Diese Bewegung von Sub zu Main, die Jacke als »Re-Entry« bezeichnet, ist schon allein aus aufmerksamkeitsökonomischen Bedürfnissen nach Distinktion bei gleichzeitiger Akzeptanz ein zentraler Mechanismus medienkultureller Phänomene und bildet den Fokus in der abschließenden Beschreibung von Stars.

Als Zusammenfassung des theoretischen Teils liefert Jacke einen Konnex der Kulturbeschreibungen, indem die herausgearbeiteten Erkenntnisse noch einmal schematisch zusammengefasst werden.

Die sehr differenzierte Darstellung des Zusammenspiels kultureller Ebenen verblasst leider ein wenig in der kurzen Abhandlung von Stars und Prominenten als zentralen Kulturprogrammanwendern. Zwar bietet Jacke einen sehr guten, prägnanten Abriss zur Star-Thematik und -Forschung inklusive pointierter Kritik und umfassenden Literaturangaben. Jedoch läuft die eigene Argumentation teilweise auf eine standardisierte Typisierung hinaus, die ja eigentlich gerade vermieden werden sollte. So unterscheidet Jacke Stars der Main-Ebene (Stars), der Sub-Ebene (Anti-Stars) sowie des Übergangs – d.h. dem Re-Entry – von Sub zu Main (Anti-Star-Stars). Main-Stars zeichnen sich demnach durch ein großes Publikum und das Unterlassen von Regelverstößen aus. Im Unterschied zum Anti-Star-Star, der von der Sub-Ebene in den Fokus der Medien gerückt ist, erfüllt er eher herkömmliche Nachrichtenwertkriterien. Jacke zufolge ist die Berichterstattung dabei weniger durch Negativität, Überraschung oder Normverstöße gekennzeichnet. Stars bzw. Starmusiker – gleich welcher Ebene – sind jedoch per se ein ambivalenter kultureller Mechanismus, durch den Aspekte des Gewöhnlichen und des Außergewöhnlichen in personalisierter Form öffentlich kommuniziert werden und damit Begeisterung und/oder Ablehnung erzeugen. Daher dienen auch bei Main-Stars z.B. Scheidungen, Alkoholexzesse und berufliche Niederlagen als willkommene Meldungsanlässe, auch wenn die Protagonisten damit noch lange keine Anti-Star-Stars sind. Daran zeigt sich doch gerade die von Jacke explizierte dynamische Dialektik von Main und Sub als permanente Umcodierung auf Mikro- und Makro-Ebenen. Etwas schade ist auch, dass die Publikationen von Joshua Gamson (*Claims to Fame*, Berkeley/Los Angeles 1994) und P. David Marshall (*Celebrity and Power*, Minneapolis 1997), die sich mit eben dieser jeweils auszuhandelnden Vielschichtigkeit von Stars und Prominenten auseinandersetzen, unberücksichtigt bleiben.

Ebenso ist die Kategorie des Anti-Stars, der lediglich einem kleinen Publikum gegenübersteht, aus wissenschaftlicher Perspektive problematisch: So impliziert ein Star im engeren Wortsinn immer ein zugehöriges großes (!) Publikum, das mit Hilfe medialer Informationen kontinuierlich gefüttert wird. So werden Stars auch nach Jacke »in den Medien geboren, ob nun aus dem Sub- oder Main-Programm heraus« (S. 295). Lesenswert und anschaulich dargestellt sind wiederum die genaueren Ausführungen zu Arten der Verweigerung von Anti-Stars in ihrem Übergang zu Anti-Star-Stars durch die Vermarktung von Verweigerung. Deshalb hätte es die abschließende Auflistung charakteristischer Beispiele für Stars, Anti-Stars und Anti-Star-Stars aus der Geschichte der Popmusik nicht gebraucht, denn so wird erneut etwas normiert, was eigentlich variabel und permeabel sein soll. Jacke vollzieht hier gewissermaßen selbst seinen Re-Entry von der kritisch-auf-

brechenden Sub-Ebene auf die Main-Ebene allgemeiner Star-Typologien. Aber irgendwie ist das ja auch eine sympathische Bestätigung seiner Theorie.

Bryan McCann: *Hello, Hello Brazil.*
Popular Music in the Making of Modern Brazil. Durham, NC: Duke University
Press 2004 (296 S., 21,90 €)

Erst kam das Radio, dann kam Christus

Rezension von Carsten Heinke

Kann eine Musikart der authentische Ausdruck eines Nationalstaates sein? Welche Diskurse müssen stattfinden, bis einer Musik dieser Status zugesprochen wird? Und welche Rolle spielen die Massenmedien in diesem Prozess? Die Transformation des Samba von einer von Staatsseite missbilligten Musik der Nachfahren schwarzer Sklaven in Rio de Janeiro zum nationalen Symbol für das gesamte Brasilien stellt eine außerordentliche Wandlung dar, die heute in Zeiten der Globalisierung und der Infragestellung von einheitlichen Nationalkulturen mehr denn je zum Nachdenken anregt. Bisher wurde diese Entwicklung vor allem einseitig unter dem Aspekt der politischen Veränderungen jener Zeit, also dem Beginn der Diktatur unter Getúlio Vargas ab 1930 untersucht. Außerdem wurde der Schwerpunkt meist auf die kompositorischen Fähigkeiten von Sambakomponisten wie Noel Rosa oder Ari Barroso gelegt. Bryan McCann stellt in seinem Buch nun den Einfluss des Radios und der Musikindustrie in den Mittelpunkt der Analyse.

Dabei verfolgt er die Geschichte der Stile Samba und Choro sowie der nordbrasilianischen Rhythmen innerhalb diverser Kontexte, beginnend bei der Struktur von Radiosendungen unter der Vargas-Diktatur der 1930er Jahre über die Entstehung des Diskurses um *brasilidade* (›Brasilität‹) als einer genuin brasilianischen Nationalkultur bis hin zur Werbeindustrie der 1950er Jahre. Als roter Faden dient McCann das Medium Radio, das für die Etablierung und Verbreitung der populären Musik Brasiliens von Beginn an eine wesentliche Rolle spielte. Nicht zu Unrecht weist er dem Rundfunk eine zentrale Stellung zu, denn in Rio de Janeiro traf das Radio vor Christus ein: die erste Radiostation Rios wurde bereits im Jahre 9 a.C. auf dem Corcovado-Hügel in Betrieb genommen, also an gleicher Stelle, wo sich seit 1931 die segnende Jesusfigur als Wahrzeichen der Stadt befindet. Dieses Aperçu von McCann hat metaphorischen Charakter und weist darauf hin, dass sich Rio de Janeiro bis heute nicht nur durch Zuckerhut und Christo, sondern vor allem durch den Samba (und eben seiner Verbreitung im Radio) angemessen repräsentiert fühlt.

Ein Grundzug von McCanns Buch ist es, bisherige Annahmen über brasilianische Musik zu entmystifizieren und zu relativieren. Beispielsweise sei der Einfluss des Vargas-Regimes auf die populäre Musik der 1930er und 1940er Jahre bislang oft überbewertet worden. In Wirklichkeit seien die Anstrengungen des Estado Novo um Kontrolle des sensiblen Gegenstands ›populäre Musik‹ von problemati-

scher Natur gewesen. Wie McCann darstellt, konnte die Zensur in der Realität schon auf Grund von ungenügenden Kapazitäten nicht funktionieren. Auch das Bemühen um eine erfolgreiche staatliche Radioplanung sei ein Misserfolg gewesen. Die Regierung habe die Kontrolle über das Medium Radio erst erlangt, als sie sich aus der konkreten Programmplanung zurückzog und mit dem Sender *Rádio Nacional* bloß noch einen Programmplatz zur Verfügung stellte. Das Bild vom Samba als dem protegierten Musikstil des Vargas-Regimes wird durch diese Erkenntnis zurechtgerückt. McCann hat in einer akribischen Recherche die damals ausgestrahlten und heute noch auf Kassetten verfügbaren Sendungen untersucht und festgestellt, dass die offiziellen Regierungsprogramme des Rundfunks generell keinen Samba spielten (S. 75). Dort orientierte sich die musikalische Unterhaltung an europäischer E-Musik. Für die Staatssendung *A Hora do Brasil* stellt die skurril anmutende Idee, das nationalsozialistische Deutschland 1936 mit einer Direktübertragung aus der Sambaschule Mangueira zu unterstützen, eine Ausnahme dar (S. 28). Ob die ekstatischen Rhythmen im Sinne der Nationalsozialisten gewesen sind, darf angezweifelt werden.

