

WIR MACHEN MUSIK – EINE BRANDREDE FÜR DIE POPULÄRE MUSIK

Axel Jockwer

In meiner Dissertation *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich* habe ich die damalige populäre Musik detailliert in den Sphären von Produktion, Distribution sowie Rezeption untersucht und dabei die These von der adaptiven Integration von populärer Unterhaltung in die nationalsozialistische Propagandapraxis ausgearbeitet.¹ Einige Ergebnisse möchte ich hier am Beispiel des Spielfilmes *Wir machen Musik* (1942) vorstellen.

Die Entwicklung des Verhältnisses von totalitärer Politik und populärer Unterhaltung verlief nicht linear und ohne Brüche, doch lässt sich deutlich eine Tendenz von den Extrempunkten Verbot, Verdammung und Verfolgung hin zu Differenzierung, Tolerierung, Nutzung und sogar Förderung nachweisen. Die Masse liebte die einfach zu konsumierbare Kunst – diese Gunstzuweisung wurde für die Politik zum bestimmenden Moment. Gleichzeitig sorgte die Bereitschaft vieler Musiker, im Austausch für Förderung und offizielle Akzeptanz der »leichten Muse« der Politik zu Diensten zu sein, für einen wahren Boom von bis heute populären Musikstücken, welche die 1930er und 1940er Jahre zur »Goldenen Zeit der deutschen Schlager- und Filmmusik«² gemacht haben.

Zu Beginn des Jahres 1942 hatte die brancheninterne Diskussion über Fluch und Segen moderner Rhythmen, über aktuelle Tanzmusik und Jugendllichkeit im musikalischen Ausdruck einen neuen Höhepunkt erreicht. Gleichzeitig sorgten die intensiv vorangetriebenen Veränderungen im Rundfunkprogramm zugunsten eines Höchstmaßes an Entspannung und Unterhaltung für kaum ignorierbare Impulse seitens der politischen Führung. Besagte Debatte war alles andere als neu, sie hatte bereits deutlich vor 1933 ihren

1 Vgl. Jockwer (2005); darin weise ich auf die Arbeiten von Fred Ritzel hin, denen ich wichtige Erkenntnisse für meine Dissertation allgemein und insbesondere für diesen Aufsatz verdanke.

2 So zum Beispiel der Titel einer 16 Musik-CDs umfassenden Reihe von Universe.

Ursprung genommen und war auch nicht auf Deutschland beschränkt geblieben. Konservative Kulturhüter und progressive Künstler stießen hier ebenso aufeinander wie völkische Ideologen und moderne Praktiker. Man suchte nach einem zeitgemäßen musikalischen Ausdruck, dabei vor allem nach einer Tanz- und Unterhaltungsmusik, die mehr oder weniger fortschrittlich (aber nicht »entartet«), gut (aber nicht einfach nur traditionell) und auch ein bisschen modern (aber nicht überdreht) sein sollte.

Besonders die Kluft zwischen den Meinungen zum Thema Tanzmusik war im Verlauf des Krieges größer geworden, was vor allem daran lag, dass man sich inzwischen unter Berufung auf Joseph Goebbels und Hans Hinkel klarer denn je für den Fortschritt des Rhythmischen aussprechen konnte. Hatten zu Beginn des Krieges die völkischen Hardliner mit ihren Thesen von der Arteigenheit des musikalischen Ausdrucks, von der Verschwörung der »internationalen jüdischen Kulturbetrüger« und der »habgierigen englischen Plutokratie« noch einmal Raum gewinnen können, befanden sich spätestens seit Anfang 1942 die fortschrittlichen Stimmen wieder im Aufwind:

»Es darf nicht die Forderung erhoben werden, dass der Walzer unserer Großväter und Großmütter das Ende der musikalischen Entwicklung sein solle, und alles was darüber hinausgeht, vom Bösen ist. Auch der Rhythmus ist ein Grundelement der Musik. Wir leben nicht in der Biedermeierzeit, sondern in einem Jahrhundert, dessen Melodie vom tausendfältigen Surren der Maschinen und Dröhnen der Motoren bestimmt wird« (Goebbels 1942).

Wie sollte er also klingen, der zeitgemäße musikalische Ausdruck dieser von Goebbels beschriebenen Gegenwart? Welche Bedeutung konnten selig machende Walzerklänge und antiquierte Volkstänze überhaupt noch haben? Die »Schicksalsträger« der Nation an den Fronten des Reiches jedenfalls verlangten in der Mehrheit nach jugendlicher Dynamik und temporeichen Rhythmen.

Die heftigen Debatten und kontroversen Diskussionen, die in Fachkreisen, im Fachjournalismus und in kulturpolitischen Kreisen geführt wurden, manifestierten sich eindrucksvoll in dem Spielfilm *Wir machen Musik*, der im Oktober 1942 nach nur zwei Monaten Drehzeit³ in die deutschen Kinos kam. Helmut Käutners Film sei geprägt von einer erfrischenden »Bissigkeit im Dialog und Witz im visuellen Schauwert«, so Karsten Witte (1993: 160). Damit bereitet der Film einigen Historikern, die zu seiner eindeutigen Einordnung in das angeblich so feste »faschistische Propagandakonzept« angetreten sind, gewisse Probleme, so dass er meist nur am Rande oder überhaupt

3 Drehbeginn im Atelier war am 2. Juni 1942, Ende Juli waren dann auch die Außenaufnahmen, die in Prag realisiert wurden, fertig gestellt.

nicht erwähnt wird oder aber samt seines Regisseurs als singuläre Ausnahmeerscheinung in der RMVP-kontrollierten Filmwelt gilt.⁴ Es liegt auf der Hand, diesen Film in die zeitgenössische Diskussion über Wert und Unwert unterhaltender Musik und moderner Rhythmik einzuordnen, und ihn so als Produkt und Argument seiner Zeit gleichermaßen verstehen zu lernen.

Der Film trägt den Untertitel »Eine kleine Harmonielehre« – und dies bezieht sich nicht nur auf die musiktheoretische Didaktik. *Wir machen Musik* arbeitet mit Gegensatzpaaren, er charakterisiert und überzeichnet sie, bevor sie im gemeinsamen Musizieren überwunden werden: ernst und heiter, wertvoll und wertlos, alt und jung, männlich und weiblich, konservativ und progressiv. Alte Hüte und Bärte können der Kraft von Rhythmus und Tanz nicht widerstehen: »Da geht euch der Hut hoch – da geht euch der Bart ab!«, so heißt es im Refrain des Titelsongs. In der Diskussion über die modernen Elemente in der Unterhaltungsmusik bezieht *Wir machen Musik* eindeutig Position.

Die Handlung des Films

Anni Pichler (gespielt von Ilse Werner), Studentin an der Musikakademie, verdient sich in der Studentenskapelle »Franz Sperling und seine Spatzen« ein Zubrot mit selbst komponierter Tanzmusik. Karl Zimmermann (Viktor de Kowa) ist ihr ein wenig trotteler, aber liebenswerter Dozent, ein Verächter der leichten Muse und erfolgloser Opernkomponist. Während des Nachhilfeunterrichts bringt sie mit viel Schwung und Engagement seine verfallene Künstlerwohnung wieder in Schuss; schließlich verliebt er sich in Anni, »diese Mischung von Prosa und Poesie« (Zitat Karl Zimmermann), und sie heiraten. »Der Ernährer« (wie er sich selbst gern bezeichnet) setzt große Hoffnungen auf den künftigen Erfolg seiner Oper *Lucrezia*.⁵ Doch die scheitert bereits beim Verlag, und der Gerichtsvollzieher wird zum Dauergast im Hause Zimmermann. Trotz ausdrücklichen Verbots ihres immer noch an den großen Durchbruch als ernster Komponist glaubenden späteren Gatten gelingt es Anni weiterhin, das junge Paar mit kleinen Unterhaltungsmusikstücken über Wasser zu halten. Als sie sich heimlich mit ihrem Verleger trifft,

4 Darin versucht sich zum Beispiel Eberhard Spreng (1983: 187). Gegen eine bloße Ausrichtung auf das vorgefasste Erkenntnisinteresse »Propaganda«, dem das Credo der eindeutigen Identität von Politik und Ästhetik zugrunde liegt, wendet sich zum Beispiel Witte mit der Frage nach der Funktion im Kontext (Witte 1993: 119).

5 Für das Arrangement der Musik zu dieser bewusst antiquiert wirkenden Oper bediente sich Adolf Steimel übrigens einer Vorlage von Richard Strauss.

wird sie dabei von Karl, der einen Konkurrenten wittert, ertappt und sofort verlassen. Dabei hatte sie sich nur bemüht, Karls *Lucrezia* doch noch auf die Bühne bringen, was ihr tatsächlich auch gelingt. Wie nicht anders zu erwarten, fällt die Oper durch, während die von Karl verstoßene Anni mit den »Spatzen« auf Tournee gegangen ist und Erfolge feiert. Erst die gemeinsame Arbeit an einer großen Musikrevue, für die Karl als Arrangeur engagiert ist und so ohne sein Wissen die Ideen seiner Frau umsetzt, führt das Paar wieder zusammen.

Die Essenz des Films: Es lebe die populäre Musik

Der Kampf zwischen E- und U-Musik ist als Geschlechterkampf mit guten Einfällen, witzigen Dialogen und interessanten Kamerafahrten inszeniert. Karls Musikverständnis, wie er es seiner Klasse vermittelt, beruht auf der Überzeugung, dass Musik die »ursprünglichste Regung der menschlichen Seele« und die »Mutter aller Künste« sei. Die daraus erwachsende Verantwortung des Musikers sei angesichts der Bedrohungen der Ernsthaftigkeit der Kunst durch die Unterhaltungsmusik nicht zu überschätzen. Seine Harmonielehre beginnt Zimmermann mit der Vorstellung der sieben Haupttöne. Mit genau jenen wird er am Abend beim Besuch der »Rigoletto-Bar« konfrontiert, in der die »Spatzen« den Titelsong des Filmes intonieren: »Wir machen Musik, da geht euch der Hut hoch. Wir machen Musik, da geht euch der Bart ab. Wir machen Musik, bis jeder beschwingt singt: do-re-mi-fa-sola-ti-do!« Alte Hüte und altväterliche Bärte sind hier fehl am Platz und werden vom jugendlichen Rhythmus weggefegt. Die »Spatzen«, die bis auf den Schlagzeuger übrigens eine Damenband sind, improvisieren mit gestopften Trompeten und Saxophonen und liefern mit ihren gläsernen Instrumenten eine attraktive Bühnenshow.⁶ Unter Protest gegen diese Art von Musik, der allerdings mehr auf die Weigerung Annis zurückzuführen ist, sich schriftlich an seinen Tisch zitieren zu lassen, verlässt Zimmermann das Lokal.

Wieder in der Musikschule zeigt Karl seiner Schülerin an der Orgel, was wahre Musik sei:⁷ »Johann Sebastian Bach. Da fängt's an, da hört's auf. Alles

6 Wie sich die Einstellung zu solchen Szenen wandelte, zeigt zum Beispiel ein Vergleich mit den Forderungen der Zeitschrift *Lichtbildbühne* vom 7. November 1938: »Auch in den Filmen möge es in Zukunft vermieden werden, durch die Darstellung exaltiert hampelnder Schlagerkapellen in Bars und Cafés bei dem Filmbesucher den Eindruck zu erwecken, dass das Hauptmerkmal der musikalischen Unterhaltung in teuren Gaststätten die Verrücktheit sei.«

7 Diese Schlüsselszene des Films wird von zwei Schnitten auf einen Studenten unterbrochen, der ekstatisch eine Jazzsinfonie vom Tonband dirigiert und so das

andere ist dagegen klein und erbärmlich. Können Sie das nachempfinden?«, fragt Karl in andächtigem Duktus. Anni Pichler stimmt zu, gibt jedoch zu bedenken, dass es nicht nur »solche Musik« geben könne: »Es kann doch nicht immer Feiertag sein. Es muss doch Musik für alle Tage geben. Zärtliche Musik, verliebte Musik, lustige Musik...« Karl fällt ihr ins Wort: »Gebrauchsmusik, Schlagermusik, Hot-Musik, Jazzmusik, wie Sie das auch alles nennen mögen«, doch Anni kontert: »Das sind doch Schlagworte! Schlagworte für missverstandene Begriffe.« Auch Anni beruft sich nun auf Bach, der »für seine Bachin« ein »kleines Liebeslied« geschrieben habe. Sie singt und spielt »Willst Du Dein Herz mir schenken«, man küsst sich und besiegelt die Verbindung gemeinsam mit einem konsonanten Akkord auf der Orgel.

Dieser kleine Dialog ist im Bezug auf die musikpolitische Debatte des Jahres 1942 an Aktualität kaum zu überbieten, denn er zeichnet ihre Argumentationslinien nach, ja nutzt gar ihre Sprache. Nur ein Zitat, dafür aus besonders berufenem Munde, sei herangezogen:

»Man sei darum endlich sehr vorsichtig, im Positiven oder Negativen von ›Jazz‹, ›modern‹ oder gar ›hot‹ zu sprechen. Wir benötigen solche geborgten ›Begriffe‹ nicht mehr! Weder als Lob noch als Tadel! [...] Die anderen, vor allem die Hörer – besonders am Lautsprecher des Großdeutschen Rundfunks – mögen sich immer reiflich überlegen, ob und wann sie von ›Jazz‹ und ähnlichem sprechen« (Hinkel 1942).

E liebt U: Alles eitel Sonnenschein?

Der Dialog zwischen Karl und Anni ist ein sympathisch einfaches und doch engagiertes Plädoyer für die berechtigte Existenz der Unterhaltungsmusik. Es richtet sich gegen eine mit Vorurteilen behaftete abwertende Verschlagwortung von Musik sowie gegen eine konservative Verstiegtheit, die nichts neben der Kunstmusik gelten lässt. Bach, der Inbegriff des »deutschen Meisters«, ist dabei nicht etwa das Gegenbild; er ist Zeuge des unverkrampften Umgangs mit moderner Unterhaltungsmusik, so wie er auch außerhalb dieses Filmes oft als Referenz angerufen wurde, wenn es um die Ehrenrettung der Synkope ging.⁸

Herz seiner Freundin gewinnt. Auf die parallele Liebesgeschichte zweier Mitglieder in der Studentenkapelle von Anni sei nur kurz hingewiesen. Auch hier ist die Musik das Element, das die Geschlechter zueinander bringt.

⁸ Vgl. etwa Walter Hochschild in der *Königsberger Allgemeine Zeitung* vom 12.10.1935 (zit. in Lange 1997: 361).

Der Weg zur Erkenntnis ist für die Konservativen oft steinig: Als Karl seine Anni heiratet, ist es ihm dennoch nicht ganz wohl bei seinem Flirt mit der leichten Muse. Er lässt sich vorsichtig auf Annis Musik ein, spielt die kleinen »musikalischen Dummheiten« (Zitat Zimmermann) herunter und hofft auf ein rasches Ende ihrer unterhaltungsmusikalischen Verwirrung. Auch in der musikpolitischen Realität des Jahres 1942 taten sich konservative Musikautoritäten wie RMK-Präsident Peter Raabe schwer mit dem neuen progressiven Kurs:

»Die aus der Jazzmusik übernommenen artfremden Elemente müssen ausgemerzt werden. Da versagt unsere Jugend. Sie empfindet nicht mehr klar. Was soll man aber an Stelle dieser Tanzmusik setzen, sagen sogar kluge Leute. Begreifen sie denn nicht, dass diese Musik Gift ist? Kann man seinen Kindern bloß deswegen, weil es nichts anderes dafür gibt, vielleicht Gift geben?« (Raabe 1942, zit. n. Götzfried 1942: 227f.).

Doch die alltäglichen Geldsorgen und das katastrophale Scheitern des konservativen Idioms in Gestalt der *Lucrezia* bringen endlich auch Karl Zimmermann zur Räson. Er arbeitet (wenn auch unwissend) für seine Frau, gibt seine schöpferische Kraft für das Populäre und landet den ersehnten Erfolg – und die Versöhnung mit Anni. Die von ihm arrangierte große Musikrevue *Notenparade* wird zum Publikumserfolg: Unterhaltungsmusik veredelt, und dennoch jung und frisch! Das Populäre triumphiert über das Elitäre, es triumphiert als veredelter Schlager, als arrangierte Tanzmusik, als prächtige Revue.

Die zeitgenössische Diskussion

Dass *Wir machen Musik* ein Produkt und zugleich ein Argument der Zeit war, indem er die musikpolitische Debatte aufnahm und selbst Stellung bezog, kommentierte die Zeitschrift *Der Film* unmittelbar nach der Uraufführung:

»Muss man eigentlich noch eine Lanze für die Unterhaltungsmusik brechen, muss man auf ihre Notwendigkeit, ihre Daseinsberechtigung hinweisen? – Wer Besitzer eines Rundfunkapparates ist, wird diese Frage verneinen, denn er hat von morgens 6 Uhr bis nachts 2 Uhr Gelegenheit, sich davon zu überzeugen, dass sich die Unterhaltungsmusik schon längst von selber durchgesetzt hat und damit ihre Existenzberechtigung erwies. Wer das bekannte Fachblatt der Unterhaltungsmusiker [= *Das Podium der Unterhaltungsmusik*, A. J.] liest, wird allerdings seine Meinung etwas revidieren müssen, denn hier kann er immer wieder mit Schaudern erfahren, wie sogenannte »ernste« Musiker über die »leichte Muse« herziehen. – Wie dem auch immer sei –

der [...] Film von Helmut Käutner [...] stellt das Thema noch einmal zur Debatte, und das kann man sich gefallen lassen, wenn es so charmant gemacht wird wie hier« (Jerosch 1942).

Auch im neutralen Ausland fand der ungewöhnliche Film stolz zitierte positive Resonanz. So zeigte sich etwa der *Luzerner Filmberater* angetan:

»Einen solchen Rhythmus in der Folge der Bildeinfälle und in der neuen Jazzmusik waren wir aus Europa schon lange nicht mehr gewohnt. Und der Charme der Darbietung macht es uns mit Ausnahme der Revue-Szenen im Finale leicht, die amerikanischen Vorbilder wenn nicht zu vergessen, so doch für diesmal in unserer Erinnerung wegzuschließen. Im Ganzen ist dieser Film eine Verteidigung der jugendlich lärmigen und rhythmisch betonten Jazzmusik« (Anonym 1942)

In Stockholm wurde der Film »von der schwedischen Presse sehr günstig besprochen«, wobei »besonders der frische musikalische Rhythmus des deutschen Films« hervorgehoben wurde (Anonym 1943).

Hilmar Hoffmann (1988: 110) behauptet sogar, dass *Wir machen Musik* im Zuge der Bemühungen um das »gesunde Lebens- und Entspannungsbedürfnis der Jugend« Einzug in die Jugendfilmstunden der HJ gefunden habe. Eine derartige Akzeptanz des Filmes durch eine Parteiorganisation, noch dazu eine, die völkische Erziehungsarbeit leisten sollte, wäre aber mehr als ungewöhnlich. Zum einen hatte die Zensur (3.10.1942) auf »Jugendverbot« entschieden, zum anderen kann eine entsprechende zeitgenössische Bestätigung nicht gefunden werden.⁹

Ein Kampf also zwischen E- und U-Musik, der in eine triumphale Tanzrevue mündet, eine filmische Verteidigung der rhythmischen Musik und der jugendlichen Dynamik gegen die professorale Schwere der Kunstmusik: Dass hier aus bestimmten Kreisen Protest angemeldet wurde, war nicht anders zu erwarten. Musikkritiker Heinz Mietzner ergriff das Wort gegen den »geschmacklosen« Frevel und monierte, dass hier die ernste Musik von der unterhaltenden »absorbiert« werde, wobei zudem nicht »die gute Unterhaltungsmusik« zu Ehren käme, sondern stattdessen jene von ihm bereits viel gerügte »Tanzmusik« als Ideal propagiert werde (Mietzner 1943: 112f.). »Es wird überhaupt in diesem Film frischfrommfrohlichfrei das gemacht, was laut RMK-Anweisungen unterlassen werden soll (Aufstehen und Setzen der Musikerinnen usw.)«, empörte sich Mietzner (ebd.) weiter und fragte: »Quo vadis? Wohin rollst du, Äpfelchen? Wir müssen schon mal den Mut haben, die Sonde anzulegen. Da war der Tobis-Film ›Traummusik‹ derzeit doch zurück-

9 Listen der RPL für Jugendfilmstunden finden sich bei Sander (1944).

haltender.«¹⁰ Es käme seiner Meinung nach nicht darauf an, dass von der Musik der »Hut hoch- und der Bart abgeht«,¹¹ sondern »auf die ehrliche, saubere und deutsche Einstellung« und die »Ehre für die deutschen Meister«.

Dass Mietzner hier *Traummusik* (1940) als Referenz anführte, lag an der teilweise parallelen Thematik, nämlich der konfliktreichen Beziehung zwischen Kunstmusik und Unterhaltungsmusik. Jener Film hatte sich aber wenigstens vordergründig als Plädoyer für die am Ende überlegen triumphierende ernste Musik im Sinne einer »Erziehung des Volksgeschmacks« lesen lassen und dabei die »rein kommerzielle Intention des Unterhaltungsbereiches« (Nebe 1988: 138) herausgestellt. Und doch hatte bei näherer Betrachtung auch *Traummusik* der leichten Muse keinesfalls die Existenzberechtigung abgesprochen; die Kompositionen von Peter Kreuder wirkten nie wie ein »künstlerischer Abstieg«, sondern äußerst attraktiv, wie auch der *Film-Kurier* entsprechend rezensierte: »Am unmittelbarsten sprechen das Publikum die großartigen Revueszenen an, die dekorativen Einfallsreichtum beweisen und in der modernen Tanzrhythmik und Jazzinstrumentierung von Peter Kreuder aufpulvernde Wirkung haben« (Schwarz 1940). Auch *Der Film* zollte jener musikalischen Attitüde Tribut: »In beschwingten Rhythmen jauchzt die leichte Musik ihre Jazz-Melodien über die Reihen des Parketts, die Geigen schmeicheln, die Saxophone und gestopften Trompeten schmettern Lust, der flirrende Beckenschlag klirrt königlich den kecken Abschluss« (Betz 1940). Signifikant ist der recht leichtfertige Umgang der Kritik mit dem Terminus »Jazz« und das euphorische Lob für eine Modernität des musikalischen Stils, dem man sich allerdings laut Nebe (1988: 141) angesichts jenes »Konglomerats aus Operetten- und Swingelementen« nur eingeschränkt anschließen kann. Dennoch kann die Instrumentierung und Synkopierung zumindest im Kontext des musikpolitischen Klimas 1940 als durchaus fortschrittlich bezeichnet werden.

Wir machen Musik ging deutlich über die Gedanken und musikalischen Darstellungen von *Traummusik* hinaus. Zwar stand der Film thematisch noch deutlich in der Tradition des Ufa-Musikfilms, in dem sich die Konflikte in »Luft (bzw. Tanz)« (Hoffmann 2002: 261) auflösten und die »Harmonisierung von Gegensätzen« (Grimm 1999: 56) als Ergebnis feststand, doch ist hier bereits ein gewisser Bezug auf das Thema Jugendlichkeit und eine (un-

10 Der Film *Traummusik*, Regie Geza von Bolvary, Uraufführung am 25.10.1940, enthielt eine Gegenüberstellung von Oper und Revue. Für die Unterhaltungsmusik zeichnete Peter Kreuder verantwortlich, die Opernmusik realisierte der Italiener Riccardo Zandonai.

11 Hier spielt Mietzner auf den Text des Schlagers »Wir machen Musik« an.

gefährliche und vollkommen apolitische) Unangepasstheit nachweisbar, der sich in den Musikfilmen der 1950er und 1960er Jahre wieder finden lässt. Der Film hatte die Spritzigkeit Hollywoods, ohne eine bloße Kopie sein zu wollen. Als sich Joseph Goebbels 1942 im Kreise der deutschen Filmproduzenten den bereits 1939 entstandenen amerikanischen Film *Swanee River* (Regie: Sidney Landfield) mit Al Jolson hatte vorführen lassen, gab er noch unter dem Eindruck der wunderbaren Leichtigkeit des ausländischen Produkts seinen Filmleuten umgehend einige »Bemerkungen für die Schaffung eines neuen deutschen Volksliedfilmes« zur Hand, die seine ganze Unzufriedenheit mit der altbackenen deutschen Schwerfälligkeit zum Ausdruck brachten:

»Die Lage ist heute so, dass die Amerikaner es verstehen, aus ihrem verhältnismäßig geringen Kulturvorrat durch modernisierte Darstellung etwas auch für die augenblickliche Zeit Brauchbares zu schaffen. Wir sind demgegenüber zu viel mit Pietät und Tradition belastet. Wir scheuen uns, unser Kulturgut in ein modernes Gewand einzuhüllen, und es bleibt deshalb historisch oder museal und wird bestenfalls von Gruppen der Partei, Hitlerjugend oder des Arbeitsdienstes aufgenommen. [...] Die Amerikaner haben nur ein paar Negersongs, aber sie stellen sie so aktuell dar, dass sie damit große Teile der modernen Welt erobern, die sich natürlich auf eine solche Weise angesprochen fühlt. Wir verfügen über viel umfangreichere Kulturgüter, aber wir besitzen nicht die Kunst und die Kraft, sie zu modernisieren« (Joseph Goebbels, zit. n. Kreimeier 1992: 284f.).

Ein modernisierter Bach, eine jugendlich-frische Schauspielkunst, ein für die Revue perfektionierter Tanzmusikstil: *Wir machen Musik* besaß jene Kraft der Modernisierung. Und mit dieser Kraft passte er in eine Zeit des Umbruchs, in eine Zeit des forcierten Aufstiegs des Populären zur Leitkultur von Staat und Gesellschaft. Seine musikalisch-beschwingte Reflexion einer brisanten kulturpolitischen Diskussion ist einmalig und nicht zuletzt – einmalig unterhaltsam.

Literatur

Anonym (1942). [Ohne Titel]. In: *Der Filmberater* 12, Nr. 16, Luzern, o. Seitenangabe.

Anonym (1943). »Filmerfolg in Schweden.« In: *Das Podium der Unterhaltungsmusik*. Nr. 2939 vom 11. März, S. 68.

Betz, Walter (1940). »Traummusik«. In: *Der Film* vom 9. November, o. Seitenangabe.

Hinkel, Hans (1942). »Wie steht der ernste Musiker zur Unterhaltungsmusik?«. In: *Das Podium der Unterhaltungsmusik*, Nr. 2924 vom 6. August, S. 241.

- Hoffmann, Bernd (2002). »Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre.« In: *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften - heute*. Hg. v. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30). Karben: Coda, S. 259-286.
- Hoffmann, Hilmar (1988). *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit. Propaganda im NS-Film*. Frankfurt/M: Fischer.
- Goebbels, Joseph (1942). »Jazz im Rundfunk.« In: *Das Podium der Unterhaltungsmusik*, Nr. 2914 vom 19. März, S. 95.
- Götzfried, Franz (1942). »Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik.« In: *Das Podium der Unterhaltungsmusik*, Nr. 2923 vom 23. Juli, S. 227f.
- Grimm, Petra (1999). »Herzensfreud und Herzensleid« – Anmerkungen zur deutschen Filmkomödie im diachronen Vergleich.« In: *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Hg. v. Hans Krahl. Kiel: Ludwig, S. 51-64.
- Jerosch, Ernst (1942). »Eine Lanze für die Unterhaltungsmusik – Wir machen Musik.« In: *Der Film* vom 10. Oktober, o. Seitenangabe.
- Jockwer, Axel (2005). *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*. Diss. Phil. Konstanz: KOPS, <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2005/1474>.
- Kreimeier, Klaus (1992). *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München, Wien: Hanser.
- Lange, Horst H. (1997). »Artfremde Kunst und Musik unerwünscht«. Jazz im Dritten Reich.« In: *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. v. Klaus Wolbert. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, S. 391-403.
- Mietzner, Heinz (1943). »Bunte Gedanken zur Unterhaltungsmusik.« In: *Das Podium der Unterhaltungsmusik*, Nr. 2942 vom 13. Mai, S. 112-113.
- Nebe, Volkmar (1988). *Filmmusik in der NS-Zeit*. Magisterarbeit. Oldenburg 1988.
- Sander, Anneliese Ulrike (1944). *Jugend und Film*. Berlin: Eher.
- Schwarz, Günther (1940). »Traummusik.« In: *Film-Kurier* vom 5. November, o. Seitenangabe.
- Spreng, Eberhard (1983). »Propaganda als Unterhaltung? Drei Regisseure des deutschen Films 1929-1945.« In: *Projekt: Spurensicherung. Alltag und Widerstand im Berlin der 30er Jahre*. Hg. v. Berliner Geschichtswerkstatt e.V. Berlin: Elefanten Press, S.180-198.
- Witte, Karsten (1993). »Film im Nationalsozialismus.« In: *Geschichte des deutschen Films*. Hg. v. Wolfgang Jacobsen. Stuttgart: Metzler, S.119-170.

Filme

Traummusik. Regie: Geza von Bolvary. Uraufführung am 25.10.1940.

Wir machen Musik. Regie: Helmut Käutner. Uraufführung am 6.10.1942.

REKURRENTE MUSTER POPULÄRER MUSIK. EIN INTERDISZIPLINÄRER FORSCHUNGSANSATZ ZUR RECHNERGESTÜTZTEN BESTIMMUNG MUSIK- UND TEXTIMMANENTER STRUKTUREN, DARGESTELLT AM BEISPIEL POPULÄRER LIEBESLIEDER

Frank Riedemann

Populäre Liebeslieder bedienen sich sowohl textlich als auch musikalisch eines Grundinventars an musikalischen und textlichen Ausdrucksmodellen. Hierbei lassen sich Muster ausmachen, welche sowohl auf biologisch-anthropologische Schichten gründen und somit als universelle und interkulturelle Grundkonstanten zu bewerten sind (vgl. Rösing 1993: 579) als auch Schemata und Prototypen, welche durch Enkulturation und Sozialisation historisch gewachsen sind. Erste fundierte Bestandsaufnahmen der musikalischen und textlichen Gestaltungsmittel populärer Musik des 20. Jahrhunderts haben sich zunächst mit volkstümlichen Liedern und Schlagern befasst (u.a. Rauhe 1974, Kayser 1975). Hierbei konnten sowohl im Bereich der Text- als auch der Musikanalyse erste Musterbildungen ausgemacht werden. So erbrachte Hermann Rauhe einen statistischen Nachweis für das Auftreten von popularitätsfördernden Antriebsstrukturen auf der Primärkomponentenebene (vgl. Rauhe 1974: 3ff.), dessen Wirkung jüngst durch eine empirische Analyse der kognitiven Fassbarkeit von Melodien bestätigt werden konnte (vgl. Winkelhaus 2004: 209ff.).

Das zentrale Erkenntnisinteresse meines Dissertationsvorhabens, dessen Abschluss für Ende 2006 geplant ist, liegt in der Aufdeckung von rekurrenten musik- und textimmanenten Wirkstrukturen im Bereich populärer Liebeslieder, welche sich bislang einem analytischen Zugriff entzogen haben. Entsprechende Hinweise auf solche komplexen Musterbildungen haben sich aufgrund meiner langjährigen theoretischen als auch praktischen Beschäftigung mit dieser Thematik zunehmend verdichtet und konnten mittlerweile durch erste Ergebnisauswertungen bestätigt werden. Um einen statistischen Zugang zur Erfassung dieser rekurrenten Muster zu ermöglichen, stand zu-

nächst die Sondierung und Entwicklung geeigneter Analyseverfahren auf der Text- und Musikebene sowie die Konzeption und Realisierung eines entsprechenden relationalen Datenbankmodells im Vordergrund. Diese im Frühjahr 2006 nahezu abgeschlossene Arbeitsphase soll auf den nachfolgenden Seiten skizziert werden. Die parallel hierzu verlaufende Auswertung der Daten erfolgt unter Einsatz von qualitativen und quantitativen statistischen Verfahren, welche der enormen Datenmenge und -komplexität Rechnung tragen.

Untersuchungskorpus

Als Untersuchungskorpus dienen populäre Lovesongs, die sich durch folgende Merkmale auszeichnen:

- Zentraler Themenschwerpunkt: Liebe in unterschiedlichsten Nuancierungen und Kontextualisierungen
- Chartposition: Top 100 der offiziellen deutschen Single Charts
- Zeitraum: 1985-2005
- Interpretenform: Variabel
- Genre¹: Variabel

Aufgrund der Unschärfe des Begriffes Popularität (vgl. Helms 2002: 95) wird das Attribut populär in dieser Arbeit als ein rein ökonomisches Phänomen betrachtet, welches sich durch die Chartplatzierung definiert. Der Untersuchungskorpus selbst unterteilt sich wiederum in unterschiedliche Vergleichskorpora, welche durch die Unterscheidung nach unterschiedlichen Interpretenformen und Genrezugehörigkeit zustande kommen.

Vorstellung des Datenbankprogramms

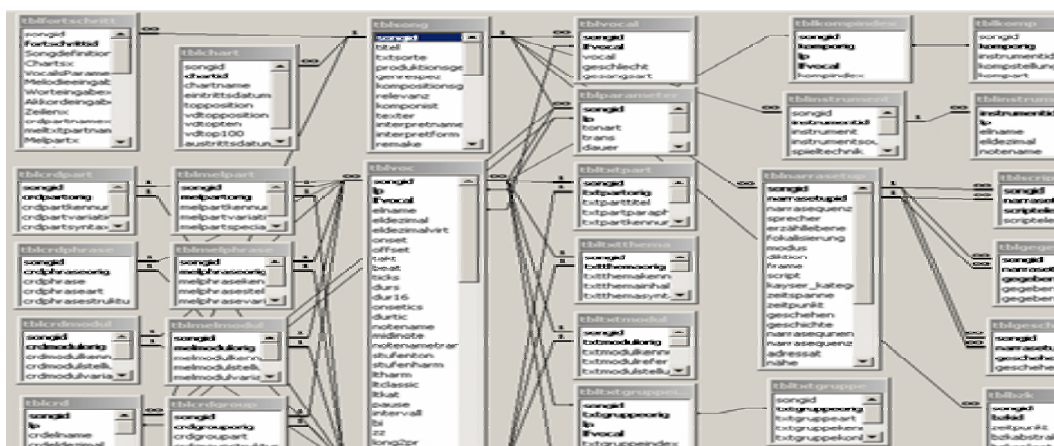
Obgleich bereits eine Vielzahl von freien Programmen zur rechnergestützten Musikanalyse existieren, eignen sich diese nur sehr bedingt für die Durchdringung komplexer musik- und textimmanenter Strukturen. Dies begründet sich in erster Linie dadurch, dass in der Regel nur eine sequentielle Ebene analysiert wird und somit keine hierarchische Beziehungsstruktur hergestellt

1 Die Einteilung der Titel nach Genres (Rock, Pop etc.) ist naturgemäß äußerst prekär, da hier zum Teil marketingstrategische Interessen und soundspezifische Kriterien kollidieren. Aufgrund dieser mangelnden Trennschärfe werden deshalb einzelne Lovesongs unter verschiedenen Mischformen subsumiert.

werden kann.² Darüber hinaus lassen sich die hier implementierten Analysealgorithmen und -verfahren nur mit einem erheblichen Aufwand modifizieren, kombinieren oder erweitern. Aus diesem Grunde erschien die Konzeption eines eigenen Datenbankprogramms als unabdingbar für die Zielsetzung der Arbeit. Bei der Entwicklung des Programms standen folgende Hauptkriterien im Vordergrund:

- Zugriff auf komplexe strukturelle Zusammenhänge durch den Aufbau relationaler Verknüpfungen und entsprechender Abfragen
- Flexible Implementierung spezieller Analysealgorithmen
- Eingabeökonomie durch entsprechende Masken und Hintergrundprozeduren
- Ausbaufähigkeit

Die Realisierung dieser Aufgabenstellung fand unter MS-ACCESS statt, das durch die Verbindung der objektorientierten Programmiersprache VBA (Visual Basic for Applications) mit der standardisierten Abfragesprache SQL (Structured Query Language) eine optimale Plattform darstellt. Der folgende Screenshot zeigt einen Ausschnitt aus der relationalen Beziehungsstruktur zwischen einzelnen Hierarchie- und Metaebenen:



Durch die relationale Datenbankstruktur können komplexe Beziehungsstrukturen bei der Auswertung berücksichtigt werden, welche sich durch einmalig programmierte Abfragen bei einer Erweiterung des Korpus neu ausführen

2 So heißt es in der Beschreibung des Analyseprogramms »Melisma«: »The analyzer takes a piece represented as an ›event list‹ — a list of notes, with pitch, on-time, and off-time...« (Sleator/Temperley 2005). Ein Musikstück wird somit auf eine durchgängige Sequenz von symbolisch kodierten Ereignissen reduziert. Eine ähnliche Konzeption weisen u.a. das »Humdrum Toolkit« (2005) oder die »Midi Toolbox« (2005) auf, um nur einige der bekanntesten freien Programme für den wissenschaftlichen Gebrauch zu nennen.

lassen. Die Ergebnisse sind durch die Standardabfragesprache SQL kompatibel mit weiterführenden Statistikprogrammen wie beispielsweise SPSS. Bei der Programmierung der Analysetools wurden sowohl bewährte Verfahren aus dem Bereich der computergestützten Melodieanalyse in die Datenbank implementiert (vgl. Steinbeck 1982, Jesser 1991) als auch Analyseverfahren aus der Literaturwissenschaft automatisiert wie beispielsweise die Bestimmung von Reimstrukturen oder die segmentspezifische Reimdichte. Darüber hinaus sind eine Vielzahl eigener Algorithmen entworfen worden, welche den speziellen Anforderungen dieser Arbeit Rechnung tragen. Exemplarisch hierfür sei ein Verfahren angeführt, welches über einen zweistufigen Edit-Distance-Algorithmus mit Funktionsakkordgewichtungen verlässliche Ähnlichkeitsmaße für Akkordsequenzen generiert. Aufgrund der enormen Datenmenge erwies sich die Programmierung von speziellen Eingabemasken und Hintergrundprozeduren als unerlässlich, um so eine möglichst hohe Eingabeökonomie zu erreichen. Ferner sorgen diverse Fehlerrountinen und Kontrollfunktionen für die Gewährleistung der Datenkonsistenz.