Auch hinsichtlich der Sambamusiker und ihres Verhältnisses zur Regierung zeichnet McCann ein differenziertes Bild: einerseits habe ein Komponist wie Ari Barroso trotz seiner patriotischen Sambas politisch auf Seiten der Opposition gestanden (S. 73), andererseits kooperierten viele Musiker mit dem Regime und sprachen sich sogar offen für eine Zensur ihrer eigenen Stücke aus, wie die Aussage des Sambakomponisten Wilson Batista belegt: »Sometimes the DIP [= Departamento de Imprensa e Propaganda, das zuständig für die Zensur war, C. H.] censors my lyrics. I get upset, but then I realize they are correct. There has to be some control« (S. 30). Dass solche Äußerungen unter Umständen auch eine geschickte Strategie darstellen konnten, um sich umso gefahrloser in versteckten Andeutungen über das Regime lustig zu machen, verschweigt McCann nicht. Er stellt damit klar, dass populäre Musik ein komplexer Gegenstand ist, der sich nicht auf einfache Bilder, wie das des armen, politisch vereinnahmten und ökonomisch ausgebeuteten Sambakomponisten reduzieren lässt.

Des Weiteren konzentriert sich McCann auf verschiedene historische Lesarten des Sambas, aus denen sich mit der Zeit die bis heute in Brasilien vorherrschende herausgebildet hat, nach welcher dem Samba der Geist Brasiliens in seiner pursten Form innewohnt. McCann zeigt, dass noch vor den ersten Sambakompositionen diese ideologische Lesart bereits an den Diskursen um den Lundu und den Choro erprobt wurde. Diesen Musikstilen wurde das genuin Brasilianische aufgrund ihrer vermeintlichen Authentizität zugesprochen. Die Begründungen basierten allerdings oftmals auf Zirkelschlüssen; über die Chormusik in der Radiosendung *O Pessoa da Velha Guarda* heißt es bei McCann augenzwinkernd: »The program was authentic because it was Brazilian, and Brazilian because it was authentic, and noble because it was Brazilian and authentic« (S. 169). Über den beständigen Hinweis auf Authentizität hinaus war für den Diskurs um den Samba

zusätzlich der Glaube an eine angeblich bereits verwirklichte und sich im Samba manifestierende Demokratie unter den verschiedenen Ethnien Brasiliens charakteristisch. McCann zeigt eindrücklich, wie der Widerstand gegen diese beschönigte offizielle Rhetorik, die von der Realität der sozialen Ungleichheit weit entfernt war, von den Sambamusikern selbst kam. Mit der Einführung des imaginären Charakters *Laurindo* in den Stücken diverser Komponisten, die um diese Figur eine fortlaufende Geschichte mit sozialkritischem Anspruch kreierten, entstand in den späten 1940ern Jahren der kritische Samba.¹

Neben der ausgiebigen Behandlung des Samba und seiner Bedeutung als nationalem Symbol, stellt McCann auch Überlegungen zu nordostbrasilianischen Regionalstilen und den (Radio-)Karrieren der Komponisten Luiz Gonzaga und Dorival Caymmi an. Ihr Regionalismus sei kein Separatismus, da im Nordosten Brasiliens die Essenz einer Nationalkultur bewahrt würde – so die bis in heutige Zeit gängige Interpretation (S. 120). Auch hier deckt McCann Strategien des Diskurses auf und zeigt, wie Gonzaga und Caymmi das Bild des Nordostens, das sie zu repräsentieren vorgaben, zum Teil erst selbst erschaffen haben (S. 98). Ein bestimmendes Charakteristikum bei ihnen, aber auch in anderen brasilianischen Musikstilen, war das demonstrative Ablehnen jeglichen ausländischen Einflusses. Der Nachruf von Claudionor Cruz auf den Musiker Jacob do Bandolim aus dem Kontext des Choro ist als bewunderndes Lob zu lesen und für die allgemeine Einstellung dieser Zeit bezeichnend: »The man never played a foreign note« (S. 178). Das komplizierte Verhältnis Brasiliens zu ausländischen Einflüssen im Allgemeinen und zu den Vereinigten Staaten im Speziellen behandelt McCann im Kapitel »American Seduction« detaillierter. Er macht anschaulich, wie schmal der ideologische Grad war, auf dem die Musiker wanderten. Es galt, einen nach außen gepflegten Protest gegen jegliche Form von US-amerikanischer Kultur mit einem heimlichen Inkorporieren nordamerikanischer Modelle geschickt zu verbinden: »Ambivalence was a job requirement: expressing open enthusiasm for American music meant critical death, but ignoring American models meant falling behind their prospective popular audience« (S. 157). Eine intelligente Strategie zur Überwindung des Dilemmas war die offensive Beschäftigung mit der transnationalen Thematik im Samba. McCann widerspricht damit der Darstellung, erst der Tropicalismo von 1968 habe mit der Einbeziehung bzw. dem regelrechten Verschlingen (im Sinne der Kannibalismustheorie des Literaten Oswald de Andrade) von nichtbrasilianischer Popmusik kulturelles Neuland beschritten. Anhand von Analysen zu den Stücken »Canção para inglês ver«, »Goodbye« und »Boogie Woogie na favela« zeigt er schlüssig, dass die differenzierte Auseinandersetzung mit vor allem US-amerikanischer populärer Musik von jeher ein integraler Bestandteil des Samba war.

1 Dies stellt darüber hinaus – ebenso wie die von McCann analysierte zynische Replik »Yes, nós temos bananas« auf den US-amerikanischen Hit »Yes, we have no bananas« (S. 136) – auch ein frühes Beispiel für das Phänomen der Answer Records dar (im Sinne von Pendzich 2004: 300).

Im Kapitel über Fanclubs und Auditoriumsprogramme (= live aus mit Zuschauern besetzten Theatersälen ausgestrahlte Sendungen) nähert sich McCann dem Phänomen von der Seite der Rezipienten, d.h. der organisierten Fanclubs der konkurrierenden Radiosängerinnen Emilinha Borba und Marlene. Dieser Blickwinkel ist deshalb bemerkenswert, da rezeptionsorientierte Studien zur brasilianischen Musik bisher leider eine Ausnahme bilden. Das Beispiel der brasilianischen Live-Radio-Shows der 1950er Jahre stellt für alle, die sich mit Fantum beschäftigen, ein beachtenswertes Phänomen dar. Über das übliche Verhalten von Fans hinaus bildeten die Anhänger der Sängerinnen nicht nur eine virtuelle, sondern eine tatsächliche Gemeinschaft, die bis in die heutige Zeit hinein immer noch soziale Aktivitäten gemeinsam durchführt – und dies zusammen mit dem Star!² Als Gegenleistung für die großzügigen Geschenke der Fanclubs, die im Grunde die finanziellen Möglichkeiten ihrer Mitglieder überschritten, wurde ein starkes persönliches Engagement des Stars erwartet. Insgesamt waren die Clubs gerade für sozial Schwächere eine Möglichkeit, Selbstachtung und soziale Kontakte zu finden. Ähnliches hat Heinz Moser (1999) für die heutige Zeit in einer Studie über die Fangruppierungen des Eurovision Song Contest in Deutschland bzw. in der Schweiz festgestellt. Eine aus Sicht der Gender Studies bemerkenswerte Parallele ist auch der auffällig hohe Anteil von Homosexuellen sowohl in den Fanclubs der Auditoriumsprogramme Brasiliens als auch in den heutigen Grand-Prix-Fanclubs (Moser 1999: 90-108).

Durch Darstellungen wie diese bietet McCanns Buch Anschlussmöglichkeiten für viele Fachrichtungen, natürlich auch für die Populärmusikforschung. Spezifisch musikalische Aspekte nehmen bei McCann, der Dozent für lateinamerikanische Geschichte und eben kein Musikwissenschaftler ist, allerdings einen schmalen Raum ein. Anders als Carlos Sandronis Sozialgeschichte des Samba (2001), die McCann explizit als vorbildliches Beispiel musikalischer Geschichtsschreibung erwähnt und an die er zeitlich anknüpft, verzichtet er auf Notendarstellungen zur Untermauerung seiner Thesen. Die Lesbarkeit des Buches für ein breites Publikum mag damit erleichtert sein. Ob sich jedoch beispielsweise ein Bläsermotiv, wie im Intro von »Aquarela do Brasil«, mit »bump bump BUMP, bump budump budump« (S. 72) adäquat wiedergeben lässt und ob dies letztlich dem Verständnis dient, bleibt fraglich. Möglicherweise ebenfalls aus Gründen der besseren Lesbarkeit bewegt sich McCann in weiten Teilen des Buches im theoriefreien Raum, selbst dort, wo eine Anknüpfung an existierende Modelle aufschlussreich gewesen wäre. Bei der Diskussion über kulturelle Symbole im Nationalstaat und transnationale

2 Offensichtlich war für diese Art von Beziehung zwischen den Fans und dem Star *nicht* charakteristisch, was Hans-Otto Hügel ansonsten für den europäischen Raum feststellt, nämlich dass der Fan aufgrund der Außergewöhnlichkeit des Stars im Grunde bestrebt sei, die Distanz zu wahren, und dass der Star auf diese Weise eine »Fata Morgana« bliebe (Hügel 2004: 286).