Textanalyse

Im Bereich der Textanalyse erwies sich die Erarbeitung eines geeigneten Analyseinstrumentariums und dessen Implementierung in ein Datenbankmodell als äußerst problematisch und zeitaufwendig. Bei der Sondierung und Entwicklung der textanalytischen Verfahren musste ein besonderes Augenmerk darauf gerichtet werden, dass die generierten Daten sich für eine spätere statistische Auswertung eignen. Somit ließen sich folgende Grundanforderungen formulieren:

- Adäquate Erfassung komplexer semantischer Merkmale durch entsprechende Kategorienbildungen
- Katalogisierbarkeit und Klassifizierbarkeit dieser Merkmale
- Eingabeökonomie mittels geeigneter Formularmasken
- Kontroll- und Vergleichsmöglichkeiten während der Dateneingabe und -analyse, um eine stringente Bewertung der Merkmale zu gewährleisten

Da sich bei Liedtexten wiederkehrende Strukturelemente auf unterschiedlichen Ebenen ausmachen lassen, wird innerhalb des relationalen Datenbankmodells generell zwischen fünf Hierarchieebenen unterschieden:

- Songebene – der Song als Entität: Hier werden Attribute erfasst, welche für die Gesamtheit des Songs zutreffen wie beispielsweise die Zuweisung eines narrativen Frames im Sinne einer Rahmenhandlung.

- Themenebene – autonome semantische Einheiten mit definierbaren Themenschwerpunkten: Auf dieser Hierarchieebene werden eigenständige Skriptelemente eines Songs als Themenkomplex erfasst, wie z.B. die Überwindung einer räumlichen Trennung durch das Konzept der Liebe.
- Modulebene – rekurrente semantische Bausteine mit bedingter semantischer Autonomie: Textmodule verstehen sich als propositionale Kernelemente eines Songs, welche auf unterschiedliche Weise präsentiert, fokalisiert oder auch zeitlich eingebunden sein können. So kann der Modulinhalt »Permanenz der Liebe« sowohl als Deklaration oder Frage innerhalb eines Songs erscheinen.
- Wortgruppenebene – Wortgruppen zur Erfassung von syntaktisch-morphologischen und semantischen Figuren: Exemplarisch für diese Ebene seien Satzvariationen, Kontraste, Parallelen oder Isotopiebildungen genannt.
- Wortebene – Einzelwörter: Hier werden beispielsweise Reizwörter klassifiziert und Wortarten erfasst.

Darüber hinaus markieren weitere Zäsurpunkte Zusatzbereiche wie beispielsweise Parts (Strophen, Refrains) oder Zeilenumbrüche.

Im Verlauf der Evaluierung der unterschiedlichen Verfahren aus der Literaturwissenschaft und Linguistik haben sich insbesondere Techniken der modernen Narratologie (vgl. Martinez/Scheffel 2000, Genette 1998, Propp 1972) als besonders wertvoll erwiesen. So können narratologische Analyseverfahren beispielsweise auf der Songebene zur Erfassung von Erzählperspektiven und Kommunikationssituationen eingesetzt werden. Darüber hinaus verfügt sie über rezeptionspsychologische Verfahren zur Beschreibung von übergeordneten Wahrnehmungsmustern und macht die semantische Aufladung eines Liedtextes durch Isotopie-Ebenen sichtbar.

Ferner habe ich Analyseverfahren entwickelt, welche im Bereich der Liedtextanalyse beispielsweise Beziehungskonstellationen oder figurentypische Fühl-, Denk- und Handlungsmuster innerhalb des Textes aufzeigen. Hierbei zeigen sich rekurrente Strukturelemente und -muster, welche auf unterschiedlichen Hierarchieebenen auszumachen sind. In diesem Zusammenhang werden bevorzugte Realisationsformen und -kontexte sowie die affektive Polarisierung anhand expliziter und impliziter Textsignale berücksichtigt (vgl. Winko 2003).

Musikanalyse

Auch im Bereich der Musikanalyse wird zwischen verschiedenen Hierarchieebenen unterschieden, um so eine differenzierte Analyse von segment-spezifischen Strukturmerkmalen zu ermöglichen, wie beispielsweise die Dichte von Wirkstrukturen in Refrain-Hooklines. Hierbei sind die musikalischen Hierarchieebenen wie folgt aufgestellt:

- Songebene – Song als Entität
- Partebene – Strophe, Refrain, Bridge etc.
- Modulebene – Syntaktisch autonome Einheiten
- Gruppenebene – Motive, Sequenzen, etc.
- Eventebene – Einzelne Noten und Akkorde

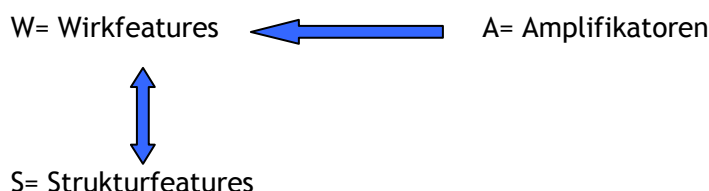
Die Segmentierung innerhalb der einzelnen Ebenen erfolgt zurzeit manuell, da nach der Implementierung bekannter Segmentierungsalgorithmen deutlich wurde, dass diese für den vorliegenden Untersuchungskorpus nicht geeignet sind.³

Aufgrund zahlreicher Hintergrundprozeduren werden die meisten Informationen automatisch generiert. Unter anderem sind dies die Zuweisung von Stufentönen, Funktionsakkorden, Stufenharmonisierungen, Leittonbehandlungen, Vorhaltsbildungen, Konturverläufen (vgl. Huron 1997), Betonungersatz- und Konturreihen (vgl. Müllensiefen 2004), Kernlinien (vgl. Federhofer 1950), Echtzeitlängen der Segmente etc. Darüber hinaus ermitteln implementierte Ähnlichkeitsmaße wie beispielsweise das n-Gram Verfahren (vgl. Müllensiefen 2004: 180) die häufigsten musikalischen und textlichen Ereignisabfolgen. Um externe Analyseprogramme nutzen zu können, lassen sich ferner einzelne Segmentbereiche flexibel in unterschiedliche Datenformate exportieren.

Im Rahmen des nun folgenden Auswertungsprozesses sollen rekurrente Muster und Strukturen innerhalb der Liebeslieder aufgedeckt werden. Hierbei werden zunächst konventionelle deskriptive Merkmale angelegt, welche beispielsweise über die statistische Verteilung von Stufenton- oder Intervallhäufigkeiten Auskunft geben. Darüber hinaus wird ein besonderes Augenmerk auf die Ermittlung von popularitätsfördernden Primärkomponenten (vgl. Rauhe 1978) und dessen strukturelle Einbindung gelegt. Hierbei wird

3 Unter anderem wurde das »Grouper Program« (Sleator/Temperley 2005) und das »Local Boundary Detection Model« von Cambouropoulos (1997) implementiert. Hierbei zeigte sich, dass aufgrund der speziellen Phrasenbildung keine verlässlichen Ergebnisse generiert werden konnten.

folgendes Modell zugrunde gelegt: Es gibt Wirkfeatures⁴, welche sich bei gleichzeitigem Auftreten verstärken und durch für sich genommen wirkneutrale Amplifikatoren verstärkt werden. Strukturfeatures hingegen sorgen für Strukturiertheit und Redundanz auf deren Hintergrund sich Wirkfeatures erst entfalten können.



Als Beispiel für ein Wirkfeature sei ein großer Intervallsprung (Intervallklasse) genannt. Dieser kann einhergehen mit weiteren Features wie einer Terzharmonisierung oder einer Vorhaltsbildung (Harmonisierungs-klasse). Durch die vertikale Überlagerung dieser Elemente entstehen Wirkfeature-tupel, welche sich wiederum durch eine indizierte Referenz auf entsprechende Hintergrundtabellen in Hyperklassen einteilen lassen. So können Tupel, welche je mindestens ein Wirkfeature aus der Intervall- und aus der Harmonisierungs-klasse beinhalten, als kombinierte Intervall/Harmonisierungshyperklasse subsumiert werden und entsprechend ihrer Amplifikatoren gewichtet werden.

Bei der Auswahl der Wirkfeatures werden zunächst Merkmalskataloge aufgegriffen, welche in der musikwissenschaftlichen Literatur bereits einschlägig bekannt sind (vgl. Rauhe 1974). Darüber hinaus kommen Features hinzu, welche sich sowohl aus der fortlaufenden Materialanalyse als auch durch die praktischen Erfahrungen des Autors als Songwriter erschließen.

Innerhalb des hier vorliegenden Modells gelten als Amplifikatoren alle diejenigen Features, welche für sich genommen wirkneutral sind, jedoch durch das gleichzeitige Auftreten im Zusammenhang mit Wirkfeatures zu einer verstärkenden Bezugsgröße werden. Als Beispiele seien an dieser Stelle metrische Betonungen oder Augmentierungen von Dauerwerten genannt. Indem sie mit einem Wirkfeature zusammenfallen, amplifizieren sie dessen Wirkung. Im Rahmen der Auswertung musikalischer Wirkfeatures werden insbesondere absolute Häufigkeiten, Auftretenswahrscheinlichkeiten von bestimmten Kombinationen und sequentielle Anordnungen von Wirkfeature-tupeln in unterschiedlichen Kontexten (Refrain, Strophe) untersucht.

4 Der Begriff Wirkfeature ist in diesem Zusammenhang nicht zu verstehen als eine implizite Kausalbeziehung zwischen einem Sender und Empfänger – ein Wirkfeature versteht sich vielmehr als rekursiver Eigenwert innerhalb des Kommunikationsraumes Musik.

Die im Hintergrund für Redundanz und Regelmäßigkeit zuständigen Strukturfeatures stellen in diesem Zusammenhang eine Folie dar, auf deren Hintergrund Wirkfeatures überhaupt erst ihr Potential entfalten können (vgl. Winkelhaus 2004: 221).

Zusammenfassung und Ausblick

Nach der Entwicklung geeigneter Analyseverfahren und deren Implementierung in ein speziell konzipiertes relationales Datenbankprogramm unter MS-ACCESS, welches der komplexen Beziehungsstruktur zwischen Text und Musik Rechnung trägt, konnten erste Durchläufe bereits die Funktionalität und Effizienz des Systems bestätigen. Bei der nun folgenden Datenauswertung kommen qualitative und quantitative statistische Verfahren zum Einsatz, um musik- und textimmanente Strukturen auszuwerten und miteinander in Beziehung setzen zu können. Hierbei sollen rekurrente Muster populärer Liebeslieder unter Berücksichtigung der Genrezugehörigkeit und vorliegender Interpretationsformen aufgedeckt werden.

Aufgrund der Konzeption des Datenbankprogramms ist eine spätere Ausweitung auf weitere Bereiche durchaus vorstellbar. So könnten neben Soundanalysen gleichsam kulturelle Metadaten wie die textuelle Beschreibung eines Interpreten im Internet berücksichtigt werden (vgl. Stephan Baumann 2005: 75ff.). Ebenso ließe sich die Datenbank derart modifizieren, dass eine Übertragung auf weitere Korpora aus dem Bereich Volkslied oder Kunstlied möglich wären.

Literatur

- Baumann, Stephan (2005). *Artificial Listening Systems. Modellierung und Approximation der individuellen Perzeption von Musikähnlichkeit*. Diss. TU Kaiserslautern.
- Cambouropoulos, Emiliios (1997). »Musical Rhythm: A Formal Model for Determining Local Boundaries, Accents and Metre in a Melodic Surface.« In: *Music, Gestalt and Computing. Studies in Systematic and Cognitive Musicology*. Hg. v. Marc Leman. Berlin: Springer-Verlag, S. 277-293.
- Federhofer, Helmut (1950). *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*. Wien: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Genette, Gérard (1998). *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell UP.
- Helms, Dietrich (2002). »Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?« In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, S. 91-103.

- Humdrum Toolkit (2005). *Software for Music Research*. <http://dactyl.som.ohio-state.edu/Humdrum> (Stand vom 15.12.2005)
- Huron, David (1996). »The Melodic Arch in Western Folksongs.« In: *Computing in Musicology* 10. Hg. v. Walter Hewlett u. Eleanor Selfridge-Field. Menlo Park, CA: Center for Computer Assisted Research in the Humanities, S. 3-23.
- Jesser, Barbara (1991). *Interaktive Melodieanalyse: Methodik und Anwendung computergestützter Analyseverfahren in Musikethnologie und Volksliedforschung: typologische Untersuchung der Balladensammlung des DVA*. Bern: Peter Lang.
- Kayser, Dietrich (1975). *Schlager – Das Lied als Ware*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael (2000). *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck.
- Midi Toolbox (2005). <http://www.jyu.fi/musica/miditoolbox/> (Stand vom 15.12.2005).
- Müllensiefen, Daniel (2004). *Variabilität und Konstanz von Melodien in der Erinnerung. Ein Beitrag zur musikpsychologischen Gedächtnisforschung*. Diss. Universität Hamburg.
- Propp, Vladimir (1972). *Morphologie des Märchens*. Frankfurt/M.: Hanser.
- Rauhe, Hermann (1974). *Popularität in der Musik. Interdisziplinäre Aspekte musikalischer Kommunikation*. Karlsruhe: Braun.
- Rauhe, Hermann (1978). »Grundlagen der Antriebsförderung durch Musik.« In: *Musik, Intelligenz, Phantasie*. Hg. v. Wilhelm Revers und Hermann Rauhe. Salzburg: Otto Müller, S. 55-78.
- Rösing, Helmut (1993). »Musikalische Ausdrucksmodelle.« In: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Hg. v. Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Rösing, Helmut (2002). »Populärmusikforschung in Deutschland – von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren.« In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, S. 13-35.
- Steinbeck, Wolfram (1982). *Struktur und Ähnlichkeit. Methoden automatisierter Melodienanalyse*. Kassel: Bärenreiter.
- Sleator, Daniel / Temperley, Davy (2005). *The Melisma Music Analyzer*. <http://www.link.cs.cmu.edu/music-analysis> (Stand vom 15.12.2005)
- Winkelhaus, Elke (2004). *Zur kognitionspsychologischen Begründung einer systematischen Melodielehre*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Winko, Sabine (2003). *Kodierte Gefühle: zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Schmidt.

POPGEFÜHLE IM ÄTHER. POPMUSIK – EIN TABU IM ARD-RUNDFUNK DER 1960ER

Wolfgang Rumpf

1. Ausgangspunkt, Forschungslage, Literatur

Als Jugendlicher, der in der Beatles-Ära aufwuchs, fiel mir eine seltsame Popmusik-Funkstille im damaligen Radio auf. Die Tatsache, dass die ARD fast die gesamten 1960er Jahre eine popmusikfreie Zone war, hat mich bis heute, da ich selbst Musikformate im Radio verantwortete, nicht losgelassen. Wie es zu diesem Tabu kam, das erst ab 1967 mit Jugendsendungen wie dem *s-f-beat*, ab 1970 dem *SWF-3-Popshop* und schließlich ab 1971 mit den »Servicewellen für Autofahrer« mit Mainstream-Pop, stündlichen Nachrichten, jung-dynamischer Moderation, aktuellen Beiträgen und Werbung aufgebrochen wurde, ist bis heute unklar.

Die Fachliteratur zur Radioentwicklung befasst sich nur sporadisch mit moderneren Musikkonzepten und nur äußerst selten mit Popmusik und Popkultur. In ihr spiegelt sich das übliche Ungleichgewicht zwischen den Wortredaktionen und den durchweg kleineren (und weniger bis kaum an Programmentscheidungen beteiligten) Musikredaktionen. Dabei spielt, wie wir heute wissen, Popmusik für die Ausrichtung und Positionierung der Radioprogramme eine viel größere Rolle als Moderationen und Beiträge. In den 1960ern allerdings wurde Popmusik noch mit jugendlichem Rabaukentum verknüpft und als »fremde Welt« wahrgenommen. Dieser distanzierte, abwehrende Blick hat dazu geführt, dass das Thema Popmusik in den Selbstdarstellungen der ARD und in der Forschung meist vernachlässigt wurde. Man erfährt etwa in den von der ARD herausgegebenen ARD-Jahrbüchern viel mehr über Nachrichten, Hörspiele, das Feature, Sport, auch über Klassik und Jazz als über Pop. Aber, so könnte man einwenden, es gab es doch den *Beat-Club*?

2. Der *Beat-Club* als provokant-verstörendes TV-Ereignis

Der Radio-Bremen (RB)-*Beat-Club*, im Jahre 2005 gerade 40 geworden, war nur eine winzige Insel, die alle vierzehn Tage gerade einmal eine halbe Stunde gesendet wurde, und dies zudem im Fernsehen. Solche Inseln fallen allerdings im Nachhinein sehr auf, da sie intensiver wahrgenommen und oft zu Legenden verklärt wurden. Und dies nicht ohne Grund, denn schließlich kam Popmusik im öffentlich-rechtlichen Radio nicht vor.

Dass Pop und Jugendkultur, diese fremde Welt aus Musik und alternativem Lebensstil, selbst liberalen Medien wie dem *Spiegel* bedrohlich und System sprengend vorkam, zeigen Artikel über Woodstock und Leserbriefe zu Beat-Sendungen im ARD-Programm, die 1970, die Beatles hatten sich schon wieder aufgelöst, veröffentlicht wurden. Kompiliert hatte sie der *Spiegel* allerdings aus *Funk-Uhr* und *HörZu*, aus Medien, die als »Springerpresse« mit einem Hang zur Skandalisierung jugendlicher Lebenswelten bewertet werden können.

»Ich war erschüttert, was man sich da anhören und ansehen muß. Eine Bande Irrnigger und Hysteriker wird da auf das Publikum losgelassen – mir wurde wirklich übel von diesen Darbietungen. Und damit fristen diese üblen Langhaarigen und Idioten ihr Leben und werden dafür noch bezahlt« (M. L./Stuttgart).

»Man glaubt sich in ein Irrenhaus des Urwalds versetzt. Natürlich wollen diese Leute ihr Brot verdienen, sie sollen aber lieber beim U-Bahn-Bau helfen« (W. Sch./ München).

»Nicht mehr zum Ansehen, pfui. Nichts für ältere Leute, auch nichts für die Jugend. Diese Gesichter, diese Musik – nennt man das schön?« (D. R./ Speyer).

»Das schreit zum Himmel. Arme, arme deutsche Musikkultur. Was interessiert uns England und Amerika, sind wir etwa ein Kolonialvolk der beiden Staaten?« (G. R./Gelsenkirchen).

(Aus Briefen deutscher Fernsehzuschauer zu Beat-Sendungen in der ARD, die der *Spiegel* in der Ausgabe 25/1970 unter der Überschrift »Das schreit zum Himmel« abdruckte)

Popmusik, das soll diese Zitatmontage illustrieren, war im Blick der Medien (und somit auch in Teilen der Öffentlichkeit) des Teufels! Damit will ich aber nicht das Popmusiktabu der ARD erklären, sondern nur zeigen, wie argwöhnisch Beat und Jugendkultur betrachtet wurden. Erstaunlicherweise

spiegelt sich dieser Argwohn auch in der wissenschaftlichen Literatur zu Rundfunkgeschichte und Jugendkultur. Arnold und Quandt (1991), Marbolek und von Saldern (1999), Dussel (1999), Koch und Glaser (2005) und Bausch (1980) streifen das Thema Popmusik nur peripher. Sie diagnostizieren wegen des Erfolgs des neuen Mediums Fernsehen Ende der 1960er zwar ein Quotentief und eine daraus folgende Krise des ARD-Hörfunks, weisen aber nur in Nebensätzen darauf hin, dass möglicherweise das Popmusiktabu und alternative Popangebote im Äther für den Hörschwund verantwortlich waren. So gab es etwa den amerikanischen Sender AFN, die britische Station BFBS (oder BFN), die »fröhlichen Wellen von Radio Luxemburg« (RTL-Eigenwerbung), im süddeutschen Raum war ab 1967 auch Ö3, die neue Servicewelle aus Wien, empfangbar. Einzig Münch (1991) thematisiert die Hörerwanderungen am Beispiel der Verluste des Südwestfunks und der Erfolge Radio Luxemburgs.

Illustre Gegenpositionen finden sich bei Dussel (1999) und bei Schmid (2004). Die Autoren stellen die Behauptung auf, Popmusik sei ab 1965 im ARD-Rundfunk ständig präsent gewesen: »Die Unterhaltungsmusik anglo-amerikanischen Ursprungs hielt [in den 1960ern, W.R.] auf breiter Front beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk Einzug und verdrängte die traditionell breit vertretene Unterhaltungsmusik älteren Zuschnitts auf Nischenplätze« (Dussel 1999: 213); oder es ist die Rede von »verschiedenen Pop-Ausrichtungen, die seit den Sechzigern die Mainstream-Radios dominieren« (Schmid 2004: 6). Die offizielle, in den Jahrbüchern dokumentierte ARD-Version lautet, die ARD habe aus eigenem Antrieb und ohne Einflüsse von außen neue »mobile Zielgruppen« (Autofahrer, Touristen) ausgemacht und die »Programminnovation« Servicewelle mit Popmusik diskutiert und umgesetzt (vgl. Rumpf 2004: 24ff.).

Trotz dieser unterschiedlichen Bewertungen bleibt Fakt, dass Jugendliche wie ich Mitte der 1960er zwar alle 14 Tage samstagnachmittags den *Beat-Club* sehen konnten, aber »unsere« Hits von *Revolver*, *Pet Sounds* oder *Aftermath* anderswo im Äther aufspüren mussten.

2.1. Die Alternativen im Äther und in der Erinnerung: RTL, AFN & Co.

Auf der Suche nach Indizien für die Präsenz von RTL, AFN, BFBS oder Ö3 stützte ich mich nicht nur auf eigene Erfahrungen und Erinnerungen, sondern fand literarisch-publizistische wie kulturgeschichtliche Quellen mit Hinweisen auf eine Art Parallelwelt. Autoren, Schriftsteller, Popmusikfans

und Musiker berichten von subkulturellen, gar avantgardistischen Erlebnissen am Radio, von einem Wohl- und Weltgefühl, das sich am (eigenen) portablen Transistor (mit Radio-Luxemburg-Taste!) einstellte. Wolfram Schütte, Ex-Feuilletonchef der *Frankfurter Rundschau*, schrieb 1993 über seine AFN-Erinnerungen aus Anlass der geplanten Schließung des Frankfurter AFN-Studios:

»O glückliche Nachmittage in dröhnender Gesellschaft von AFN; viele von uns kamen mit ihren häuslichen Besinnungsaufsätzen, dem Pauken von Lateinvokabeln und der nutzlosen Einübung in die Euklidische Geometrie nur dann zu einem glücklichen Ende, wenn ihnen die Begleitmusik von AFN unter die Arme griff« (Schütte 1993).

Peter Kurzecks jugendliche Helden im Roman *Keiner stirbt* (1990) führen mit Country Music von AFN durch die hessische Provinz, Ex-Kraftwerk-Schlagzeuger Wolfgang Flür überfielen lebhaftere Erinnerungen an Radio Luxemburg und BFBS, als ich ihn im Studio danach fragte. Wie aus der Pistole geschossen memorierte Flür im Radiointerview die 30 Jahre zuvor eingestellten Frequenzen (»1406 Megahertz auf Mittelwelle«) und die genaue Uhrzeit: »Samstag, 16 Uhr« (NordwestRadio/RB-NDR/3.10.2004). Solche Beispiele lassen sich fortführen, zeigen aber schon in diesem kleinen Zusammenschnitt die enorme Bedeutung der alternativen Senderangebote für die Musiksozialisation einer ganzen Pop-Generation.

3. Erklärungsversuche zum Poptabu im ARD-Rundfunk

3.1. Der Konflikt GVL/ARD

In der Forschung wird die Auseinandersetzung der ARD mit der Tonträgerindustrie und mit den überzogenen Forderungen der GVL (nach dem BVG-Urteil vom 9.9.1965, in Kraft 1.1.1966) als Hauptgrund für die popmusikalische Abstinenz der ARD-Radiostationen genannt. Die GVL ist (wie die GEMA, die das Urheberrecht von Komponisten, Künstlern, Textern und Musikverlagen schützt) »die urheberrechtliche Vertretung der ausübenden Künstler und der Tonträgerhersteller« (www.ifpi.de), also eine von der Phonowirtschaft getragene Organisation, die die »Zweitverwertungsrechte der Künstler und der Hersteller« (= Plattenindustrie) über tarifliche Vergütungen wahrnimmt. Hörfunk und Fernsehsender sind beim Abspielen von Tonträgern daran gebunden. Der Streit zwischen GVL und der ARD kulminierte 1966-67,

als die GVL den so genannten »Faktor 10« forderte und sich die ARD mit Boykottmaßnahmen gegen diese inflationäre Steigerung wehrte. In der ARD wurde daraufhin beschlossen, nur noch 10% des Musikrepertoires von Schallplatte zu spielen, Wunschsendungen mit aktuellen Plattenwünschen wurden gestrichen, Sendezeit dezimiert.

Dieses Schallplattentabu wurde dramatisch als »Schallplattenkrieg« bezeichnet. Die Konsequenz war, dass keine LP- oder Single-Originale mehr gesendet wurden, sondern stattdessen Coverversionen bzw. Eigenproduktionen der sendereigenen Tanz- und Unterhaltungsorchester. Der Einsatz von Popmusik etwa der Beatles, Stones und auch Schlagern von Schallplatte wurde somit drastisch reduziert; gleichzeitig machten sich die Orchester von Willy Berking (HR), Max Greger (BR), Erwin Lehn (SDR) oder Horst Jankowski (SWF) ans Werk, Evergreens wie auch neue und erfolgreiche Titel (bspw. »Yesterday«, »Take Five« oder »Strangers In The Night«) in programmkompatible Instrumentals umzuarrangieren und im Sendesaal im typischen Sound der jeweiligen Anstaltsband einzuspielen. Die Bänder mit den neuen Aufnahmen wurden dann in einer ARD-internen Rotation herumgereicht und wechselseitig ausgestrahlt. Dieses Procedere nannte man den »ARD-Koffer«. Obwohl sich GVL und ARD bereits 1967 geeinigt hatten, blieb Popmusik von Original-Schallplatte (bis auf die erwähnten Nischen der Jugendsendungen) tabu. Diese Erklärung reicht also nicht aus.

Der Schallplattenkrieg scheint insofern nur den abstrakten Rahmen bzw. den Schauplatz für einen anderen Krieg zu liefern, und zwar den Krieg in den Köpfen. Ich glaube, dass redaktionelle Debatten, persönliche Befindlichkeiten, Vorlieben, Abneigungen, Denkweisen und Horizonte der handelnden Personen (Musikredakteure, Abteilungsleiter) die entscheidende Rolle spielten.

3.2. Befindlichkeiten, kulturelle Minderwertigkeit, Musikelite

Die meisten Musikredakteure der 1960er waren ausgebildete E-Musiker oder Musikwissenschaftler, kamen von der Musikhochschule, hatten eine klassische Ausbildung und selten einen Bezug zu Jazz und Blues, und schon gar nicht zum Pop (vgl. Kleinen 1983). Beide Fraktionen (Jazzler wie Klassiker) rechneten sich einer akademischen Musikelite zu, Jazzsendungen wurden bspw. ebenso seriös und getragen moderiert wie das Sonntagskonzert (exemplarisch Joachim Ernst Berendt beim SWF). Beide Ausformungen des klassischen Musikredakteurs der 1960er verbanden mit der von ihnen ausgewählten Musik pädagogische Absichten und formulierten einen Bildungs-

anspruch. Ende der 1960er Jahre war die Unterhaltung »fest im Griff von Musikwissenschaftlern«, resümiert Kleinen (ebd.: 226). Sie definierten ihre Sendungen bewusst als Gegenentwurf zu den Verkaufslisten der Schallplattenindustrie, den Hitparaden der Popbranche. Zudem hielten sie Pop für primitive, konsum- und kommerzorientierte Musik, für anspruchslos, kulturell minderwertig, für eine vorübergehende Geschmacksverirrung. Exemplarisch das Urteil Joachim Ernst Berendts, dem so genannten SWF-Jazzpapst, über Elvis Presley:

»Gewiß ist Presleys Musik schlecht. Und ebenso gewiß war vieles in der Schlagermusik der letzten Jahre gut und gekonnt. Man denke an Sänger wie Frank Sinatra oder Rosemary Clooney. Aber fast stets spielen hier Melancholie und Sehnsucht, Sentimentalität und Gefühl eine Rolle. Bei Presley gibt es das nicht. Seine Musik ist hart und vital, von einer umwerfenden rhythmischen Intensität. Die Tragödie des Sensationserfolgs von Elvis Presley liegt darin, daß der notwendige Aufstand gegen die Sentimentalität der Schlagermusik sich eines musikalisch und geschmacklich bedenklichen Mittels bedient« (Berendt in: *Der Spiegel* 50/1956).

3.3. Ideologien, Kritik und Dämonisierung der Unterhaltungsindustrie

Viele ARD-Musikredakteure waren zugleich aktive (oder Ex-)Musiker im ARD-hauseigenen Jazz-, Unterhaltungs- und Tanzorchester und kritisierten nicht aus Redakteurs-, sondern aus Musikersicht den immer größer werdenden Einfluss der Schallplattenindustrie und des Industrietonträgers. Bewusst boykottierten sie deswegen das Abspielen von LPs. Darüber hinaus mögen auch fundamentale kulturkritische bis -pessimistische Positionen eine entscheidende Rolle gespielt haben, die Adornos »Kulturindustrie«-Aufsatz über die US-amerikanische Medienentwicklung folgten (vgl. Horkheimer u. Adorno 1970). Dieser Text war damals Pflichtlektüre der akademisch Gebildeten. »Masse und Massenkultur [...], populäre Filme und Unterhaltungsmusik, Funk und Fernsehen, Romanhefte, Illustrierte und Boulevardpresse«, bestätigt Kaspar Maase (2000: 77), waren negativ besetzte »Schlüsselbegriffe im Weltbild westdeutscher Akademiker zwischen 1945 und 1960«.

In den Häusern der ARD wurde offener Protest gegen die »primitiven Darbietungen der Industrieware« formuliert, der Rundfunk als »Zuhälter des Grammophonkapitals« (Helms 1972: 275) gescholten. Als Strategie und Gegengewicht gegen die Industrie wurden die hauseigenen Aufnahmen der Tanzorchester favorisiert oder z.B. eine eigene Rundfunk-Hitparade für Deutsche Schlager sowie ein »Deutsches Schlagerfestival« eingeführt.

3.4. Qualitätsdebatten, Antipathien und Ängste

Um das herrschende Musikformat Schlager und Tanzmusik zu stabilisieren und Popmusik zu delegitimieren, kursierten in den Redaktionen bald »Schwarze Listen« mit als »nicht sendefähig« (d.h. anspruchslos, primitiv, stupide, englischsprachig, unter Niveau) klassifizierten Pop-Titeln. Starke Antipathien gegen anglo-amerikanische Musik paarten sich mit Vorurteilen gegen Rock'n'Roll, Beat, lange Haare und/oder obszöne Gesten. Stereotype Vorstellungen eines mit Gewalt, Massenhysterie oder Rauschgiftkonsum verbundenen jugendlich-skandalösen Lebensstils mögen den Blick der Radiomacher zusätzlich beeinflusst haben; Schlagworte wie »Halbstarke«, »Gammler«, oder »Beatlemania« verdeutlichen dies ebenso wie die diffamierende öffentliche Rezeption des Auftritts der Rolling Stones 1965 in der Berliner Waldbühne (vgl. Bamberg 1999).

Ferner herrschte bis weit in die 1960er Jahre hinein eine aus dem konservativen Denken der 1950er stammende Angst vor kultureller »Überfremdung«, d.h. der »Invasion« US-amerikanischer oder britischer (also alliierter gleich deutsch-feindlicher) Kulturmuster. Exemplarisch das Schlager-Plädoyer von Edmund Nick, WDR-Unterhaltungschef in den 1960ern: »Es wird bei uns so viel in fremder Sprache gesungen, daß man sich zuweilen fragt: Bin ich noch in Deutschland?« (zit. n. Helms 1972: 268).

3.5. ARD-Vorgeschichte: Das Kartell

Das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* hatte 1963 in seiner Titelgeschichte »Das Kartell der Schlagermacher« aufgedeckt, dass Musikredakteure, d.h. Angestellte des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, als Autoren und Komponisten an mehr als 35% der neuen Tanzmusikplatten beteiligt waren. Konkret bedeutet dies, dass nach jedem Abspiel (Airplay) im Radio für die Redakteure, die gleichzeitig (meist verdeckt unter Pseudonym und/oder in den Sendungen anderer Anstalten und Kollegen) als Arrangeure, Musiker, Komponisten oder Texter tätig gewesen waren, Tantiemen abfielen. Auch diese lange geheim gehaltene oder tolerierte Praxis kreativer Bereicherung dürfte ein Grund dafür gewesen sein, internationale Hits zu ignorieren. Die durch die *Spiegel*-Recherche in den Medien erzeugte öffentliche Debatte rief bei den Beteiligten heftige Widerstände, innere Rückzüge und mitunter lang anhaltende Berührungsängste mit Popmusik hervor.

4. Zum Projekt: Stand und Methoden der Erhebung

Um dieser Rundfunkrealität, diesem zunächst undurchsichtigen Mix aus redaktionellen Absprachen und individuellen wie kollektiven Denk- und Verhaltensmustern der Musikredakteure, näher zu kommen, analysiere ich die offiziellen ARD-Jahrbücher, Programmüberlegungen, Konzepte, Aufsätze, Daten der Medienforschung usw. und vergleiche diese auf zwei Ebenen mit den redaktionellen Realitäten:

1. Welche Sendungen mit Popmusik gab es bei ARD, AFN, RTL, AFN, BFN?
2. Was sagen die damals beteiligten Moderatoren, Redakteure und Redaktionsleiter heute zum Popmusiktabu der ARD? Wie reagierten sie auf den Erfolg der Alternativsender bei der ARD, und umgekehrt: wie blickten RTL und AFN auf den »Riesen« ARD.