Strategien ließe sich mühelos an Stuart Hall (1994) anschließen. Michail Bachtins Arbeiten zum Karnevalismus drängen sich auf, wenn McCann die Karnevalisierung der Auditoriumsprogramme darstellt. Dass der Autor auf eine theoretische Unterfütterung verzichtet, ist im Hinblick auf die reichlich verfügbare (allerdings portugiesischsprachige) theoretische Literatur zur brasilianischen Musik jedoch kein wirkliches Manko. Mit *Hello, hello Brazil* bietet McCann eine sehr differenzierte und sehr ausgiebig recherchierte Chronik der brasilianischen Musik der 1920er bis 1950er Jahre. Als Indiz für eine gelungene Arbeit darf gelten, dass der Autor für dieses Buch bereits den Book Award der Brazilian Studies Association BRASA erhalten hat.

Hall, Stuart (1994). »Die Frage der kulturellen Identität.« In: *Rassismus und kulturelle Identität*. Hg. v. Stuart Hall. Hamburg: Argument, S. 180-222.

Hügel, Hans-Otto (2004). »Weißt Du wieviel Sternlein stehen?« Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars.« In: *Musikermythen - Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hg. v. Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler. Hildesheim: Olms, S. 265-293.

Moser, Heinz (1999). *Twelve Points. Grand Prix Eurovision – Analyse einer Fankultur*. Zürich: Pestalozzianum.

Pendzich, Marc (2004). *Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*. Münster: Lit.

Sandroni, Carlos (2001). *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.

**Martin Büsser: *On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik.*
Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2004 (284 S., 19,90 €)**

Rezension von Ralf von Appen

Erstaunlich ist, dass bereits 1969, in einer durchaus lebendigen Phase der Popgeschichte, mit Nik Cohns *Pop from the Beginning*, Carl Belz' *The Story of Rock* und Jonathan Eisens *The Age of Rock* die ersten Bücher erschienen, in denen der Versuch unternommen wurde, eine Geschichte der noch jungen Musikkultur zu entwerfen. Ebenso erstaunlich ist, dass solche Arbeiten heute kaum noch geschrieben werden – und das in einer Zeit, in der Überblick, Orientierung und Hintergrundwissen angesichts eines jederzeit verfügbaren Download-Angebots von über 150 Millionen Songs und einer Musik, die vielfach von pophistorischen Verweisen und Stil-Zitaten geprägt ist, eigentlich nötiger denn je erscheinen.

Nun hat sich Martin Büsser, bekannt als Musikkritiker (*Intro*, *Süddeutsche Zeitung*, *taz*, *Konkret* u.v.a.) und Mitherausgeber von *Testcard* mit *On the Wild Side* dieser anspruchsvollen Aufgabe angenommen. Der provozierende Untertitel »Die wahre Geschichte der Popmusik« deutet an, dass eine Menge »falscher« Geschichten im Umlauf seien, von denen der Autor oder der Verlag sich abgrenzen müssten. Doch bei genauerer Betrachtung gibt es für solch ein Buchprojekt zurzeit keine ernstzunehmende Konkurrenz. Zwar befassen sich zahllose Musikzeitschriften-Features zu den »größten Bands«, den »besten LPs« oder den »goldenen Sechzigern« mit der Popgeschichte. Auch Radio und (Musik-)Fernsehen arbeiten immerzu am Kanon. Aber da eine anspruchsvolle Geschichtsschreibung ihren Wert gerade im Aufzeigen der Verknüpfungen und dem sinnvollen In-Beziehung-Setzen hat, kann sie auch von einem boomenden Biographienmarkt oder der Informationsfülle des Internets nicht ersetzt werden.

Man mag sich fragen, was jemand, der 1968 geboren wurde, dem Popgeschichten-Markt Neues hinzuzufügen hat, ob er nicht über weite Strecken auf das Abschreiben aus anderen Publikationen angewiesen ist. Doch dieses Problem stellt sich für Büsser nicht. Die Basis seines Buches bilden die mehr als 200 Interviews, die der Autor in seiner Journalisten-Laufbahn geführt hat. Dabei wirkt seine Erzählung keineswegs wie aus Zitaten zusammengestückt. Sie ist gut gegliedert, liest sich sehr flüssig, verzichtet auf bloßes Namedropping und kommt ohne die typischen sprachlichen Klischees aus. Wertungen werden differenziert begründet, einzelne Bands oder gar Songs nicht zu Welt verändernden Idealtypen hochstilisiert. Zudem kann Büsser über Musik ansprechend schreiben und oft gelingt es ihm mit wenigen Worten, den ästhetischen Kern eines Musikstils herauszustellen, ohne dass er sich auf die Wiedergabe von Songtexten stützen muss, um etwas über die Bedeutung der Musik auszusagen.

Vor allem aber, und darin besteht die wichtigste Qualität dieses Buches, findet Popmusik hier nicht im luftleeren Raum statt. Büssers Geschichtsschreibung

hat sozialgeschichtlichen Charakter, d.h. sie sieht Musik vor dem Hintergrund ihrer gesellschaftlichen Trägerschicht und ihrer sozialen Funktionen; sie bedenkt das Identifikations- und Distinktionspotential der Musik und hat immer einen Blick für ideologische und politische Bezüge. Ob Krautrock, New Wave oder HipHop, stets schließt Büsser popmusikalische Entwicklungen mit ihren sozioökonomischen Bedingungen und den sie umgebenden gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Strömungen kurz. So heißt es zum Beispiel im Abschnitt über die gesellschaftlichen Utopien der elektronischen Musik: »Statt der erträumten Demokratisierung, die ›One Nation‹ hätte mit sich bringen sollen, fand lediglich eine Hierarchisierung statt, eine Aufsplitterung in Subgenres, aufgrund derer die elektronische Musik letztlich nur die noch immer vorhandene Trennung der Gesellschaftsschichten widerspiegelte – wer sich distinguert den Klängen von *Autechre* hingab, rümpfte gegenüber Ibiza-Techno die Nase, wer sich Techno rein ekstatisch hingeben wollte, empfand die mit Sinustönen spielenden Avantgardisten als impertinente, verkopfte Störenfriede« (S. 207). Gelegentliche Exkurse in die Avantgarden der bildenden Kunst, der Literatur und vor allem der so genannten Kunstmusik erschließen weitere wichtige Parallelen und Hintergründe.

Allerdings ergeben sich aus diesen Vorteilen mitunter auch Probleme, wenn Büsser mit seinem sozialgeschichtlichen Ansatz über das Ziel hinaus schießt und die eigentlich erklingende Musik zur Nebensache, zum bloßen Indikator für jugendkulturelle Tendenzen wird. Im Disco-Kapitel etwa wird auf sechs Seiten nur ein einziger Disco-Titel genannt, die Beschreibung der Musik erschöpft sich in den Sätzen: »Auch wenn sich zu Bass und Drumbeat ab und zu ein paar dem Soul entlehnte Streicher oder Bläsersätze gesellten, baute das Grundschema ganz auf dem Beat auf. Der Text war auf meist kurze, ständig wiederholte Slogans wie ›Let's Dance‹ reduziert. Mit dem Disco-Boom nahmen sie jedoch immer stärker den Charakter von konventionellen, mit Strophe und Refrain arbeitenden Songs an« (S. 122). Und über die Musik der Generation X erfährt man im neunseitigen Grunge-Abschnitt lediglich, dass die Bands einen »gemeinsamen Sound« entwickelten, »der, stilistisch auf Punk und Hardcore aufbauend, sich durch einen dichten Gitarrensound auszeichnete. Hinzu kamen Hardrock-Einflüsse aus den Siebzigern« (S. 180f.).