Per Fragebogen werden Zeitzeugen aus den Musikredaktionen befragt, die damals auf beiden Seiten dabei waren (für einen detaillierten Überblick s. Anhang 1). Den Gesprächspartnern werden 25 Rahmenfragen (über ihre Biografie, Ausbildung und Musiksozialisation; ihre Funktion im Sender und die betreuten Sendungen; ihre Programmphilosophie, Art und Stil der Moderation; die im Jargon genannte »Musikfarbe« der Sendung; über die Radiolandschaft und Konkurrenzsituation) per Post oder Mail vorgelegt und mit qualitativer Inhaltsanalyse ausgewertet. Hierbei stütze ich mich wie bei meiner Presseanalyse (Rumpf 2004) auf die qualitative Interpretationsmethode, die Lissmann (2001) und Mayring (2003) für Text- und Gesprächsanalysen erarbeitet haben. So können in der Tradition der oral history Daten gewonnen werden, die aus dem redaktionellen Innenleben der Sender stammen und die persönliche Sicht der Beteiligten wiedergeben. Daraus können medienhistorisch relevante Aussagen über redaktionelle Strukturen, das Eingebundensein und den Denkhorizont der Redakteure herausgefiltert werden. Da inzwischen sieben (von zehn) Fragebögen beantwortet vorliegen, sind erste Ergebnisse und Trends im Anschluss zusammengefasst.

5. Erste Ergebnisse

Alle ins Auge gefassten Gesprächspartner wurden im Herbst 2005 angefragt, angeschrieben und mit dem siebenseitigen Fragebogen per Post oder Mail versorgt. Eine Kollegin entschuldigte sich krankheitsbedingt, eine andere fühlte sich als Freie Moderatorin nicht kompetent genug, sich zu äußern. Ein

Musiker und Moderator war mit seiner aktuellen CD auf Tournee und wollte sich wieder melden, ein einziger ließ den Kontakt nach Zusendung des Bogens einschlafen und reagierte auch auf Nachfragen nicht. Die Mehrzahl stand dem Projekt aufgeschlossen gegenüber, die meisten hatten oftmals geradezu das Bedürfnis, diese längst vergessene und vergangene Epoche noch einmal wachzurufen und sich dazu zu äußern. Die Antworten sind nicht polemisch im Stil einer »Abrechnung« ausgefallen, sondern kritisch, sachlich-distanziert. Einige Male wurde recht ausführlich kommentiert.

Die bislang vorliegenden Fragebögen, die ich synoptisch (den Fragekomplexen entlang) ordnen werde, zeichnen, wie schon im Ausgangspunkt vermutet, ein sehr differenziertes und persönliches Bild innerredaktioneller Horizonte, Befindlichkeiten, Absprachen und Vorgaben. Es ergänzt die bislang in der Forschung gebräuchlichen Thesen, mitunter wird es kräftig konterkariert.

Das Popmusiktabu entspringt demnach so gut wie gar nicht dem ARD/GVL-Konflikt (einige der Befragten hatten davon noch nie etwas gehört!), sondern zählebigen Vorurteilen und einer musikwissenschaftlich geprägten Kritik mangelnder musikalischer Qualität. Im popmusikalischen Pro und Contra seinerzeit manifestierte sich letztlich auch ein Generationenkonflikt, nämlich eine Auseinandersetzung zwischen konservativen (älteren) und progressiven (jüngeren) Radiomachern. Dadurch, dass es gelungen ist, neben ARD-Mitarbeitern auch Moderatoren, Redakteure und Redaktionsleiter von RTL bzw. BFN zu gewinnen, kommen beide Seiten der Rundfunklandschaft zu Wort und geben Auskunft darüber, wie sie das andere »Lager« (20 Jahre vor der wirklichen Einführung des Dualen Systems) jeweils gesehen haben.

Es zeigt sich dabei, dass bei den Befragten die Phase 1965-1975 noch sehr präsent ist und äußerst differenziert argumentiert und kommentiert wird. Die Entwicklung verlief keineswegs so stringent, wie es die offiziellen ARD-Jahrbücher erzählen, sondern komplizierter: mitunter politisch-ideologisch motiviert und auf jeden Fall stark von den handelnden Personen, deren Funktion, ihrer »Hausmacht« und der Liberalität und Toleranz des Senders abhängig.

Anhand von Popmusik bzw. dem Popmusiktabu wurde ein »Generationenkonflikt« zwischen jungen und älteren Redakteuren ausgetragen, wie Holger Arnold schreibt: »Die alten, teilweise noch vom Reichsrundfunk kommenden Radiomacher blickten mit Verachtung auf die Konkurrenz. Die jüngeren mit BBC und AFN aufgewachsenen verfolgten das bunte Treiben durchaus mit Interesse« (Arnold im Fragebogen 2005). Auf die Frage, wie unter Kollegen über englischsprachige Popmusik diskutiert wurde, antwortet

exemplarisch und deutlich Rainer Cabanis: »Ignorant, beispielsweise lehnten die Musikredakteure der ARD die Beatles wegen mangelnder musikalischer Qualität ab. Ich erinnere mich noch an Abhörsitzungen beim SR, als ich gegen den geschlossenen Widerstand meiner Kollegen Melanie und Johnny Cash (»die singen nicht sauber«) durchsetzen musste.« Umgekehrt blickte das kleine und in den 1960ern überaus erfolgreiche RTL nicht frei von Süffisanz auf die Hörerverluste der ARD: »Es war damals ein Leichtes, der schwerfälligen und selbstherrlichen ARD Hörer wegzunehmen« (Pützenbacher im Fragebogen 2005).

Schon die erste Durchsicht bestätigt die Ungezwungenheit und den Mut von RTL und BFN und die Trägheit und Unlust, mit der die ARD mit allerlei inhaltlich-musikkritischen Argumenten der Popmusik die Ausstrahlung verweigerte. Die Notwendigkeit, auf Hörerwünsche und das Publikum Rücksicht zu nehmen (und nicht auf die Ideologien und Vorlieben der Musikredakteure) war den Machern des kommerziellen Programms von RTL früh klar: »Ob gute oder schlechte Musik entschied allein der Hörer. Der Gedankenaustausch mit dem Hörer (Briefe, Telefon) war sehr intensiv und wurde gepflegt« (Pützenbacher im Fragebogen 2005). In der Person Chris Howlands wird die Dynamik der damaligen Radioszene auf den Punkt gebracht. BFN-Moderator Howland wurde beim NDR-Funkhaus vorstellig mit dem Satz: »Geben Sie mir eine Stunde Sendezeit in der Woche und ich bringe Ihnen die Hörer wieder zurück, die alle bei uns [bei BFN W.R.] sind und eigentlich zu Ihnen gehören« (Howland im Fragebogen 2006).

ARD-interner Widerstand gegen Popmusik spielte sich auf verschiedenen Ebenen der Funkhäuser ab. Exemplarisch dazu Arnold: »Es gab zwei festangestellte Redakteure, die als Spinner galten und denen alle Pop/Rock-Platten gegeben wurden, die sie dann einem riesigen eigenen Archiv im Sender einverleibten. Im offiziellen Schallarchiv kam diese Musik bis 1979 nicht vor« (Arnold im Fragebogen 2005).

Das (vorläufige) Schlusswort stammt von Chris Howland, der im Fragebogen das alternative wie innovative und einflussreiche Erfolgskonzept der Soldatensender wie folgt umreißt: »BFN and AFN brought a new type of Radio to Germany.«

Anhang 1: Interviewpartner

- Lutz Ackermann (*1945): AFN-Hörer, Moderator (»Sweet Soft & Lazy«) und Ex-Musikchef von NDR2. Heute NDR1 Niedersachsen.
- Holger Arnold (*1942): Ehemaliger Musikchef von SDR3, ab 1985 Abteilungsleiter L-Musik bei Radio Bremen.
- Rainer Cabanis (*1946): Musikredakteur bei der »Europawelle Saar«, Musikchef bei SWF3, danach Radio Hamburg, FFN.
- Jochen Pützenbacher (*1939): Moderator bei Radio Luxemburg.
- Chris Howland (*1928): TV- und Radiomoderator bei BFN, NDR, WDR, »Musik aus Studio B« ab 1961. Autobiographie »Happy Days?«.
- Frank Laufenberg (*1945): Zunächst EMI-Mitarbeiter, ab 1970 Moderator beim SWF3-Popshop, Autor des kritischen Rock- und Pop Lexikons.
- Klaus Nelhiesel (*1950): Moderator und Musikchef bei RB (angefragt).
- Uschi Nerke (*1945): Langjährige *Beat-Club*-Moderatorin, heute wieder mit einem Oldie-Beatclub bei Radio Bremen 1 (angefragt).
- Bill Ramsey (*1931), Schlager- und Jazzsänger. Ab 1953 Produktionsleiter bei AFN Frankfurt, DJ bei Radio Luxemburg, später TV-Moderator beim SWF (angefragt).
- Siegfried Schmidt-Joos (*1936): Redakteur für Jazz und Pop beim HR, in den 1960ern bei Radio Bremen; ab 1970 beim *Spiegel*, danach Musikchef bei RIAS2 und SFB.

Literatur

- Arnold, Bernd-Peter / Quandt, Siegfried (Hg.) (1991). *Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus*. Frankfurt/M.: IMK-Verlag.
- Bamberg, Heinz (1999). *Rolling Stones. Musik – Mythos – Macht*. Mainz: Schott.
- Bausch, Hans (Hg.) (1980). *Rundfunk in Deutschland*. (5 Bde). München: dtv.
- Berendt, Joachim Ernst (1956). »Schlagersänger Presley.« In: *Der Spiegel* 50, S. 52-62.
- Dussel, Konrad (1999). *Deutsche Rundfunkgeschichte*. Konstanz: UVK-Medien.
- Göttlich, Udo / Winter, Rainer (Hg.) (2000). *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Helms, Sigmund (Hg.) (1972). *Schlager in Deutschland*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1970). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kleinen, Günter (1983). *Massenmusik. Die befragten Macher*. Wolfenbüttel, Zürich: Möeseler.
- Koch, Hans Jürgen / Glaser, Hermann (2005) *Ganz Ohr. Eine Kulturgeschichte des Radios in Deutschland*. Köln: Böhlau.
- Kurzeck, Peter (1990). *Keiner stirbt*. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Lissmann, Urban (2001). *Inhaltsanalyse von Texten. Ein Lehrbuch zur computerunterstützten und konventionellen Inhaltsanalyse*. Landau: Verlag Empirische Pädagogik (2. Aufl.).
- MarBolek, Inge / von Saldern, Adelheid (Hg.) (1999). *Radiozeiten 1924-1970*. Potsdam: Veröffentlichungen des DRA, Verlag für Berlin-Brandenburg.

- Maase, Kasper (2000). »Spiel ohne Grenzen. Von der ›Massenkultur‹ zur ›Erlebnisgesellschaft‹: Wandel im Umgang mit populärer Unterhaltung.« In: *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Hg. v. Udo Göttlich und Rainer Winter. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 75-102.
- Mayring, Philipp (1997). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Deutscher Studienverlag.
- Rumpf, Wolfgang (2004). *Pop & Kritik. Medien und Popkultur 1956-1979*. Münster: LIT-Verlag.
- Schmid, Waldemar (2004). »Radio.« In: *Funk-Korrespondenz* 15, S. 6-12.
- Schütte, Wolfram (1993). »E-Äf,En.« In: *Frankfurter Rundschau*, 6. Juli 1993, S. 16.

**Alenka Barber-Kersovan:
Vom ›Punk-Frühling‹ zum ›Slowenischen Frühling‹. Der Beitrag des
slowenischen Punk zur Demontage des sozialistischen Wertesystems.
Hamburg: Reinhold Krämer 2005 (577 S., 44,90 €).**

Rezension von Christoph Jacke

Alenka Barber-Kersovans umfassende Studie zur Entwicklung des slowenischen Punk beginnt mit einem Songtext-Zitat der deutschen Gruppe DAF und endet mit dem Fazit, dass Punk in Slowenien als Schule der Demokratie fungiert hat. Damit steckt die Hamburger Musikwissenschaftlerin das weite Feld des Punk als sozialer Bewegung in verschiedenen Ländern ab: Denn dort, wo DAF sich in ihrem Song »Der Osten währt am Längsten« weder auf den Westen noch auf den Osten festlegen wollten, zeigt sich der so typische Nihilismus, das Entleeren der Zeichen, wie ihn Diedrich Diederichsen schon früh beschrieben hat. Am anderen Ende der Punk-Lesarten steht die Emanzipation durch Verweigerung, wie sie Barber-Kersovan für die slowenische Punk-Entwicklung konstatiert: Punk kann eine Gesellschaft also doch verändern oder zumindest übungsartige Anstöße dazu liefern – die Jugend(verweigerungs)kultur als politische Wahlpflichtveranstaltung sozusagen.

Barber-Kersovans fast 600 Seiten starke Dissertation ist ihren Gegenständen offensichtlich stark verpflichtet. Die Musikwissenschaftlerin ist nicht nur Geschäftsführerin des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (ASPM), sie arbeitete auch als Musikerin, Musiktherapeutin und Programmchefin der »Musikalischen Jugend Sloweniens«. Man darf ihr also attestieren, dass sie erfahren hat, wovon sie schreibt, und dass somit die Gefahr einer allzu distanzierten, elitistischen (Douglas Kellner) Beobachtung von Jugend- und Popkultur in ihrer Arbeit nicht besteht. Auf der anderen Seite hat man bei der Lektüre dieser beinahe popkultur-archäologischen Ausgrabung und Aufarbeitung selten das Gefühl, dass einem das Phänomen lediglich aus zu starkem Involvement heraus schmackhaft gemacht werden soll – auch von diesem intrinsische Motivationsproblem, wie es häufig bei eher historisch-deskriptiven Studien zu Phänomenen populärer Kultur und im Besonderen populärer Musik auftritt, bleibt die Arbeit verschont.

Ganz im Sinne ihres Doktorvaters Helmut Rösing versteht Barber-Kersovan Musik-Analyse als Kultur-Analyse. Dies ist ein arbeitsreiches Unterfangen, denn die flüchtigen Kontexte von Jugend- und Popkulturen sind zum einen aufwändiger und zum anderen komplizierter zu beobachten als handfestere Produkte wie Songs, LP-Hüllen u. dgl. So nimmt sich Barber-Kerso-

van zunächst in einem umfangreichen ersten Kapitel akribisch der »Rekontextualisierung anglo-amerikanischer Musik in Slowenien« an. Sie beschreibt hier, inwiefern bereits die Vorläufer des Punk in Slowenien zwischen Globalisierung und Regionalisierung dafür gesorgt haben, dass sowjetische Märsche gegenüber Pop, Rock'n'Roll oder der Beatlemania bei den Jugendlichen ins Hintertreffen gerieten. Die Ausbildung eines slowenischen Undergrounds, der als Nährboden für alle möglichen Varianten von Protest via Popmusik diente, wird dabei als Voraussetzung für »Punk im Kontext der ›Slowenisierung‹ anglo-amerikanischer Musik« (S. 81) gesehen.

Das zweite Kapitel (»Studentische Kulturorganisationen als materielle Basis der slowenischen Punkbewegung«) wendet sich dann der institutionellen Seite der Punk-Entwicklung des »Slowenischen Frühlings« zu. Jenseits der konkreten Musiker und Musiken kann dieser Teil der Arbeit als äußerst reichhaltiger Steinbruch dienen, den man vor allem für inter- und transnational vergleichende popkulturwissenschaftliche Studien fruchtbar nutzen kann. Barber-Kersovan richtet ihr Augenmerk auf diesen knapp 70 Seiten auf sowohl studentische als auch etablierte Institutionen und Organisationen wie Radiosender, Tonträgerfirmen oder Kulturzentren, die für die Verbreitung des Themas Punk in Slowenien unerlässlich waren. Besonders deutlich wird an diesen Ausführungen wieder einmal die gewichtige Rolle der Medien für die Erregung größerer Aufmerksamkeiten auch seitens von Jugend- und Popkulturen.

Im dritten Kapitel wird Barber-Kersovan dann noch konkreter und widmet sich den einzelnen Bands und den sie umgebenden Szenen. Bemerkenswert ist, dass von den vielen, stilistisch sehr unterschiedlichen Beispielen nur ganz wenige im deutschen Musikjournalismus angekommen sind. Selbst spezialisierte Magazine haben sich zumeist nur mit der »Neuen Slowenischen Kunst« und deren musikalischem Flaggschiff Laibach auseinandergesetzt. Barber-Kersovan gönnt diesem Phänomen und den polarisierten Diskussionen um das Kollektiv Laibach ein eigenes Kapitel, in dem sie zumindest ansatzweise zeigt, inwiefern die Künstlergruppe bspw. mit paramilitärischer oder nationalsozialistischer Ästhetik spielt, was der Band auf Europatourneen immer wieder Krawalle oder Unterbrechungen ihrer Konzerte eingebracht hatte. Barber-Kersovan eilt allerdings schnell weiter zu ganz anderen Phänomenen (wie etwa dem »schönen neuen Pop«), um schmetterlingssammlerartig möglichst viele Stränge des slowenischen Punk aufzuarbeiten.

Das vierte Kapitel der Studie, »Ideologisierung und Politisierung des Punk-Phänomens« knüpft an die basalen Überlegungen zum internationalen Punk und der slowenischen Variante an. Hier beschäftigt sich Barber-Kersovan mit den eingangs genannten unterschiedlichen Lesarten bzw. Verständnissen von Punk (Punk als Nihilismus, Punk als Verweigerung, Punk als Freiheit), um daraus die slowenische Perspektive abzuleiten, die sowohl eine

»Politisierung der Punk-Produktion« als auch eine »Mystifizierung der Punk-Revolte« mit sich brachte (S. 288-291). Wichtig ist hierbei Barber-Kersovans Kontextualisierung, denn ohne die wirtschaftliche und politische Krise des Landes im Zuge des »allgemeinen Zerfalls« (S. 283), wäre Punk mit Sicherheit nicht so erfolgreich aufgeblüht.

Im vierten Kapitel (»Die Botschaft der Punksongs«) verlagert Barber-Kersovan das analytische Interesse von den Kontexten zu den »Punk-Texten«, den Lyrics, ohne erstere aus den Augen zu lassen. Mit kommunikationswissenschaftliche Methoden bemüht sich Barber-Kersovan, »dass mittels Explikation und Interpretation einiger für die Punk-Subkultur charakteristischer Themenfelder der Versuch einer Rekonstruktion sozialer Prozesse innerhalb der slowenischen Gesellschaft am Übergang der 1970er in die 1980er Jahre unternommen wird« (S. 293). Hierbei werden so heterogene Kontexte wie Staats-Rock, sozialistisches Arbeitsethos, Pop-Stalinismus oder Partisanenromantik analysiert und zum Teil dekonstruiert.

Das letzte Kapitel der Studie schließlich führt die Fäden aus Punk, Jugendbewegungen und politischem Protest zu einer alternativen Kultur »als Lokomotive« (S. 451) zusammen und zeigt, inwiefern sich auch der slowenische Punk in ganz verschiedene Untergruppen (wie etwa auch Nazi-Punks) ausdifferenziert hat.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Barber-Kersovans popkulturwissenschaftliche Studie aus musikethnographischer Perspektive eine unglaublich exakte und detailreiche Übersicht (inkl. Diskographie und Filmographie) über den slowenischen Punk gibt. Für diejenigen, denen ein Eintauchen in diese Feinheiten zuviel erscheint, sei zudem aber betont, dass Barber-Kersovans hervorragend kontextualisierte Studie Punk als gesamt-(medien)gesellschaftliches Phänomen in einem sozialistischen Staat exemplarisch aufarbeitet und somit für allgemeine und vergleichende Studien zu jugend- und popkulturellen Bewegungen mit dem Schwerpunkt Musik und Kunst verwendet werden kann – womit die Autorin entkräftet hat, was der Popkultur- und Popmusikwissenschaft seitens traditionalistischer und empiristischer Forschung immer wieder vorgeworfen wird: die intrinsische Einseitigkeit. Vielmehr kann Barber-Kersovans Untersuchung vor dem Hintergrund kulturwissenschaftlicher Einbettung als die behutsame Variante dessen verstanden werden, was der Lyriker und Schriftsteller Kurt Schwitters 1927 mit den drastischen Worten beschrieb: »Man schlägt der Ordnung nicht in ihr Gesicht, denn solches duldet die Fassade nicht« (als Motto auf S. 371). Dann doch lieber fundiert und behutsam...

**Diedrich Diederichsen: *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag.*
Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005 (239 S., 9,90 €)
und
Jochen Bonz, Michael Büscher u. Johannes Springer (Hg.):
Popjournalismus. Mainz: Ventil (204 S., 12,90 €)**

Rezension von Anne Kowalsky

Es gibt sicherlich Dinge, die *nicht* Pop sind: den täglichen Heimsuchungen des unrühmlichen Daseins mit Askese oder Selbstkasteiung per Kantholz zu begegnen etwa oder Aussagen wie: »Ich bin es vom Kloster her gewohnt, um neun im Bett zu liegen.« Vorabendserien, Medienberufe und hedonistische Lebensführung sind dagegen sehr Pop – wie auch der Drang, Nebenerscheinungen der Zivilisation analytisch zu durchleuchten und dies zur Wissenschaft zu stilisieren, zurzeit äußerst populär ist.

Journalisten sind Menschen, die beim Zähneputzen schon Deutschlandfunk hören und ihr Leben damit verbringen, aus der beobachtenden Stellung des Außenstehenden den Status quo eloquent zu kommentieren: Subjekt, Prädikat, Fremdwort. Doch trotz aller Vorwürfe der Akademisierung gegenüber dem sogenannten Popjournalismus macht es immer wieder Spaß, sich durch die Satzkonstruktionen Diedrich Diederichsens zu arbeiten. Mit Erscheinen von *Musikzimmer*, der Sammlung von 62 für den Berliner *Tagespiegel* verfassten Kolumnen, kann der akribische Sammler benannter Artikel diese nun sorglos wahlweise als Zigarettenpapier weiterverwenden oder die Origami-Faltkunst professionalisieren und sich der Zettelwirtschaft der wahrscheinlich ohnehin unvollständigen und chronologisch ungeordneten Sammlung entsagen, um sich an der gebundenen Variante zu erfreuen. Ihr hat Diederichsen ein Vorwort vorangestellt, welches sowohl das unausweichliche Zusammenspiel von (Pop-)Musik und soziokulturellen Aspekten thematisiert als auch die Schwierigkeiten eines über Musik schreibenden Menschen benennt. Vollkommen abgeklärt, mit ausreichend reflektierter (Selbst-)Ironie und der nicht überheblichen, sondern völlig sachlichen *been-there-done-that*-Haltung spricht der Pate aller Musikjournalisten einem immer wieder aus der Seele, wenn er etwa Viva II als den »hassgeliebten Musikkanal« bezeichnet, den man lediglich empfangen kann, »wenn der letzte Shopping-Sender sich den Mund in seinen charmant asynchronen Synchronisierungen amerikanischer Handelsvertreter irreversibel fusselig geredet hat«.

Wenn Diederichsen (Platten-)Kritiker als »professionelle Rezipienten« bezeichnet, beschreibt er das beinahe schizophrene Rezeptionsverhalten von Musikkritikern, die sich als musikinteressierte und -liebende Menschen der subjektiven Empfindung nicht entziehen können und auch gar nicht sollen, ihrer um Objektivität bemühten Kritikergefangenschaft aber auch nicht entfliehen können und wahrscheinlich auch gar nicht dürfen. Wie keine zweite kann Diederichsens authentisch subjektive Herangehensweise (die sachliche Einordnungen in Kontexte ja nicht ausschließt) diesbezüglich als wegweisend betrachtet werden: Sie lässt dem Leser zwischen den Zeilen viel Raum für Interpretationen und bietet somit Freiraum für eigene Schlussfolgerungen.

Unumstrittene Tatsache ist natürlich, dass ein nicht unerheblicher Teil des musikinteressierten Leserklientels mit Kaufabsicht an einer eben solchen eigenen Interpretation gar nicht interessiert ist und sich lieber anhand der Besprechung durch die Neuerscheinungen der Tonträgerlandschaft »führen lassen« will, da Führung durch Vertrauenspersonen Sicherheit vermittelt, vor Fehlinvestitionen bewahrt, bequem ist und nicht verlangt, die passive Konsumhaltung durchbrechen zu müssen. *Klick, in den Warenkorb, Klick, Bestellung abschicken. In Kürze erhalten Sie ihre Bestätigung per e-mail.* Im Zweifelsfall immer am Punktebewertungssystem orientieren, in dringenden Fällen Charts und Bestsellerlisten zu Rate ziehen oder den Kaufempfehlungen aus Funk und Fernsehen folgen. (Für die, die's immer noch nicht kapiert haben: Eine Plattenkritik ist *keine* Kaufanleitung und liest sich wahrscheinlich am effektivsten, wenn man die besprochene Platte bereits gehört, besser noch gekauft hat.)

Bezug nehmend auf ein Musikvideo Jan Delays, in dem dieser plakativ-überzogen die konventionelle und allgemein vorherrschende Vorstellung des stereotypen »Spießers« als Feindbild bedient, schreibt Diederichsen: »Wenn man Nonkonformismus entwickelt, sollte man wenigstens wissen, was der aktuelle Konformismus geschlagen hat.« Diese Worte gilt es, sich zu Herzen zu nehmen, da sie über eine wichtige, auf andere Bereiche übertragbare Aussage in sich tragen: Um urteilen zu können, muss man sich der Bedeutung des zu beurteilenden Gegenstands bewusst sein und ihm zumindest für diesen Moment des Beurteilens eine gewisse Bedeutung zusprechen.

Bei der Lektüre der von Jochen Bonz und anderen unter dem Titel *Pop-journalismus* herausgegebenen Beiträge wird dem diesem Berufsfeld nicht zugehörigen Leser genau der oben beschriebene Sachverhalt abverlangt: Das Ernstnehmen von thematischen Sachverhalten, denen die eigene Lebensauffassung, Wahrnehmung und Wertvorstellung keine sonderlich tiefgehende Bedeutung zumisst. Mitten in all den sicherlich ernstzunehmenden Beiträgen

läuft man nämlich als ein der Materie ferner Leser Gefahr zu fragen: Worum geht es überhaupt? Wollte man als Popjournalist endlich mal das eigene Schaffen thematisieren, darüber schreiben, was man/wie man/dass man schreibt? Popjournalismus auf der Metaebene? Sicherlich legitim, nur: An wen richten sich die festgehaltenen Erkenntnisse, die im Wesentlichen wie eine Bestandsaufnahme von gemeinhin bekannten Tatsachen klingen? *Von Popjournalisten für Popjournalisten*?

Ja, genau dies: Das Vorwort klärt auf, dass einige Texte des Bandes ursprünglich Beiträge zu einer in Bremen (von Popjournalisten für Popjournalisten und einige Kulturwissenschaftler) abgehaltenen Tagung bildeten, die *Erscheinungsformen und Konzepte des Popjournalismus* durchleuchten und systematisieren wollte (s. <http://www.lo-net.de/group/Samples/Samples3/KonferenzberichtPoptagung.pdf>). Weiterhin spricht das Vorwort von dem Wandel, dem sich der Popjournalismus im Laufe der Jahrzehnte unterzogen habe, von gegenseitiger Beeinflussung einzelner Aspekte des variationsreichen Feldes, welches fälschlicherweise als *der* Popjournalismus bezeichnet würde, dabei aber die autarken Elemente der Popkritik, der Popberichterstattung, des Popjournalismus und sogar der Popliteratur fälschlicherweise zusammenwerfe.

Insgesamt fragwürdig bleibt Felix Klopoteks idealtypische Darstellung journalistischer Schreibstile, derer sich allgemein bemächtigt werde und die er mit hoffentlich nicht-repräsentativen, sondern lediglich versehentlich oder aber aus Sarkasmus bewusst schlecht ausgesuchten Textbeispielen belegt, deren Verfassern man inständig ins Gewissen reden möchte: Es gibt doch *so schöne* Berufe, muss es denn *unbedingt* das Schreiben sein? Aber was, wenn Klopotek tatsächlich vorhandene Begebenheiten beschreibt? Sicherlich kann das vorkommen, dass Unsicherheit oder auch Überzeugung die Menschen zu den seltsamsten Handlungen motivieren, und schließlich ist nicht jeder Mensch, der sich ausdrücken kann, gleichzeitig so kreativ, einen eigenen Schreibstil zu entwickeln respektive bereits in sich zu tragen, zumal dieser Anspruch ja gemeinhin gar nicht besteht. Im Gegenteil: in den meisten Fällen ist man ja sogar bemüht, dem favorisierten Schreibstil gerecht zu werden, indem bestimmte stilistische Mittel immer wieder benutzt werden, da hat Klopotek keinesfalls Unrecht; aber vorausgesetzt, es wäre wirklich so einfach, dass popjournalistische Texte wiederholt Merkmale *eines* von lediglich *vier* vorhandenen Stilkomponenten aufweisen, das Schreiben hier also zum bloßen Handwerk degradiert wird, ist dies keinesfalls ein Zeichen von Lebendigkeit, Beweglichkeit oder gar Progression in einer journalistischen Sparte, die sich doch so gerne als Avantgarde innerhalb ihres Tätigkeitsfeldes sieht. Den avantgardistischen Ansatz fällt es überdies sowieso schwer

zu finden. Sich vom konventionellen journalistischen Anspruch der etablierten Tageszeitungen in Form und Ausdruck zu unterscheiden und abzugrenzen, mag von mir aus vor zwanzig, ach was: vor dreißig Jahren innovativ gewesen sein, mittlerweile jedoch unterliegt die Popliteratur ja bereits selbst sich ständig wiederholenden Motiven. Und das bisschen eingebauter Wortwitz macht noch lange keine Avantgardine.

Wertvoll ist dagegen Dierck Wittenbergs Beitrag »Die Mühlen des Rock und die Diskurse des Pop«. Die Widersprüchlichkeit, sich einerseits durch einen angeblich unkonventionelleren Schreibstil von den üblichen journalistischen Vorgehensweisen angesehener konservativer Tages- oder auch Fachzeitungen abzugrenzen, dann aber einem nicht minder intellektuell anspruchsvollen »akademischen Gestus« (Wittenberg) zu unterliegen, der zum Verstehen der Beiträge eine gleichermaßen breit gefächerte Allgemeinbildung voraussetzt, schließt natürlich von vornherein die Partizipation der Klientel bewusst Musik hörender und die mit ihr verbundene Kultur lebender Menschen aus, die die nach allgemein vorherrschender Vorstellung bewerteten Voraussetzungen theoretischer Bildung nicht aufweisen. Diese werden dann lieber zwar liebevoll, aber dennoch »von oben herab« im Hotze-Comic karikiert. Ich bin mir nicht sicher, ob diese klassische Auffassung von dem, was gemeinhin als die bevorzugte Schreibweise in wissenschaftlichen Bereichen und akademischen Umfeld gilt, gleichzeitig auch Pop sein kann. Dazu ist es nach meiner mit Pop verbundenen Assoziation nicht unbeschwert genug.

Stets sind wir darauf bedacht, zwischen »*denen* und *uns*« (Wittenberg) zu unterscheiden und stolz zu sein, die Gleichschaltung des Mainstream zu durchbrechen und zu verurteilen, indem wir unreflektiert voraussetzen, dass Musik für die anderen Menschen einen ähnlichen Stellenwert haben muss. Dass sie aber oftmals nur eine Funktion zu erfüllen hat und mehr nicht zu sein braucht, kann unser eindimensionales Denken nicht realisieren. Und wer schon mal auf dem Erntefest eines kleinen ostdeutschen Dorfes mit ledigen Landwirten im heiratsfähigen Alter »Eins-Zwei-Tip« getanzt hat, der weiß, dass es manchmal eben nicht mehr braucht als einen schönen, von kitschiger Frauenstimme übersungenen Viervierteltakt.

Sympathisch und informativ sind weiterhin die Erzählungen der Musikerin Pinky Rose, die jedoch aufgrund der relativ oberflächlich gehaltenen Gesprächsform des klassischen Interviews eventuell in einer Zeitschrift eine angemessenere stilistische Einbettung gefunden hätten.

Die ständig wiederkehrende Thematisierung der Schwierig-, ja fast Unmöglichkeit, rezeptive Klangerlebnisse in Worten auszudrücken, ist furchtbar ermüdend. »Über Musik (zu) schreiben, sei wie zu Architektur tanzen«,

zitiert Wittenberg. Ja gut, wenn sie das doch nun für sich festgestellt haben, wieso belästigen sie uns dann weiterhin mit ihren Versuchen, diese Tatsache zu überwinden? Oder kokettieren sie lediglich mit ihrer außergewöhnlich anspruchsvollen Aufgabe? Soll die endlose Betonung dieses Sachverhalts uns Leser zu mehr Achtung vor ihrem Schaffen bewegen oder dient sie als prophylaktische Entschuldigung, mit der Bitte um Nachsicht?

Stellenweise vermittelt die Art und Weise, wie sich die Autoren dem Gegenstand widmen, der ihren Beruf darstellt, den Eindruck, als sei hier eine völlig einmalige und außergewöhnliche Entwicklung zu beobachten. Bei allem Respekt vor ihrem Schaffen und vor ihrer Leidenschaft: Ich sehe – möge ich damit auch falsch liegen und das Ganze unterschätzen – im Aufkommen popjournalistischen Schreibens keine literarische Revolution, sondern lediglich eine Entwicklung, die eine Frage der Zeit war, da der Raum für sie bereits vorhanden und das Bedürfnis nach ihr längst da war und nicht mühsam erkämpft werden musste. Seltsamerweise betrachten die für den popjournalistischen Bereich schreibenden Menschen diesen völlig losgelöst von den übrigen journalistischen Tätigkeitsfeldern, als handele es sich um eine Kunstform, der eine gesonderte Stellung gebühre. Irgendwie ist man versucht, die Menschen von ihrer Verbissenheit zu befreien, mit der sie ihrem Schaffen immer eine so außergewöhnliche Bedeutung beizumessen versuchen. Dabei *schreiben* sie nur! Sie *machen* weder die Musik, über die sie schreiben, noch sind sie Teil von ihr, weil sie sich durch das hohe Maß an sophisticated-theoretischem Wissen, das einem ja zwangsläufig die Unbefangenheit nimmt, und durch den journalistischen Vogelperspektive-Beobachter-Blick automatisch in der Außenseiterposition wiederfinden.

Diederichsen, mit dem sich in *Popjournalismus* im Anschluss an die ganzen wissenschaftlich-theoretischen Annäherungen noch ein ausführliches Interview findet, sollte sich davon distanzieren, sich in diesen Kontext des Popjournalismus stellen zu lassen. Seine Kolumnen beinhalten Worte eines Sehenden, gewisse Zusammenhänge verstehenden Menschen, dessen Ventile mittels der Musik geöffnet werden, ihn zwar weit ausholen, aber dennoch nachvollziehbar bleiben lassen.

**Bernd Kiefer / Marcus Stiglegger:
Pop und Kino. Von Elvis zu Eminem.
Mainz: Bender 2004 (285 S., 14,90 €).**

Rezension von Sara Ackermann

Bernd Kiefer und Marcus Stiglegger geben mit *Pop und Kino. Von Elvis zu Eminem* ein Buch heraus, das sich ein weiteres Mal aus nahezu rein filmwissenschaftlicher Sicht einem Themenkreis nähert, der fraglos auch die Popmusikwissenschaft betrifft. Sobald es um Popstars und ihre Images, deren Konstruktion, Vermarktung und Rezeption geht, sind es die Ansätze und Thesen der Film- und Medienwissenschaftler, die aus dem Bereich der Filmstars auf den der Musikstars übertragen werden. Richard Dyers *Stars* (1979) oder Christine Gledhills *Stardom. Industry of Desire* (1991) seien als Beispiele angeführt, die für die Popmusikwissenschaft als Standardwerke angesehen werden können. Dieser Umstand ist nicht verwunderlich, entspringt doch das Star-Phänomen Anfang des 20. Jahrhunderts der kulturindustriellen Produktionsstätte Hollywood und findet seine Verbreitung durch das weltweit sich rascher Beliebtheit erfreuende Medium Film. Eine Grundvoraussetzung ist beiden Bereichen popkultureller Güterproduktion gemein: der konkrete, organische Körper desjenigen, der Berühmtheit erlangen möge. Der physische Körper trägt gewissermaßen diejenigen Eigenschaften und Komponenten, die ihm – in den meisten Fällen von Management und Agenten – zur Bekanntmachung und Verbreitung eines spezifischen Images eingeschrieben werden. Die Verquickung der beiden später auch theoretisch miteinander verknüpften Sphären Bild/Ton, Film/Musik findet ihre Realisierung Mitte der 1950er Jahre: es ist Colonel Tom Parker, der die enorme Marketing- und Promotionkraft des Kinofilms für seinen hüftenschwingenden Klienten als zusätzliches Imagevehikel nutzt. Elvis Presley wird als erster multimedial präsentierter Popstar weltweit erfolgreich.