Ein weiteres Problem betrifft Büssers etwas eigenwilligen Pop-Begriff, den er in einem früheren Aufsatz erläutert hat: »Wirklich interessant im Sinne einer Infragestellung überkommener kultureller Hierarchien sind nicht die Fälle, wo Pop sich offen populär äußert (gemeint ist damit alles von Modern Talking bis Phil Collins, von BAP bis zu den Scorpions). Interessant wird es bei all jenen Grenzfällen, auf die das Etikett Pop eigentlich nicht zutrifft, weil sie gar nicht ›populär‹ sein wollen. Aber auch das Etikett E trifft auf diese aufgrund ihrer Weigerung, als etablierte Kultur gehandelt zu werden, nicht zu« (Büsser 2001: 43). Diese Sicht der Popkultur als »letzter verbleibender Avantgarde« (ebd.: 44) ist

zwar sympathisch, aber kaum tragfähig, wenn man sich anschickt, die »wahre Geschichte der Popmusik« zu schreiben – eine Geschichte, in der über die Musik von Abba, Michael Jackson, Madonna, Oasis, Pet Shop Boys, Prince, Queen und Bruce Springsteen nichts gesagt wird. Insofern ist zumindest der Haupttitel treffend: Büsser bewegt sich konsequent »on the wild side«, jenseits der ausgetretenen Mainstream-Pfade, wenngleich jene – anders als in Sarigs *The Secret History of Rock* – immerhin in Sichtweite bleiben. Wer aber in einer Musikgeschichte etwas über die Gesellschaft aussagen will, der darf auch die dreckige Arbeit nicht scheuen: Er muss sich die Finger resp. Ohren auch an Britney Spears und den Bee Gees, an den Eagles und Shania Twain schmutzig machen. Doch abgesehen von seiner Auseinandersetzung mit neokonservativen und rechtsradikalen Haltungen im Pop, ist für Büsser das Leben zu kurz, um schlechte Musik zu hören.

Bei aller Bemühung um Neutralität – die eigenen ästhetischen Werthaltungen sind nicht zu verbergen. Und so lässt Büsser – laut eigenen Angaben sozialisiert »zwischen Reispfanne und nie ganz kühl-schrankkaltem Bier« (*Intro* Nr. 128), sprich in der alternativen Jugendzentrumsszene der 1980er – seine Popgeschichte immer wieder um den Punk kreisen. In den 1960ern sucht er (zu Recht) dessen Wurzeln; seine Popgeschichte der 1970er läuft teilweise teleologisch auf den Punk zu (»Zeit der Dinosaurier«) und die Punk-beeinflussten Independent-Szenen der 1980er und 90er erscheinen dem Spätergeborenen doch etwas überrepräsentiert. Dies ist alles so interessant wie nachvollziehbar und überdies meist auch moralisch begrüßenswert – so etwa das beständige Bemühen um Musik, die Werte der political correctness vertritt und machohaft Männerbilder nicht unterstützt – doch eine wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdende Sozialgeschichte der populären Musik müsste neutraler und offener verfahren; sie müsste ihre Methoden stärker reflektieren, ihre Quellen eindeutig belegen (was Büsser nicht tut) und ihre Thesen auf hieb- und stichfeste sozioökonomische Fakten sowie idealtypische musikalische Analysen stützen (vgl. als wünschenswertes Vorbild Ekkehard Josts *Sozialgeschichte des Jazz in den USA* oder Peter Wickes einen anderen historischen Schwerpunkt setzende Arbeit *Von Mozart zu Madonna*). Sie dürfte nicht erst 1966 beginnen (hier eine vertretbare Notlösung angesichts der zur Verfügung stehenden 300 Seiten), sie dürfte Blues, Country, Soul, Funk, Heavy Metal und Britpop nicht außen vor lassen.

Doch da auch die Musikwissenschaft ein solch mehrbändiges, von einem einzelnen Autor kaum zu bewältigendes Werk über die jüngere Popgeschichte noch nicht hervorgebracht hat, ist Martin Büssers *On the Wild Side* zu empfehlen – nicht nur denen, die sich freuen, dass der eigentliche, der kommerziell erfolgreiche Pop leider draußen bleiben muss und man im Index stattdessen Satie, Brecht, Stockhausen, Marcuse, Rimbaud, Schönberg, Freud, Thatcher und Varèse entdeckt. Dass sich dort auch Blümchen, nicht jedoch Blumfeld findet, ist ein kurioses Missverhältnis, welches im 30seitigen Plattentipp-Anhang gerade gerückt wird. Björk fehlt trotzdem.

- Belz, Carl (1969). *The Story of Rock*. New York: Oxford University Press.
- Büsser, Martin (2001). »Super Discount: Pop im Jahrzehnt seiner Allgegenwärtigkeit. Zum gegenwärtigen Stand von Popkultur und Popkritik.« In: *Pop & Mythos. Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik*. Hg. v. Heinz Geuen u. Michael Rappe. Schliengen: Edition Argus, S. 41-51.
- Cohn, Nik (1969). *Pop from the beginning*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Eisen, Jonathan (Hg.) (1969). *The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution*. New York: Vintage.
- Jost, Ekkehard (1991). *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Hofheim: Wolke.
- Sarig, Roni (1998). *The Secret History of Rock. The Most Influential Bands You've Never Heard*. New York: Billboard.
- Wicke, Peter (1998). *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig: Kiepenheuer.

Marc Pendzich: *Von der Coverversion zum Hit-Recycling: Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik* (= Populäre Musik in der Forschung - Interdisziplinäre Studien, Bd. 11). Münster: Lit 2004 (464 S., 49,90€).

Zwischen kulturellen Transformationen und der Minimierung musikalischer Investitionsrisiken

Rezension von Daniel Müllensiefen

Seit Entstehung der Rock- und Popmusik sind Coverversionen aus den Hitparaden nicht wegzudenken. Jeder kennt »La Paloma« von Freddy Quinn, »Please Mr. Postman« von den Beatles, »Tür An Tür Mit Alice« von Howard Cependale, »Looking For Freedom« von David Hasselhoff oder »Flugzeuge Im Bauch« von Oli P. Meist bleibt jedoch unklar, mit welcher Motivation Songs gecouvert werden, welche Entscheidungen hinter der Wahl der musikalischen Mittel stehen und wie die Erlöse aus Neuaufnahmen unter allen Beteiligten aufgeteilt werden. Dies sind einige der zentralen Fragen, derer sich Marc Pendzich in seiner Dissertation zum Phänomen Coverversion annimmt.

Die »neue Fassung eines zuvor auf Tonträger veröffentlichten Musikstücks« (S.2) – so Pendzichs Definition für »Cover« – war schon in den 1950ern nicht selten, im stilistisch breiten Poprepertoire der Gegenwart erscheint das Wiederverwenden bekannter Stücke aber eher die Regel als die Ausnahme zu sein. In Pendzichs historischer Darstellung, die sich u.a. auf die Auswertung von Hitparaden-Platzierungen stützt, wird allerdings deutlich, dass das Phänomen Coverversion keine kontinuierliche oder statische Erscheinung ist, sondern dass sich sowohl die Motivationen, vorbestehende Songs zu covern, wie auch die Produktionsweisen und Qualitäten dieser Neufassungen über den betrachteten Zeitraum (1950-2003) stark verändert haben.

Der Autor analysiert die Entwicklung des Covers aus drei unterschiedlichen, aber an manchen Stellen eng miteinander verbundenen Perspektiven. Seine Monographie ist deshalb sowohl eine schlaglichtartige, vor allem auf Deutschland bezogene Geschichte der Popmusik aus musiksoziologischem sowie musikwirtschaftlichem Blickwinkel als auch eine sehr verständlich geschriebene Darstellung der Entwicklung der betreffenden Urheberrechtssituation in den USA und der Bundesrepublik. Und nicht zuletzt machen die musikalischen Analysen mehrerer jeweils für einen Coverstil paradigmatischen Neuaufnahmen den musikwissenschaftlichen Anspruch dieser Arbeit deutlich.

Der erste große Coverversionen-Boom, den Pendzich mit »Cover Mania« bezeichnet, fällt in die Jahre 1955/56. Der Autor nennt drei Motivationen von unter-

schiedlichen Teilnehmern am Musikmarkt, die zu dieser »Cover Mania« beigetragen haben: Zum ersten die Möglichkeit für Musikverlage, mit stilistisch unterschiedlichen Aufnahmen desselben Songs mehrfache Einnahmen zu erzielen. Zum zweiten schöpften vor allem die großen Plattenfirmen zu jener Zeit das wirtschaftliche Potential von vielen R&B-Songs mit so genannten »White Covers« ab. Dies waren Nachspielungen von R&B-Songs schwarzer Musiker für ein vornehmlich weißes Publikum, meist im Rock'n'Roll- oder Rockabilly-Stil. Diese White Covers waren oft ungleich erfolgreicher als das Original und schmälerten oder verhinderten dessen weiteren Verkaufserfolg. Drittens zeigt Pendzich, wie die teilweise schwierige Rechtspraxis in den USA es möglich machte, dass die Rechte an einem Song in bestimmten Fällen nicht den eigentlichen Autoren zufielen, sondern die Werke »public domain« wurden, was sie zur Verwendung als Coverversion prädestinierte. Aus dieser Zeit stammen viele Geschichten um naive, oft ungebildete Musiker und schlitzohrige Manager bzw. Produzenten. Weil Pendzich eine ganze Reihe dieser spannenden Geschichten gut recherchiert und gleichzeitig höchst sachlich in seine Darstellung des amerikanischen Urheberrechts einfließen lässt, wird diese Episode der Rechts- und Popmusikgeschichte auch für den juristisch nicht vorgebildeten Leser sehr anschaulich und nachvollziehbar.

Nicht ganz schlüssig ist jedoch, warum der Autor als beispielhaft für diese Zeit den Titel »Rock Around The Clock« (Erstaufnahme: Sonny Dae & His Knights; Cover: Bill Haley & His Comets) für seine musikalische Analyse auswählt. Denn er selbst hält Haleys Version für ein untypisches Cover, weil das Original weder aus der Feder schwarzer Musiker stammt und somit kein »White Cover« darstellt, noch die Ersteinstrumentierung ein bedeutsames kommerzielles Potential erkennen ließ und zudem nur mit Zustimmung von Bill Haley erfolgte.

Auch die Anfänge des Beat in Liverpool waren stark geprägt von der Praxis des Coverns. Pendzich legt dar, dass es zu Anfang der 1960er Jahre in der britischen Plattenindustrie die übliche Praxis zur Lancierung von neuen Interpreten war, die neue Band mit einem erfolgreichen US-amerikanischen Cover-Song, vorzustellen. So konnten Sound und Erscheinungsbild des neuen Interpreten mit bekanntem und verlässlichem Songmaterial präsentiert werden. Für die musikalische und kulturelle Einordnung dieser britischen Coverversionen zu Beginn der sechziger Jahre verwendet Pendzich das Konzept der kulturellen Transformationen nach Bamberg (1989): Hinsichtlich Rhythmus, Harmonik und textlicher Gestaltung findet Pendzich Reduktionen und Umdeutungen, die darauf hinweisen, wie weit entfernt voneinander die US-amerikanische und die britische Popmusik zu jener Zeit tatsächlich waren.

Einen Schwerpunkt in Pendzichs Monographie bilden Coverversionen auf dem deutschen Musikmarkt. Er beschreibt, wie der deutsche Schlager sich seit den 1950er Jahren zu einem großen Teil aus den »deutschen Originalversionen« speiste, d.h.

aus Coverversionen von ausländischen, meist erfolgreichen englischsprachigen Songs. So berichtet Pendzich, dass im Jahr 1961 80% der deutschen Top Ten aus deutschen Versionen ausländischer Songs bestanden, was ihn zu der treffenden Schlussfolgerung verleitet: »So deutsch wie vielfach angenommen und behauptet wurde, war der sog. deutsche Schlager gar nicht« (S. 275).

Als einen wichtigen Grund für diese Flut von eingedeutschten Coverversionen nennt Pendzich die vielfachen und relativ einfachen Möglichkeiten für deutsche Textdichter und deren Verlage, am musikalischen und kommerziellen Potential der Vorlage mitzuverdienen.

In den 1990er Jahren wurden neue Formen der Übernahme von vorbestehendem Material für den deutschen Musikmarkt bedeutsam. Diese neuen Coverformen wurden vor allem durch neue Entwicklungen in der digitalen Musiktechnologie wie Sampling und durch Änderungen in der Popästhetik möglich: Loops, digitale Zitate und Collagen, der Remix-Trend, das Unterlegen allseits bekannter Melodien (»Das Boot 2001«, »Eine Insel Mit Zwei Bergen« etc.) mit Technobeats und die so genannten Bastardsongs sind nur einige Phänomene der 1990er Jahre, die von den deutschen Musikkonsumenten goutiert wurden.

Diese Formen der Wiederverwendung musikalischen Materials sprengen nun den Begriff der Coverversion, den der Autor für die Beschreibung der Neufassung eines Musikstücks verwendet. Denn oft – und überwiegend in den elektronischen Pop-Stilen Dance, Techno und HipHop – werden nicht ganze Stücke, sondern nur einzelne, besonders charakteristische Teile der Vorlagen verwendet. Pendzich fasst diese Spielarten unter dem Begriff »Hit-Recycling« zusammen.

Der Autor stellt dem Leser zusätzlich zur qualitativen Beschreibung der neuen Coverversions-Welle ab Mitte der 1990er Jahre auch eine Vielzahl von quantitativen Daten zur Verfügung, aus denen das Ausmaß des aktuellen Hit-Recyclings deutlich wird. Diese Daten beruhen auf detaillierten Auszählungen der Jahrescharts der Branchenzeitschrift *Musikmarkt* und zeigen deutlich, wie erfolgreich die Strategie, altes Musikmaterial wiederzuverwenden, derzeit ist: Seit Ende der 1980er Jahre ist der Anteil von Coverversionen in den deutschen Charts stark angestiegen, im Jahr 1998 waren 44% der 200 erfolgreichsten Songs Coverversionen. Ab Mitte der 1990er sind es vor allem Coverversionen der oben angesprochenen modernen Qualität aus Dance, Techno und HipHop, die sich in den Charts finden. Gecovert werden vornehmlich schon bereits zuvor erfolgreiche Titel. Pendzich diskutiert viele weitere Einzelergebnisse dieser Auswertung. Er stützt sich dabei auf seine umfangreiche Datenbank zu den Coverversionen in den deutschen Charts seit 1980, die er dem Leser – und dies ist wirklich ein großer Bonus seiner Veröffentlichung – als offene Excel-Datei sowie im pdf-Format auf der beiliegenden CD-ROM zur Verfügung stellt. Der Leser hat also selbst die Möglichkeit, noch eigene Auswertungen, wie z.B. Regressions- oder Zeitreihenanalysen anzustellen, auf die Pendzich leider verzichtet.

Wertvoll ist auch Pendzichs Ursachenanalyse der aktuellen Coverflut. Er nimmt dabei nicht die allzu bequeme kulturpessimistische Haltung ein, nach der die »Erschöpfung des musikalischen Materials in der Popmusik« für die vielen Coverversionen der letzten Jahre verantwortlich seien. Trotzdem weist er selbstverständlich darauf hin, dass die aktuelle Generation von Musikproduzenten als erste die Möglichkeit hat, auf das Repertoire von 50 Jahren Popmusik zurückzugreifen, und sich der Perlen dieses Repertoires auch kräftig bedient. Retro-Trends, die technischen Möglichkeiten des Sampling sowie ein erhöhter Erfolgsdruck in der Musikindustrie und die daraus resultierende Strategie, das Risiko für Neuproduktionen zu minimieren, sind weitere Wurzeln, aus denen die aktuelle Methode des Hit-Recycling entstanden ist.

Diese Monographie hält, was sie im Untertitel verspricht: Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte und Motivationen des allgegenwärtigen Phänomens »Coverversion« werden als komplementär und gleichzeitig miteinander verbunden dargestellt. Pendzich schafft es so, das Phänomen wirklich interdisziplinär anzugehen, wobei immer spürbar bleibt, dass sein Ansatz und sein Interesse zunächst musikwissenschaftlicher Natur sind.

Dennoch steht Pendzich außerhalb der aktuellen, vornehmlich ästhetisch orientierten Popmusikdiskurse. Er beschreibt Zusammenhänge zwischen Musikwirtschaft, Musikrecht und musikalischen Gestaltungsformen als faktische Zusammenhänge. Über seinen eigenen Standpunkt gibt er nur sehr wenig Auskunft. Deutlicher Bewertungen und eindeutiger Kritik an den von ihm geschilderten kulturellen und wirtschaftlichen Vorgängen enthält er sich und nimmt dabei eine weitgehend neutrale Erzählposition ein. Adornitische Schelte der Kulturindustrie oder postmoderne Dekonstruktionen der unterschiedlichen Pop-Stile und ihre Verwendung des ästhetischen Vehikels Coverversion nimmt er nicht auf. Seine Argumentationen auf der faktischen Ebene sind dabei aber in der Regel plausibel und gut nachvollziehbar. Durch das Ausklammern ästhetischer und kulturkritischer Theorie lässt das Buch zwar eine homogene Einordnung und Bewertung des popmusikalischen Bedingungsgefüges von Coverversion und Hit-Recycling vermissen. Auf der anderen Seite verleiht dieser (bewusste?) Verzicht auf Bewertungen und auf die Anwendung ästhetischer Kategorien Pendzich die Freiheit, die Beschreibungsperspektive häufig zu wechseln und dem Leser die Ambivalenz vieler Zusammenhänge zwischen Recht, Geld und Musik deutlich zu werden lassen.