Pop und Kino greift auf diese Zusammenhänge zurück, indem der Star-Körper und dessen Inszenierungen auf unterschiedlichen medialen Kanälen als Leitmotiv die einzelnen, ansonsten nicht weiter aufeinander bezogenen Beiträge verbindet. Das Buch ist chronologisch aufgebaut und vermittelt einen guten Überblick, was der gesetzten Zeitspanne und den genreübergreifenden Themen zu verdanken ist. Eröffnet wird *Pop und Kino* mit einem Beitrag von Thomas Meder, der sich mit Rock'n'Roll-Körpern und deren visueller (Selbst-)Darstellung mittels Plattencovern bzw. Bühnenauftritten von den 1950er bis zu den 1970er Jahren beschäftigt. Im Anschluss widmet sich

Stefanie Tauber in einem gut argumentierenden Artikel der Filmkarriere Presleys und behält hierbei stets dessen schleichenden Imagewechsel im Blick, der sich im Sinne einer Authentizität des gesamten Starkonstruktes »Elvis« und dessen abzusetzender Produktpalette vollzieht. Es folgen Beiträge über die Beatles, Bob Dylan und Neil Young bis hin zu Eminem. Die Maskeraden-Shows von David Bowie und Madonna finden ebenso ihren Platz wie das filmische Œuvre der Fab Four, das in Parallelführung zu ihrem musikalischen Schaffen vorgestellt wird: so erscheinen die Bildkollagen von *Magical Mystery Tour* (1967) als visuelles Pendant der Klangexperimente des *Sgt. Pepper*-Albums (ebenfalls 1967).

Während hier also Popstars und ihr Auftreten in Kinofilmen den Mittelpunkt der Betrachtungen darstellen, kehren einige Beiträge das Verhältnis um: Musik *im* Film oder aber dessen musikalische Ausgestaltung rücken in den Vordergrund. Andreas Rauscher hebt die Bedeutung des Soul als nahezu stilbildendes Genremerkmal der Blaxploitation-Filme hervor und Robert Plaß beschreibt computergenerierte Klangästhetik als lautmalerisches Mittel in Science-Fiction-Streifen. Eine weitere Beitragskategorie lässt sich im filmischen Einfangen musikalischer Subkulturen – Punk, Gothic, Techno – unter Bezugnahme auf ihre jeweilige Heterogenität bzw. deren teils dokumentarische, teils fiktionale Umsetzung im Film fassen (vgl. die Aufsätze von Oliver Keutzer bzw. Marcus Stiglegger).

In nahezu keinem der 21 Aufsätze fehlt der evidente Querverweis auf MTV und die künstlerische wie ökonomische Zugkraft des Musikvideos; die Suche nach dem letztgültig ersten ästhetischen Vorläufer des Videoclips, die sich ebenfalls fast wie ein roter Faden durch das Kompendium zieht, ist etwas zu angestrengt. War es nun *A Hard Day's Night*, *Bohemian Rhapsody* oder am Ende eine Szene aus *Streets of Fire*?

Pop und Kino spiegelt die Problematik wider, die wissenschaftliche Beschäftigung und Aufarbeitung popkultureller Phänomene mit sich bringen. Legt der Untertitel *Von Elvis zu Eminem* noch eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Medium Film und dem kulturellen Produkt Popstar innerhalb der einzelnen Beiträge nahe, so klärt das Vorwort bereits auf: »Die einzelnen Beiträge möchten aus unterschiedlicher Perspektive den wechselseitigen Einfluss von Popkultur und Kino veranschaulichen« (S. 8). Das Thema des Buches wird somit um den Begriff der *Popkultur* erweitert. Zum einen lässt sich damit zwar ein Beitrag wie der zur New Yorker Hard- und Artcore-Szene rechtfertigen (Manfred Riepe). Zum anderen aber lässt dies das mögliche Themenspektrum in nahezu unerschöpfliche Vielfalt anwachsen, was leider einer fokussierteren Betrachtung der augenscheinlichen, in deutschsprachiger Fachliteratur jedoch noch immer recht stiefmütterlich behandelten Zusammenhänge von *Popmusik* und Film verhindert.

**17. Arbeitstagung des ASPM
Schloss Rauschholzhausen
27.-29. Oktober 2006**

Bericht von Stefan Belda

Drinnen widmete man sich den großen Metropolen der Welt und ihren Sounds – und draußen plätscherten die Bäche und zwitscherten die Vögel. Doch auch wenn die dörflich-idyllische Umgebung nicht so recht mit dem Themenschwerpunkt der Tagung korrespondieren wollte, so sorgten letztlich doch eine Vielzahl hörenswerter Vorträge sowie eine erstklassige Organisation für eine rundum gelungene ASPM-Arbeitstagung.

Den Bezügen, Zusammenhängen und auch Widersprüchen zwischen Stadt und Musik wollte man im mittelhessischen Rauschholzhausen sowohl systematisierend als auch anhand konkreter Fallbeispiele auf den Grund gehen. Dabei zeigte sich gerade in der Summe der Vorträge, wie sehr infrastrukturelle und ethnographische Eigenheiten das musikalische Profil einzelner Städte prägen können.

So porträtierte Dietmar Elflein das Los Angeles der 1980er Jahre als lokales Zentrum der Metal-, Hardcore- und Glam-Szene und er arbeitete anhand dieser Beispiele drei unterschiedliche Organisationsmuster regionaler Szenen heraus: Organisation durch Fans, Selbstorganisation von Musikern und Organisation um Auftrittsorte in unmittelbarer Nähe der multinationalen Konzerne der Musikindustrie. Die von Elflein vorgestellten Formen der Szenebildung lassen sich in weiten Teilen auch auf die in anderen Vorträgen dargestellten Szenen und Städte übertragen.

Christian Stadelmaier begab sich noch einige Dekaden weiter in die Vergangenheit und befasste sich mit der Entwicklung des Chicago Blues in den 1940er und 1950er Jahren. Durch eine Analyse der Migration der afro-amerikanischen Landbevölkerung nach Chicago und der damit einhergehenden sozialen wie demographischen Veränderungen in der Stadt zeigte er gleichsam in Ergänzung zu Dietmar Elflein, wie eine solche Bevölkerungsgruppe das musik-kulturelle Image einer Stadt prägen kann, sofern sich die sozialen und ethnographischen Rahmenbedingungen ihres Lebens signifikant ändern.

Mit zeitgenössischen Verquickungen von Sound und City beschäftigten sich Christian Hillemeier und Susanne Stemmler. Erstgenannter referierte über Drum'n'Bass und Grime, zwei Musikstile, die weit mehr als andere Genres mit ihrer Londoner Herkunft assoziiert werden. Er legte dar, welche sozialen, ökonomischen und ethnischen Gegebenheiten für die Entwicklung der beiden Szenen eine Rolle spielten und inwieweit musikalische und ästhetische Ge-

meinsamkeiten beider Genres auf eine spezifische Londoner Ausdrucksweise schließen lassen. Stemmler hingegen richtete den Fokus nach Frankreich und portraitierte die Jugendkultur Pariser Vororte mit ihrer ausgeprägten Rap-Szene. Mit besonderem Augenmerk auf diese banlieues, die zu einem großen Teil von Migranten nord- und westafrikanischer Großstädte bewohnt werden, und deren intensiven musikalischen Austausch mit der senegalischen Hauptstadt Dakar stellte sie Rap-Musik als Artikulation kultureller Hybridität par excellence dar. Das bereits bei Stadelmaier zentrale Thema der Migration war auch hier von großer Bedeutung, was die Vermutung bestärkt, dass die Kreativität einer ethnischen Gruppe zu besonderer Entfaltung kommt, sobald sie ihre kulturelle Identität gegenüber einer anderen, vorherrschenden Kultur behaupten muss.

Darüber hinaus lieferten Vorträge über die Bedeutung von Jugendhäusern und anderen soziokulturellen Zentren für die Entwicklung des deutschen Hip-Hop (Christoph Mager und Michael Hoyler), die popmusikalischen Aktivitäten der afrikanischen Städte Bamako, Kinshasa und Zanzibar (Maximilian Hender) oder das UNESCO-Schul-Projekt »Wohin gehst du?« in Lüneburg (Christian Bielefeldt) weitere Einblicke in das Schwerpunktthema der Tagung.

All diese Beiträge boten interessante und gewinnbringende Einblicke in die Interdependenzen von populärer Musik und ihrer urbanen Umgebung – und sie machten zugleich erneut deutlich, dass Populärmusikforschung ihrem Gegenstand nur interdisziplinär, im Schlußschluss u.a. mit Soziologie, Geschichtswissenschaft, Ethnologie und Kulturwissenschaft gerecht werden kann. Anlass zur Freude bot auch die große Vielfalt der verschiedenen Musikgenres in den Vorträgen. Gerade hierdurch und durch die doch oft wiederkehrenden Muster in der Bildung lokaler Szenen wurde deutlich aufgezeigt, dass es gewichtige systematische Anknüpfungspunkte beim Verhältnis von Stadt und »ihrem« Klang gibt.

In Abgrenzung zu diesen sich auf konkrete Städte beziehenden Vorträgen wählten Alenka Barber-Kersovan und Malte Friedrich eine abstraktere Herangehensweise. Barber-Kersovan setzte der gesamten Veranstaltung einen Rahmen, indem sie mit ihrem Beitrag an Richard Floridas Buch *The Rise of the Creative Class* (2002) anknüpfte und auf die ökonomische wie kulturelle Wichtigkeit der »kreativen Klasse« für einzelne Städte und deren Image-Design einging. Malte Friedrich versuchte sich auf systematischer Basis der Beziehung zwischen populärer Musik und Stadt zu nähern und zeigte auf, dass elementare ästhetische Prinzipien der Popmusik wie die Verwendung von Krach, Montagen oder die Betonung von Rhythmen in Musikstilen wie Punk, Techno oder HipHop auf signifikante Weise mit der urbanen Umgebung korrespondieren, in der sie entstehen. Friedrichs sehr interessanter Ansatz erwies sich als äußerst

viel versprechend, und so bleibt zu hoffen, dass auf diesem Fundament noch manche pop-ästhetische Abhandlung entstehen wird.

Bei den freien Forschungsberichten zeigte sich eine große thematische Vielfalt, von denen einige qualitativ besonders hervorstachen. So stellte bspw. Ralf von Appen einen Teil seiner Dissertation zur Ästhetik populärer Musik vor, in dem er ausgehend von der Rezeptionsästhetik Martin Seels den Wert der Musik im Wesentlichen auf die drei Dimensionen von Musik als Objekt der Kontemplation, der Korrespondenz und der Imagination zurückführte. Hiermit stellte von Appen ein System vor, das dem ästhetischen Aspekt populärer Musik signifikante Bedeutung zumisst, und versetzt somit diesem größtenteils stiefmütterlich behandelten Forschungszweig entscheidende Impulse. Martin Pfeleiderer und Christian Bielefeldt befassten sich in einem gemeinsamen Vortrag mit dem Phänomen von Stimme und Gesang in populärer Musik und stellen den Entwurf einer Typologie der Gestaltungsmittel von Stimme und Gesang dazu zur Diskussion. Auch hiermit wurde ein Forschungsprojekt angedeutet, dessen Ausmaß ein Hörer in der anschließenden Diskussion zu Recht als Lebensaufgabe bezeichnete. Markus Wyrwich referierte schließlich sehr anschaulich über orientalische Musikelemente in gegenwärtiger US-amerikanischer Popmusik und Richard von Georgi war mit zwei Vorträgen zum Verhältnis von Persönlichkeit und musikalischer Präferenz vertreten, die sich auf eigene medizinisch-psychologische Studien bezogen.

Über die höchste Hörerzahl der gesamten Tagung konnte sich schließlich Ekkehard Jost freuen, dem das Glück zuteil wurde, mit keinem parallel stattfindenden Vortrag konkurrieren zu müssen. Er referierte über das vielfältige musikalische Repertoire des Spanischen Bürgerkriegs und stellte darüber hinaus sein Projekt *Cantos de Libertad. Musik des Spanischen Bürgerkriegs – jazzmusikalisch gedeutet* vor, das Anfang April 2006 uraufgeführt wurde.

Samples

Online-Publikationen des Arbeitskreis Studium Populärer Musik. 5. 2006.
(www.aspm-samples.de/Samples5/buecher2004.pdf), Version vom 2.10.2006

Ausgewählte Neuerscheinungen 2004 (Nachtrag)

- Ableitinger, Martin. *Hardcore-Punk und die Chancen der Gegenkultur. Analyse eines gescheiterten Versuchs*. Hamburg: Kovac.
- Arnold, Claus / Claassen, Christoph (Hg.). *Zwischen Pop und Propaganda. Radio in der DDR*. Berlin: Links.
- Barta, Erwin / Westphal, Reinhold. *Hallo! Swing-Swing! Unterhaltungsmusik der vierziger und fünfziger Jahre im Wiener Konzerthaus*. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Bennett, Andy / Peterson, Richard A. (Hg.). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Borthwick, Stuart / Moy, Ron. *Popular Music Genres: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Büsser, Martin. *On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Connolly, Marie / Krueger, Alan B. *Rockonomics. The Economics of Popular Music*. Cambridge, MA: National Bureau of Economic Research. Erhältlich unter: <http://papers.nber.org/papers/w11282>
- Ernsting, Stefan. *Der rote Elvis: Dean Reed oder das kuriose Leben eines US-Rockstars in der DDR*. Leipzig: Kiepenheuer.
- Eschen, Penny M. von. *Satchmo Blows Up The World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.
- Felber, Andreas. *Die Wiener Free-Jazz-Avantgarde. Revolution im Hinterzimmer*. Wien etc.: Böhrler.
- Forman, Murray / Neal, Mark Anthony (Hg.) *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York u. London: Routledge
- Fox, Aaron. *Real Country. Music and Language in Working-Class Culture*. Durham, London: Duke University Press.
- Grädler, Josef. *Rock Meets History. Geschichte und Englisch mit Popsongs; ein Beitrag zum fächerverbindenden Unterricht*. Ludwigsburg: VLLA.
- Grasskamp, Walter / Krützen, Michaela / Schmitt, Stephan (Hg.). *Was ist Pop? Zehn Versuche*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Graul, Adolf. *Rock-, Pop- und Technomusik und ihre Wirkungen. Eine wissenschaftliche und biblische Untersuchung*. Pfäffikon: Verlag Mitternachtsruf.
- Hamelman, Steven L. *But Is it Garbage? On Rock and Trash*. University of Georgia Press.
- Harper, Colin. *Irish Folk, Trad and Blues. A Secret History*. London: Collins.
- Horne, Chris. *Contemporary Jazz UK: Twenty One Lives in Jazz*. London: Perspectives in Jazz.
- Institut für Jazzforschung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz (Hg.). *Jazz und europäische Musik. Lectures of the 6th Jazz Musicological Congress*. (= Jazz Forschung / Jazz Research 36). Graz: Akademische Druck- u. Verl.-Anst.
- Jacke, Christoph. *Medien(sub)kultur. Geschichten - Diskurse - Entwürfe*. Bielefeld: Transcript.
- Jones, Zeb. *Blues. An Illustrated History*. London: Caxton Editions.
- Kiefer, Bernd / Stiglegger, Marcus (Hg.). *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Mainz: Bender.
- Korpe, Marie (Hg.). *Shoot the Singer! Music Censorship Today*. London: Zed.

- Lücke, Martin. *Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*. Münster: Lit.
- Mahon, Maureen. *Right to Rock: the Black Rock Coalition and the Cultural Politics of Race*. Durham: Duke University Press.
- Marsh, Dave. *Louie Louie. The History and Mythology of the World's Most Famous Rock 'n Roll Song; Including the Full Details of Its Torture and Persecution at the Hands of the Kingsmen, J. Edgar Hoover's FBI, and a Cast of Millions; and Introducing for the First Time Anywhere, the Actual Dirty Lyrics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- McCann, Bryan. *Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press.
- McCusker, Kristine M. / Pecknold, Diane (Hg.). *A Boy Named Sue: Gender and Country Music*. Jackson: University Press of Mississippi.
- McNeill, Legs / McCain, Gillian. *Please Kill Me - die unzensierte Geschichte des Punk*. Höfen: Hannibal.
- Mueller, Agnes C. (Hg.). *German Pop Culture: How "American" is it?* Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Pacini Hernandez, Deborah / Fernández L'Hoeste, Héctor / Zolov, Eric (Hg.). *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Pankau, Johannes G. (Hg.). *Pop, Pop, Populär. Pöpliteratur und Jugendkultur*. Bremen u. Oldenburg: Aschenbeck u. Isensee.
- Pendzich, Marc. *Von der Cover-Version zum Hitrecycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik (= Populäre Musik und Jazz in der Forschung Bd. 11)*. Münster: Lit.
- Quinn, Eithne. *Nuthin' But a "G" Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap (Popular Cultures, Everyday Lives)*. New York: Columbia University Press.
- Renner, Tim. *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie*. Frankfurt/M. u. New York: Campus.
- Regev, Motti / Seroussi, Edwin (Hg.). *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley: The University of California Press.
- Rijn, Guido van. *The Truman and Eisenhower Blues: African-American Blues and Gospel Songs, 1945-1960*. London u. New York: Continuum.
- Schläbitz, Norbert. *Mit System ins Durcheinander. Musikkommunikation und (Jugend-)Sozialisation zwischen "Hard-Net" und "Soft-Net" (= Osnabrücker Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft 6)*. Osnabrück: Epos.
- Schmitz, Gerald. *Nicht jeder Sound ist "cool". Eine kritische Untersuchung von Disko und Rock*. Grevenbroich: Bernardus-Verl. Langwaden.
- Seim, Roland / Spiegel, Josef (Hg.). *"Nur für Erwachsene" - Rock- und Popmusik: zensiert, diskutiert, unterschlagen*. Münster: Telos.
- Schütte, Uwe. *Basis-Diskotheek Rock und Pop*. Stuttgart: Reclam.
- Steenblock, Volker. *Kultur oder die Abenteuer der Vernunft im Zeitalter des Pop*. Leipzig: Reclam.
- Ueberall, Jörg. *Swing Kids*. Bad Tölz: Tilsner
- Weisbard, Eric. *This Is Pop: In Search of the Elusive at Experience Music Project*. Cambridge: Harvard University Press.