Eine Stärke seiner Veröffentlichung ist ihre Detailgenauigkeit. In Hunderten von Fußnoten liefert der Autor Daten zu Coverversionen und Originalen, die seine Analysen der verschiedenen Erscheinungsformen der Coverversion im Haupttext stützen. Deutlich erschwert wird die Arbeit mit dem Buch allerdings dadurch, dass Literaturverzeichnis und Register auf die beiliegende CD-Rom verbannt sind. Beides hätte man sich gerade wegen der Vielzahl der erwähnten Personennamen,

Stilbegriffe und Songs zur schnellen Orientierung noch in der Papierform am Ende des Buches gewünscht.

Nicht zuletzt ist es aber der Spaß beim Lesen, der dieses Buch wirklich lesenswert macht. Den bringen vor allem die vielen pophistorischen Begebenheiten und Anekdoten, die Pendzich fortlaufend in den Text einstreut. Diese machen nicht nur die juristischen und betriebswirtschaftlichen Fakten viel anschaulicher und nachvollziehbarer, sondern sie verführen auch dazu, sein Buch wirklich ganz und ganz genau zu lesen. Denn wer will sich die Geschichte entgehen lassen, wie Peter Herbolzheimer nach über 20 Jahren seinen Prozess zu »Brown Girl In The Ring« gegen Frank Farian doch noch auf den letzten Metern verlor? Oder die Geschichte hinter den Credits für das Autorenduo Jagger/Richards beim Hit »Bitter Sweet Symphony« von The Verve, der eigentlich aus der Feder von Richard Ashcroft stammt?

Vor allem diese Geschichten machen Marc Pendzichs wissenschaftliche Monographie auch für Musikinteressierte ohne wissenschaftlichen Hintergrund und für alle, die beruflich mit Popmusik umgehen, zu einem sehr gut lesbaren und durchweg lesenswerten Buch.

Bamberg, Heinz (1989). *Beatmusik: Kulturelle Transformationen und musikalischer Sound*. (= Musikwissenschaftliche Studien Bd. 13). Pfaffenweiler: Centaurus.

**Making Music – Making Meaning:
Bericht über die 13. internationale Tagung der International
Association for the Study of Popular Music (IASPM),
25.-30.Juli 2005, Rom**

von Silke Borgstedt

Bekanntlich führen alle Wege nach Rom, sogar die derer, die sich auf die Suche nach Bedeutungen populärer Musik gemacht haben. So fanden sich im Juli 2005 mehr als 300 Popmusikforscher bei über 35 Grad im Schatten im »Dipartimento di Sociologia e Comunicazione« der römischen Universität »La Sapienza« ein. An sechs Tagen bot sich hier die Gelegenheit, vielfältige Herangehensweisen an populäre Musik zu diskutieren, wobei die Auswahl bei fünf zeitgleich stattfindenden Panels häufig schwer fiel.

Waren die einzelnen »Streams« auf konkrete Forschungsfragen wie bspw. Analysemethoden oder bestimmte Genres populärer Musik ausgerichtet, so ging doch gleichzeitig der Blick auf die gut gewählten Schwerpunkte *Mapping Meaning*, *Mediating Meaning*, *Reading Meaning*, *Visualizing Meaning* und *Voicing Meaning* nicht verloren. Als sehr hilfreich hat sich dabei erweisen, die letzten zwei Konferenztage in Form von »Plenum Sessions« abzuhalten, in denen die fünf Mottos noch einmal in den Fokus genommen wurden. Hierdurch ließen sich sowohl abgebrochene Diskussionen weiterführen, wie auch verloren geglaubte Kongressteilnehmer wieder finden.

Bei einer Tagung mit Teilnehmern aus aller Welt gewinnt die Dimension *Mapping Meaning* naturgemäß besonderes Gewicht. Viele Betrachtungen galten populärer Musik im Spannungsfeld von Lokalität und Globalität; so wurde beispielsweise untersucht, warum irische Musik als authentisch wahrgenommen werden kann, selbst wenn sie außerhalb Irlands von nicht-irischen Musikern gespielt wird. Die Beiträge setzten sich für ein Verständnis von populärer Musik als symbolischer Ressource ein, welche sowohl regionale Identitäten zum Ausdruck bringt als auch – nach bewusster Entscheidung oder sogar zwangsläufig – Adaptionen an neue Räume ermöglicht, um auf dem weltweiten Musikmarkt überhaupt wahrgenommen und verstanden werden zu können. Dass sich derartige Transkulturationsprozesse immer auf dem schmalen Grad zwischen Differenzierung und Stereotypisierung bewegen, wurde auch an den Rezeptionsweisen unterschiedlicher Hörergruppen

gezeigt (z.B. an der Wahrnehmung britisch-asiatischer Musik durch asiatische und nicht-asiatische Publika).

Das Interesse des Schwerpunkts *Mapping Meaning* galt weiterhin den materiellen und diskursiven Austauschprozessen, die mit der weltweiten Zirkulation von Musik verbunden sind, so z.B. in einem Vortrag zu Ausstattung, Genre-Kategorisierung und Verkaufsstrategien kanadischer Plattenläden. Referate über konkrete Szenen veranschaulichten spezifische lokale Narrationen, wie z.B. die systematischen Ortswechsel in der fragmentarisierten Berliner Clubwelt, und loteten das Verhältnis der Szenen zu klassisch gewordenen Mythen aus (z.B. Chicago und der Blues, Liverpool und der Beat etc.). Dass die fünf Schwerpunktbereiche stark ineinander griffen, zeigte sich besonders bei *Mediating Meaning* und *Reading Meaning*, in denen mehrere Themenfelder aufgegriffen wurden, die sich Fragen der Vermittlung, Wahrnehmung und Nutzung populärer Musik widmeten. Hierzu zählten die »Genre-Panels«, in denen vor allem Referate zu HipHop, Gothic, Latin Music, Jazz und Techno zu hören waren. In den daneben vorgestellten Analysen musikalischer Wettbewerbe konzentrierte man sich überraschenderweise weniger auf Casting Show-Formate als auf den »Klassiker«: Der Eurovision Song Contest bot einmal mehr Anlass, Konzeptionen von Identität (z.B. »queer identity«, »national identity«, »european identity«) und ihre musikalische Ausgestaltung darzustellen und zu hinterfragen.

Mediating und *Reading* umfassten aber auch Panels zum Star-Phänomen und zur Betrachtung der Bedeutungskonstruktion auf den Ebenen von Class, Race und Gender; letztere bot nicht nur eine kontinuierliche Interpretationsdimension, sie wurde auch in zwei eigenen Panels (»Female Performance« und »Womens' Voices«) noch einmal gründlich beleuchtet.

Neben technischen und musikindustriellen Themenbereichen (z.B. Selektionskriterien von Radioprogrammen, Veränderung der Musikvermittlung durch digitale Techniken) standen insbesondere Aspekte der Performance im Vordergrund. So zeigte eine Dokumentation über Psy-Trance-Festivals in der israelischen Wüste auf, wie sich postmoderne und archaische Ritualmuster begegnen und verbinden. Des Weiteren spielten allgemeine Aspekte des Staging eine Rolle; Beiträge behandelten unter anderem Bezugnahmen auf das Theater z.B. bei Peter Gabriel oder die Maskerade als Stilmittel – untersucht anhand Dusty Springfields Perücken.

Zum Bereich *Reading Meaning* zählten zum einen zahlreiche konkrete Analysen, die aufzeigten, auf welche Weise Musiker persönliche Empfindungen und Erlebnisse durch musikalische Gestaltungsmittel abzubilden versuchen. Neben spezifischen Sinnkonstruktionen erschienen hier aber vor allem prinzipielle methodische Aspekte Gewinn bringend. Die Frage, wie populäre

Musik überhaupt zu »lesen« sei bzw. welche Herangehensweisen als zukunftsweisend betrachtet werden könnten, wurde dabei allerdings nicht im größeren Rahmen diskutiert, was aufgrund des Themenumfangs der Konferenz und der Verschiedenartigkeit und Interdisziplinarität der Ansätze verständlich ist. Auffallend stark vertreten waren bei dieser Konferenz empirisch-ethnographische und semiotische Ansätze.