Samples

Online-Publikationen des Arbeitskreis Studium Populärer Musik. 5. 2006.
(www.aspm-samples.de/Samples5/buecher2005.pdf), Version vom 2.10.2006

Ausgewählte Neuerscheinungen 2005

- Augustin, Gerhard. *Der Pate des Krautrock*. Berlin: Bosworth Edition.
- Austerlitz, Paul. *Jazz Consciousness. Music, Race, and Humanity*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Barber-Kersovan, Alenka. *Vom 'Punk-Frühling' zum 'Slowenischen Frühling'. Der Beitrag des slowenischen Punk zur Demontage des sozialistischen Wertesystems*. Hamburg: Krämer.
- Barnhart, Scotty. *The World of Jazz Trumpet. A Comprehensive History and Practical Philosophy*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Belle-Fortune, Brian. *All Crews. Journey Through Jungle/Drum & Bass Culture*. London: Vison.
- Bennett, Andy / Shank, Barry / Toynbee, Jason (Hg.). *The Popular Music Studies Reader*. London u. New York: Routledge.
- Blaseio, Gereon / Pompe, Hedwig / Ruchatz, Jens (Hg.). *Popularisierung und Popularität*. Köln: Dumont.
- Böhlke, Michael (Hg.). *"Too much future Ostpunk!" Punk in der DDR 1979-89*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien.
- Brabazon, Tara. *From Revolution to Revelation. Generation X, Popular Memory and Cultural Studies*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Brackett, David (Hg.). *The Pop, Rock, and Soul Reader. Histories and Debates*. New York: Oxford University Press.
- Brooks, Tim. *Lost Sounds. Blacks and the Birth of the Recording Industry 1890-1919*. Urbana: University of Illinois Press.
- Büsser, Martin. *Anti-Folk. Von Beck bis Adam Green*. Mainz: Ventil.
- Büsser, Martin / Behrens, Roger. *I Can't Relax in Deutschland*. Köln: Unterm Durchschnitt.
- Burns, Mick. *Keeping The Beat on the Street. The New Orleans Brass Band Renaissance*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Busch, Sigi. *Jazz & Pop - Harmonische Grundlagen*. Rottenburg: Advance Music.
- Callahan, Mat. *The Trouble with Music. With a foreword by Boff Whalley*. Edinburgh u. Oakland: AK Press.
- Campbell, Michael. *Popular Music in America: The Beat Goes On*. 2nd ed. Belmont: Wadsworth / Thomson Learning.
- Cantor, Louis. Dewey and Elvis. *The Life and Times of a Rock 'n'Roll Deejay*. Urbana: University of Illinois Press.
- Carpenter, Bil. *Uncloudy Days. The Gospel Music Encyclopedia*. San Francisco: Backbeat Books.
- Carroll, Jeffrey. *When Your Way Gets Dark. A Rhetoric of the Blues*. Lafayette: Parlor Press.
- Chapman, Richard. *Guitar. Performers, Instruments, Playing Skills and Techniques*. London: Dorling Kindersley.
- Charters, Samuel. *Walking a Blues Road. A Selection of Blues Writing 1956-2004*. London u.a.: Marion Boyars Publishers.
- Claus-Bachmann, Martina. *Die musikkulturelle Erfahrungswelt Jugendlicher. Ein kulturwissenschaftlicher Deutungsansatz und seine musikpädagogische Relevanz*. Gießen: Ulme-Mini-Verlag.
- Cohen, Rich. *The Record Men: Chess Records and the Birth of Rock and Roll*. New York: Norton.

- Cole, George. *The Last Miles. The Music of Miles Davis 1980-1991*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cook, Richard. *It's About That Time. Miles Davis On and Off Record*. London: Atlantic Books.
- Dickerson, James L. *Go, Girl, Go! The Women's Revolution in Music*. New York: Schirmer Trade Books.
- Dickerson, James L. *Mojo Triangle. Birthplace of Country, Blues, Jazz and Rock 'n' Roll*. New York u. London: Schirmer Trade Books.
- Diederichsen, Diedrich. *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*. Köln: Kiepenheuer u. Witsch.
- Diesel, Andreas / Gerten, Dieter. *Looking for Europe. Neo-Folk und Hintergründe*. Zeltlingen-Rachtig: ProMedia.
- Dietsche, Robert. *Jumptown. The Golden Years of Portland Jazz 1942-1957*. New York: Oregon State University Press.
- Dombrowski, Ralf. *Basis-Diskotheek Jazz*. Stuttgart: Reclam.
- Donnelly, Kevin J. *The Spectre of Sound. Music in Film and Television*. London: BFI.
- Doyle, Peter. *Echo and Reverb. Fabricating Space in Popular Music. 1900-1960*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Driggs, Frank / Haddix, Charles. *Kansas City Jazz. From Ragtime to Bebop. A History*. New York: Oxford University Press.
- Echard, William. *Neil Young and the Poetics of Energy*. Bloomington: Indiana University Press.
- el-Nawab, Susanne. *Rockabillicies - Rock'n'Roller - Psychobillies. Portrait einer Subkultur*. Berlin: Archiv d. Jugendkulturen.
- Emerson, Ken. *Always Magic in the Air: The Bomp and Brilliance of the Brill Building Era*. New York: Viking.
- Farin, Klaus. *Buch der Erinnerungen. Die Fans der Böhsen Onkelz. Version II*. Berlin: Tilsner.
- Feist, Thomas. *Musik als Kulturfaktor. Beobachtungen zur Theorie und Empirie christlicher Populärmusik* (= Friedensauer Schriftenreihe Band 8). Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Franke, Dirk (Hg.). *Hip Hop. Kultur - Musik - Geschichte*. Berlin: Zenodot-Verl.-Ges.
- Freeman, Phil. *Running the Voodoo Down. The Electric Music of Miles Davis*. San Francisco: Backbeat Books.
- Friskics-Warren, Bill. *I'll Take you There. Pop Music and the Urge for Transcendence*. New York: Continuum.
- Gerosa, Silvano Luca / Thürkauf, Karoline (Hg.). *Jazz Life: Essays zum Alltag von Jazzmusikern anhand ihrer Autobiografien*. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Gilmour, Michael J. (Hg.). *Call Me the Seeker: Listening to Religion in Popular Music*. New York: Continuum.
- Godbolt, Jim. *A History of Jazz in Britain 1919-50 (revised edition)*. London: Northway Publications.
- Goldberg, Danny. *How the Left Lost Teen Spirit - (and How They're Getting it Back)*. New York: RDV Books.
- Goosman, Stuart L. *Group Harmony. The Black Urban Roots of Rhythm & Blues*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Grazian, David. *Blue Chicago. The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Grossberger, Lewis. *Turn That Down! A Hysterical History of Rock, Roll, Pop, Soul, Punk, Funk, Rap, Grunge, Motown, Metal, Disco, Techno and Other Forms of Musical Aggression Over the Ages*. London: Emmis.
- Hammerschmidt, Barbara (Hg.). *Rock! Jugend und Musik in Deutschland* (Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig). Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Hanna, Nadia (Hg.). *Popmusik in D, A, CH*. Köln: Tisch 7.

- Heffley, Mike. *Northern Sun, Southern Moon. Europe's Reinvention of Jazz*. New Haven: Yale University Press.
- Hendler, Maximilian. *Cubana be Cubana bop. Der Jazz und die lateinamerikanische Musik*. (= Beiträge zur Jazzforschung 12). Graz: Akad. Druck- und Verlagsanstalt.
- Hermes, Will / Michel, Sia (Hg.). *Spin. 20 Years of Alternative Music. Original Writing on Rock, Hip-Hop, Techno, and Beyond*. New York: Three Rivers Press.
- Hinners, Andreas. *Progressive Rock. Musik zwischen Kunstanspruch und Kommerz*. Marburg: Tectum.
- Hoffmann, Stephan / Tomnitz, Karsten. *Rare Soul. Das Who-is-Who der Soul-Ära*. Mainz: Ventil.
- Hoskyns, Barney. *Hotel California: Singer-Songwriters and Cocaine Cowboys in the L.A. Canyons 1967-1976*. London: Fourth Estate.
- Huppert, Martin. *Die Star-Fan Beziehung in der Popmusik: Forever young? Perspektiven eines psychologischen Modells*. Hamburg: Kovac.
- Huq, Rupa. *Beyond Subculture. Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. New York: Routledge.
- Inglis, Ian (Hg.). *Performance and Popular Music. History, Place and Time*. Aldershot u. a.: Ashgate.
- Jenness, David / Velsey, Don / Hollinger, Karen. *Classic American Popular Songs. The Second Half-Century. 1950-2000*. New York: Routledge.
- Jöhnk, Hans-Helmut. *Jazz in Kiel*. Kiel: Ges. f. Kieler Stadtgeschichte.
- Jones, Martin (Hg.). *Lovers Buggers & Thieves. Garage Rock, Monster Rock, Psychedelic Rock*. London: Critical Vision.
- Jones, Steve / Jensen, Joli (Hg.). *Afterlife as Afterimage. Understanding Posthumous Fame*. New York u.a.: Lang.
- Joyson, Vernon. *Fuzz, Acid and Flowers Revisited: Comprehensive Guide to American Garage Psychedelic and Hippie Rock (1964-1975)*. Wolverhampton: Borderline.
- Joyson, Vernon. *The Tapestry of Delights Revisited: The Comprehensive Guide to British Music of the Beat, R'n'B, Psychedelic, and Progressive Eras (1963-1976)*. Wolverhampton: Borderline.
- Kandlbinder, Jakob. *Halbstark und Cool. Ausgewählte Jugendkulturen seit den 1950er Jahren*. Münster: Telos.
- Karmen, Steve. *Who Killed the Jingle? How a Unique American Art Form Disappeared*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Kempton, Arthur. *Boogaloo: The Quintessence of American Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Komara, Edward (Hg.). *Encyclopedia of the Blues. 2 Bde.* New York: Routledge.
- Kreutzer, Dietmar. *Sexobjekt Mann in der Musik*. Berlin: Querverlag.
- Kruse, Robert J. *A Cultural Geography of the Beatles. Representing Landscapes as Musical Texts*. Lewiston: E. Mellen Press.
- Kulkarni, Neil. *HipHop Tribute. Die Story der großen Sprechgesänge*. Schlüchtern: Rockbuch-Verl. Buhmann und Haeseler.
- Kun, Josh. *Audiotopia: Music, Race, and America*. (= American Crossroads 18). Berkeley: University of California Press.
- Kusek, David / Leonhard, Gerd. *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*. Boston: Berklee Press.
- Lanza, Joseph. *Vanilla Pop: Sweet Sounds from Frankie Avalon to ABBA*. Chicago: Chicago Review Press.
- Leutgeb, Rupert. *25 Jahre Austro-Pop*. Zwettl: Edition Nordwald.
- Lewinter, Ernest. *Meilensteine der akustischen Gitarre. "Swinging London" und die "Sohogitarristen"*. Frankfurt/M. u. London: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

- Lindberg, Ulf u.a. *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers and Cool-Headed Cruisers*. New York u.a.: Lang.
- Livingston-Isenhour, Tamara Elena / Caracas Garcia, Thomas George. *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mandel, Howard (Hg.). *The Billboard Illustrated Encyclopedia of Jazz & Blues*. New York: Billboard Books.
- Marcus, Greil. *Bob Dylan's Like A Rolling Stone. Die Biographie eines Songs*. Köln: Kiepenheuer u. Witsch.
- McKay, George. *Circular Breathing. The Cultural Politics of Jazz in Britain*. Durham: Duke University Press.
- McParland, Stephen J. *Bikinis, Black Denim & Bitchen Sounds. A Musical Appreciation of Female Surf, Hot-Rod and Related Recordings 1961-1967*. North Strathfield: California Music.
- Meisel, Ute. *Die Gothic-Szene: Selbst- und Fremdpräsentation der umstrittenen Jugendkultur; eine jugend- und mediensoziologische Untersuchung*. Marburg: Tectum.
- Menzel, Karl. *PC-Musiker: Der Einsatz computergestützter Recording-Systeme im Amateursektor*. (= Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft Band 8). Osnabrück: epOs Music.
- Millard, Andre. *America on Record: A History of Recorded Sound*. 2nd ed. Cambridge u. New York: Cambridge University Press.
- Miyakawa, Felicia M. *Five Percenter Rap: God Hop's Music, Message, and Black Muslim Mission*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moon, Krystyn R. *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s-1920s*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Moorefield, Virgil. *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge: MIT Press.
- Moskowitz, David V. *Caribbean Popular Music. An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*. Westport: Greenwood Press.
- Neumann-Braun, Klaus / Richard, Birgit (Hg.). *Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Nonhoff, Sky. *Don't Believe the Hype. Die meistüberschätzten Platten der Popgeschichte*. Frankfurt/M.: Fischer.
- O'Connor, John Kennedy. *Eurovision Song Contest. Das offizielle Buch zu 50 Jahren europäischer Popgeschichte*. Bindlach: Gondrom.
- Oliver, Paul. *Broadcasting the Blues*. New York: Routledge.
- Palmer, Tamara. *Country Fried Soul. Adventures in Dirty South Hip Hop*. San Francisco: Backbeat Books.
- Parsonage, Catherine. *The Evolution of Jazz in Britain 1880-1935*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Peddie, Ian (Hg.). *The Resisting Muse. Popular Music and Social Protest*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Pendle, Karin. *Women in Music. A Research and Information Guide*. New York: Routledge.
- Perone, James. *Woodstock: An Encyclopedia of the Music and Art Fair*. Westport: Greenwood Press.
- Phinney, Kevin. *Souled American: How Black Music Transformed White Culture*. New York: Billboard Books.
- Pichottky, Susanne. *Aktuelle deutschsprachige Rock- und Popmusik im Lyrikunterricht der Sekundarstufe I*. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren.
- Polaschegg, Nina. *Populäre Klassik - Klassik populär: Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel*. Köln u.a.: Böhlau.
- Polillo, Arrigo. *Jazz. Geschichten und Persönlichkeiten*. Weinheim, Basel: Beltz.

- Post, Jennifer C. *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*. New York: Routledge.
- Randall, Annie J. (Hg.). *Music, Power, and Politics*. New York: Routledge.
- Reising, Russell (Hg.). *'Speak to Me.' The Legacy of Pink Floyd's Dark Side Of The Moon*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Reynolds, Tom. *I Hate Myself and Want to Die. Die 52 deprimierendsten Songs aller Zeiten*. Berlin: Schwarzkopf u. Schwarzkopf.
- Riley, Tim. *Fever. How Rock'n'Roll Transformed Gender in America*. New York: Picador.
- Sandner, Wolfgang (Hg.). *Jazz*. (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 9). Laaber: Laaber.
- Schäfer, Frank. *Was soll der Lärm? Rock-Kritiken*. Meine: Reiffer.
- Scheffel, Verena. *Das verlorene Ich. Gesellschaftsreflexionen in den Liedtexten Herbert Grönemeyers*. Marburg: Tectum.
- Schmidt, Axel / Neumann-Braun, Klaus. *Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft.
- Shapiro, Peter. *Turn the Beat Around. The Rise and Fall of Disco*. London: Faber & Faber.
- Shaw, Lisa / Dennison, Stephanie. *Pop Culture Latin America! Media, Arts, and Lifestyle*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Siegel, Carol. *Goth's Dark Empire*. Hastings: Marston.
- Skai, Hollow (Hg.). *Lebensweisheiten berühmter Popmusiker. 666 unterhaltsame Zitate für Reden, E-Mails, Gästebücher, zum Schmunzeln und zur Erkenntnis*. Baden-Baden: Humboldt.
- Spoerri, Bruno (Hg.). *Jazz in der Schweiz. Geschichte und Geschichten*. Zürich: Chronos.
- Stanfield, Peter. *Body and Soul. Jazz and Blues in American Film 1927-63*. Urbana: University of Illinois Press.
- Sturm, Erko. *And the Beat Goes on. Die Berliner Musikszene in den sechziger Jahren*. Marburg: Tectum.
- Tate, Joseph (Hg.). *The Music and Art of Radiohead*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Tawa, Nicholas. *Supremely American: Popular Song in the 20th Century. Styles and Singers and What They Said about America*. Lanham: Scarecrow Press.
- Terkel, Studs. *Giganten des Jazz*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Verlan, Sascha. *25 Jahre HipHop in Deutschland*. Hannibal. (erw. Neuaufl.).
- Vogt, Sabine. *Clubräume - Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins*. (= Musiksoziologie 14). Kassel: Bärenreiter.
- Weheliye, Alexander G. *Phonographies: Grooves in Sonic Afro-modernity*. Durham: Duke University Press.
- Weindl, Dina. *Musik und Aggression. Untersucht anhand des Musikgenres Heavy Metal* (= Musik und Gesellschaft 12). Frankfurt/M. etc.: Lang.
- Whiteley, Sheila / Bennett, Andy / Hawkins, Stan (Hg.). *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Wiedenried, Uwe. *Yeah, Man! Wilde Jahre des Jazz*. Berlin: Transit.
- Willman, Chris. *Rednecks and Bluenecks - The Politics of Country Music*. New York: New Press.
- Wilson, Peter Niklas (Hg.). *Jazz-Klassiker* (2 Bd.). Stuttgart: Reclam.
- Witzel, Frank / Walter, Klaus / Meinecke, Thomas. *Plattenspieler*. Hamburg: Ed. Nautilus.
- Wolfe, Charles K. / Akenson, James E. (Hg.). *Country Music Goes To War*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Work, John W. / Jones, Lewis Wade / Adams, Samuel. *Lost Delta Found: Rediscovering the Fisk University-Library of Congress Coahoma County Folklore Study*. Edited by Robert Gordon and Bruce Nemerov. Nashville: Vanderbilt University Press.

Yanow, Scott. *Jazz: A Regional Exploration*. Westport u. London: Greenwood Press.
Young, William H. / Young, Nancy K. *Music of the Great Depression*. Westport:
Greenwood Press.