Zum anderen warf *Reading Meaning* Fragen zur öffentlichen Darstellung und zur Geschichtsschreibung populärer Musik auf. Dabei ging es um Zusammenhänge zwischen Musik, Medien und (öffentlichem) Gedächtnis, mit denen erklärt werden sollte, wie sozial-mediale Erinnerungen konstruiert werden und sich Bedeutungszuschreibungen (z.B. zu Genres wie Grunge) im Verlauf der Zeit verändern. Die Benennung zentraler Ideologien der Vermittlung lieferte wichtige Einsichten, wie bspw. das Phänomen, dass im öffentlichen Diskurs nach wie vor die Produktion und Nutzung populärer Musik durch ältere Menschen kaum eine Rolle zu spielen scheint und Jugend gleichsam als »master narrative« der populären Musik wirkt.

Der Bereich *Visualizing Meaning* fand durch die vier Panels »TV Commercials«, »Global TV«, »Music and Cinema« und »Music on Television« Berücksichtigung, wobei die jeweilige Funktionalisierung von Musik (z.B. Erhöhung des Produktabsatzes vs. authentische Repräsentation von Identität) im Vordergrund stand.

Schließlich wurde unter dem Aspekt *Voicing Meaning* im Rahmen mehrerer Panels wie »Planet Voice«, »Chanson« oder »Language Issues« beleuchtet, wie soziale Bedeutungen speziell durch Gesang vermittelt werden.

Insgesamt war die IASPM-Konferenz in Rom eine gelungene Veranstaltung, wozu neben guter Organisation und zumeist funktionierendem Zeitmanagement auch die angenehme Atmosphäre beitrug. Nicht zuletzt ließen die Pausen im schattigen Hinterhof der Universität die Tagung dank des sehr guten Caterings auch kulinarisch zu einem Ereignis werden.

Samples

Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung. 4. 2005.
(www.aspm-samples.de/Samples4/london.pdf), Version vom 21.03.2006

The Art of Record Production Conference London, University of Westminster 17.-18. September 2005

Bericht von Dietmar Elflein

Die von Thames Valley University, Westminster University, MusicTank und CHARM veranstaltete Konferenz versammelte an zwei Tagen im spätsommerlich schönen London ein dicht gedrängtes Programm aus 56 Vorträgen und vier Podiumsdiskussionen in jeweils drei parallel stattfindenden Veranstaltungen. Als inhaltliche Gliederung der Konferenz dienten sechs Oberbegriffe: »Production and Perception«, »Recording Practice«, »Recording and Authenticity«, »Production Techniques and Technology«, »Towards a Musicology of Production« und »What is the Product, what is the Art Object«. Die Podiumsdiskussionen waren diesen Oberbegriffen nur teilweise zugeordnet. Die Themen der Panels lauteten »Performance, Revenue and Production«, »The Study of Record Production«, »Towards a Musicology of Production« und »The Process of Production«.

Unter diesem interdisziplinären Ansatz trafen sich ca. 170 Teilnehmer aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen und Praktiker unterschiedlichster Couleur (Produzenten, Musiker, Sänger...). Ein Ziel der Konferenz war die Thematisierung der Tonträger-Produktion als mögliches, wünschenswertes oder notwendiges Forschungsobjekt (nicht nur) der Musikwissenschaft. Bei diesem Versuch einer Standortbestimmung zeigten sich Stärken und Schwächen des interdisziplinären Zugangs bzw. der spannenden Mischung aus Wissenschaftlern und Praktikern.

Ist »der Produzent« nicht eigentlich nur ein Teil – wie wichtig auch immer – der Produktion? Was ist eigentlich die Produktion und was ist ein Produzent? Hinter dieser Fragestellung verbirgt sich ein tief greifender Wechsel in der Rolle des Produzenten vom Leiter und Organisator einer Produktion, der Künstlern und Plattenfirmen gleichermaßen verantwortlich ist und außerdem einen ökonomisch begründeten Zeitplan einzuhalten hat, hin zu einer (modernen) Personalunion aus Komponist, Arrangeur, Tontechniker etc., der fast alle Facetten (häufig mit Ausnahme des Gesanges) einer Produktion selbst abdeckt, wie z.B. im HipHop oder im R&B. Aber ist dieser Rollenwechsel wirklich so neu (man denke nur an Phil Spector)?

So stellte Paul Ramshaw bereits im Titel seines Vortrags die Frage »Is Music Production Now A Composition Process?«, während Simon Frith vom Mythos des Produzenten sprach und Alan Moore in seinem Vortrag »Beyond a Musicology of Production« betonte, dass die Musikwissenschaft sich als inter-

pretierende Disziplin nicht auf Effekte von Produktionsentscheidungen limitieren lassen sollte. Dave Laing entwickelte in Anlehnung an Foucault eine Geschichte der Produktion von Tonträgern als Entwicklung von etwas, das getan werden musste, zu einem Berufszweig mit eigenem Namen. Der Produzent erscheint seiner Meinung nach im Verlauf des dritten Viertel des 20. Jahrhunderts als eigenständige Figur. War in den 1950ern noch der A&R-Manager einer Plattenfirma mit der Produktion betraut, der Produzent als Berufsbezeichnung also noch nicht existent, so ist der Berufsstand Produzent spätestens mit der Einführung des Grammy für den Produzenten des Jahres im Jahre 1974 durchgesetzt.

Betont wurde auch die Wichtigkeit der Tonaufnahme und ihrer Entwicklung von der Reproduktion eines musikalischen Ereignisses zur eigenständigen kreativen Arbeit. So thematisierte Tim Warren die Geschichte der Aufnahmetechnik mit Mikrofonen vom Schalltrichter, in den hinein gesungen wurde, zu den multiplen lead vocals heutiger Popproduktionen. Jenny Woodruff untersuchte in »Sound, Sexuality and Missy Elliott's Public Body« den Stimmklang von Missy Elliott, der viele nur mittels moderner Technik überhaupt hörbare Details enthält, während Steve Savage in seiner ProTools-Demonstration »Mouth Noises, Lipsmacks and Heavy Breathing« das Augenmerk ebenfalls auf nicht-verbale Stimmsounds richtete. Martha di Francisco betonte aufgrund ihrer langjährigen Erfahrung als Tonmeisterin und Produzentin »klassischer« Musik die Wichtigkeit von Mikrophonierung im Kontinuum von Reproduktion und Eigenständigkeit einer Tonaufnahme und erläuterte dies an einem Beispiel, in dem eine Performance parallel mit unterschiedlichen Mikrofonen aufgenommen wurde. Dies führte zu unterschiedlichen Beurteilungen der Performance durch die Hörer der jeweiligen Aufnahme.

Surround Sound als zukunftsweisende Technologie und Effekte der Digitalisierung waren weitere inhaltliche Schwerpunkte in vielen Vorträgen. Andy Arthurs sah in der Digitalisierung keine musikalische Revolution, da es immer noch Melodie, Rhythmus und Harmonie gebe, und den durchschnittlichen Hörer nicht interessiere, ob etwas analog oder digital hergestellt sei. Dagegen betonte Evan Eisenberg in seinem Vortrag die durch die Digitalisierung hervorgerufenen Veränderungen und reflektierte die Effekte des iPod mit seiner Shufflefunktion (zufällige Auswahl des nächsten Songtitels aus dem vorhandenen Archiv). Er vermutete eine Aufwertung des einzelnen Songs (die Wiederkehr der Single in neuem Gewand), während er der Idee des Albums ein sukzessives Verschwinden prognostizierte. Mark Gillespie referierte über aktuelle Produktionsentwicklungen im R&B im Zuge der Digitalisierung von Studioteknologi e und die Entwicklung von signature sounds, die zu Markenzeichen der jeweiligen Produzenten werden, während Andy Keep kreativen

Missbrauch von Technologie als treibendes Moment der Weiterentwicklung von Produktionsmethoden thematisierte und dabei zwischen experimentellem Gebrauch, präparierten Instrumenten, hardware hacking, der Erweiterung technologischer Grenzen und dem bewusst falschen Gebrauch von Technik unterschied. Er zeigte, dass sich der kreative Missbrauch nicht auf das digitale Zeitalter beschränken lässt, seither jedoch erhebliche Verbreitung gefunden hat.

»The Art of Record Production« war eine gut organisierte, interessante Konferenz, bei der sich bei allen Beteiligten aufgrund des stark gefüllten Tagungsprogramms am Ende Erschöpfungserscheinungen feststellen ließen. Für 2006 ist eine weitere Konferenz zu diesem interessanten Thema angekündigt.

Samples

Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung. 4. 2005.
(www.aspm-samples.de/Samples4/kopenhagen.pdf), Version vom 21.03.2006

The Local, the Regional and the Global in the Emergence of Popular Music Cultures Kopenhagen 24.-26. Oktober 2005

Bericht von Dietmar Elflein

Die Konferenz *The Local, the Regional and the Global in the Emergence of Popular Music Cultures* wurde vom Forschungsprojekt *Danish Rock Culture from the 50s to the 80s* zusammen mit dem *Danish Research Council for the Humanities* und dem IASPM Norden veranstaltet (mehr Informationen unter: <http://www.rockhistorie.dk/conference/project.asp>).

62 längere und kürzere Vorträge waren in der Universität von Kopenhagen zu hören. Da die Konferenz in fünf parallel stattfindenden streams organisiert war – mit Ausnahme von sechs zentralen keynote bzw. panel speeches –, bleibt der hier zu schildernde Eindruck zwangsläufig von einer subjektiven Auswahl geprägt. Bereits der einführende Vortrag von Morten Michelsen, dem Leiter des Forschungsprojektes, machte eine inhaltliche Stoßrichtung der Konferenz klar: Wie kann Rockgeschichte jenseits des hegemonialen Diskurses der angloamerikanischen Geschichtsschreibung, der meist Frauen, Afroamerikaner und die gesamte nicht-angloamerikanische Welt aus der Rockgeschichte ausschließt, geschrieben werden? Anhand von Beispielen aus US-amerikanischen Museen zu populärer Musik, britischen Zeitschriften wie *Mojo*, Fernsehprogrammen und wissenschaftlichen Texten diskutierte er die Frage, wie das Verhältnis von Zentrum und Peripherie in komplexen Bildern von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zu beschreiben sei.

Motti Regev versuchte daran inhaltlich anschließend, unter dem Titel »Pop/Rock Music: Global Field, Ethno-National Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism« ein soziologisches Modell zum musikalisch-historischen Erscheinen (»Event«) von Pop/Rock in nicht-angloamerikanischen Staaten aufzustellen. Die Akteure in diesem Modell sind für ihn Musiker, Fans, Kritiker, Medien und die Musikindustrie. Vor dem Event sieht er eine Dominanz von Folklore und traditioneller populärer Musik. Der Event selbst gliedert sich in 4 Phasen,

1. die Prehistory (Imitationen von Elvis Presley und Beatbands),
2. lokale populäre Musik, die von angloamerikanischen Vorbildern wie den Beatles, aber auch Genres wie Folk oder Hard Rock inspiriert ist,
3. die Phase der Konsolidierung und Vorherrschaft, in der nationale Pop/Rockmusik und traditionelle nationale Musik näher zusammen-

rücken, eine lokale »New Wave« entsteht oder nationale populäre Musik »rockifiziert« wird,

4. Diversifikation und Internationalisierung (z. B. HipHop, Electronica, Metal) mit internationalem Erfolg einzelner nationaler Künstler.

Nach dem Event ist Pop/Rock für Regev zu einem legitimen Ausdruck nationaler Kultur mit einer Betonung der Partizipation in globalen Netzwerken geworden. Die treibende gesellschaftliche Kraft für diesen Prozess sieht er im Auftauchen neuer nationaler Mittelklassen. Seine spannenden Thesen untermauerte Regev mit Beispielen aus Israel und Argentinien.

Kontrovers wurde dagegen der Ansatz von Georgina Born diskutiert: Ausgehend von der Analyse musikalischer Mediation versuchte sie, den Wandel des ontologischen Status von Musik theoretisch zu beschreiben. Musikalische Mediation nimmt für sie verschiedene Formen an und verbindet sich zu sog. musikalischen Assemblagen, die wiederum andauern und bestimmte historische Formen annehmen. Unter musikalischen Assemblagen versteht sie dabei eine Kombination von Mediationen (»sonic, discursive, visual, artefactual, technological, social, temporal«). War das musikalische Objekt des 19. Jahrhunderts hierarchisch und das des 20. Jahrhunderts lateral und temporal organisiert, so sei das musikalische Objekt des 21. Jahrhunderts vorläufig durch seine doppelte Veränderbarkeit (»mutability«) und fließende (»flux«) Form geprägt – u. a. aufgrund seiner Digitalisierung. Ihr Ziel ist dabei eine Annäherung an ein Verständnis sich verändernder Formen musikalischer Kreativität während des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus. Borns Vortrag war ein kurzer Abriss eines größeren Projektes, das demnächst in der Zeitschrift *Twentieth Century Music* erscheinen soll.

In weiteren keynote bzw. panel speeches präsentierte Lutgard Mutsaers aus musikhistorischer und literaturwissenschaftlicher Perspektive eine kurze Liste gängiger Verfahren für die Produktion von Geschichte(n) über »popular music cultures bound by legal borders that constitute a nation at a given time«; derart entstünden glaubwürdige und gutinformierte neue Geschichten über die Geschichte populärer Musik. Martin Stokes reflektierte dagegen den Begriff Identität in Bezug auf Musik und betrachtete besonders den Gebrauch von Musik im Zusammenhang mit gewalttätigen und erniedrigenden Situationen anhand von Beispielen u. a. aus dem besetzten Irak. David Hesmondhalgh schließlich präsentierte kritische Überlegungen zu der seiner Meinung nach zu eindimensionalen Betrachtung von Musik als positiver Kraft in der Identitätsbildung. Ihm fehlten in der Diskussion Ambivalenzen und »darker aspects« einer als negativ empfunden, durch einen bestimmten Musikgebrauch gekenn-

zeichneten Sozialisation, die er anhand empirischen Materials aus Interviews zu belegen suchte.

Die parallel stattfindenden streams waren in fünf inhaltlichen Schwerpunkten – »Questions of HipHop«, »The Negotiation of Place«, »Local Images«, »Local-Global Relations« und »Tradition and Change« – organisiert. Hier hat sich der Verfasser aufgrund persönlicher Interessen auf die Beiträge über HipHop konzentriert. Das Spektrum der Beiträge reichte von japanischem über norwegischen, ghanaischen und türkischen bis hin zu Berliner HipHop. Tom Solomon sprach von einem ethnographischen Standpunkt aus über türkischen/türkischsprachigen HipHop und dessen Verbindungslinien in deutsche Großstädte wie Frankfurt und Berlin, während Inez Templeton ein Kapitel aus ihrer Dissertation über die Berliner HipHop-Szene unter dem Aspekt »What's so German about it?« vorstellte. Anne Danielsen und Petter Dyndahl betrachteten dagegen unterschiedliche Aspekte der norwegischen HipHop-Szene. Die Bedingungen, unter denen schwedische Rapper ihre professionellen Identitäten konstruieren, untersuchte Johann Söderman. James Flohu berichtete aus einer musikpädagogischen Perspektive von der ghanaischen Entwicklung des Highlife zum Hiplife. Die Schwierigkeiten des japanischen HipHops mit der Tatsache, dass die japanische Sprache kaum Reime und Betonungen kennt, und der kreative Umgang der japanischen HipHopper mit diesem Problem, war das Thema von Noriko Manabe, während der Verfasser dieser Zeilen sich an einem Vergleich von volkstümlichem Schlager und deutschem HipHop unter Aspekten der Konstruktion von Authentizität versuchte.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die schöne Idee der panel speeches bei der auf einen Vortrag drei bis vier vorbereitete fünfminütige Diskussionsbeiträge folgten und dann anschließend die allgemeine, meist lebhafteste Diskussion eröffnet wurde, den Besuch dieser sechs herausgehobenen Vorträge zu einer Gewinn bringenden und anregenden Angelegenheit ließen werden. Trotz des anfangs etwas anonym anmutenden Konferenzortes – Seminarräume einer Universität in vollem Vorlesungs- und Seminarbetrieb unterscheiden sich doch vom Ambiente eines Tagungszentrums, wie man es z.B. von ASPM-Tagungen kennt – entwickelten sich aufgrund der guten Organisation sehr schnell Kommunikationsorte zwischen den Vorträgen. Als ein Höhepunkt kann zudem das gemeinsame Konferenzessen am zweiten Abend in einem historischen Keller gewölbe der alten Kopenhagener Universität gelten. Kritisch ist anzumerken, dass es schön gewesen wäre, hätte man leichter zwischen den einzelnen streams wechseln können, denn die Entfernung zwischen den einzelnen Veranstaltungsräumen hielt die meisten Konferenzteilnehmer davon ab.