

**SUBJEKTIVE THEORIEN VON MUSIKERINNEN UND
MUSIKERN ZUM ÜBEN.
EIN BEITRAG AN DER SCHNITTSTELLE VON
KOGNITIONSPSYCHOLOGIE, POPMUSIKFORSCHUNG
UND EMPIRISCHER MUSIKPÄDAGOGIK**

Nicola Bunte und Ingrid Scharlau

Einleitung

Üben ist eine notwendige Bedingung für jede Musikerin und jeden Musiker, um die eigenen musikpraktischen Fähigkeiten weiterzuentwickeln. Das belegen zahlreiche Studien auf dem Gebiet der musikalischen Expertiseforschung (Ericsson/Krampe/Tesch-Römer 1993; Sloboda et al. 1996). Wie Musiker/innen aber ihr Üben gestalten, ist sehr verschieden und wirkt sich nach heutigem Wissen entscheidend auf den Übeerfolg, das heißt die musikalische Expertisierung aus. Der individuelle Ansatz, den ein Musiker verfolgt, wird als ein wichtiger Einflussfaktor auf den Übeprozess gesehen (Hallam 1997a). Studien aus dem verwandten Feld der Lernforschung belegen, dass das subjektive Verständnis von der Lernaufgabe die Strategiewahl beim Textverstehen und, darüber vermittelt, auch die Tiefe des Textverständnisses bei Schüler/inne/n beeinflusst (Marton/Säljö 1976a, 1976b). Erste Ergebnisse auf dem Gebiet der Übeforschung lassen vermuten, dass auch hier globale Übeorientierungen voneinander abgegrenzt werden können, die die Strategiewahl beim Üben beeinflussen (Hallam 1995b).

Der vorliegende Beitrag stellt erste Resultate aus einer Studie vor, die sich zum Ziel gesetzt hat, die unterschiedlichen individuellen Vorstellungen, die junge studierende Musikerinnen und Musiker unterschiedlicher Musikstile und Lernbiografien vom Üben besitzen, zu erfassen und zu systematisieren. Weiterhin wurde der Frage nachgegangen, ob sich die individuellen Sicht-

weisen als subjektive Theorien im Sinne des Forschungsprogramms Subjektive Theorien (Groeben/Wahl/Schlee/Scheele 1988) rekonstruieren lassen. In der Auswertung konnten in allen Interviews theorieförmige Verknüpfungen identifiziert werden, sodass hier in Anlehnung an Groeben et al. (1988) tatsächlich von subjektiven Theorien gesprochen werden kann. Die rekonstruierten subjektiven Übetheorien weisen zudem eine unterschiedliche inhaltliche (Anzahl der angesprochenen Kategorien) und strukturelle (Anzahl der theorieförmigen Verknüpfungen) Komplexität auf. Inhaltlich wurden drei Typen voneinander abgegrenzt: *motorisch-technische Verengung*, *technik- und interpretationszentrierter Typ* und *kognitiv-kreative Fokussierung*.

Die gemeinsame Befragung sowohl von Musiker/inne/n ›klassischer‹ als auch populärer Musikstile im gleichen Forschungsdesign ist eine Besonderheit dieser Untersuchung. Diesem Vorgehen liegt die Vermutung zu Grunde, dass die verschiedenen informellen und formalen Kontexte des Erlernens von Musik sowie die divergierenden Anforderungen an eine musikalische Expertisierung auf den Gebieten ›klassischer‹ vs. populärer Musikstile¹ unterschiedliche Auffassungen vom Üben hervorrufen. Andererseits werden sich diese möglicherweise durch ein zunehmendes Angebot an formalisierten institutionalisierten Lernwegen im Bereich populärer Musikstile einander annähern. Vor diesem Hintergrund wollen wir im Folgenden auch der Frage nachgehen, ob sich die gefundenen Übetypen anhand der Musikrichtungen den Musikerinnen und Musikern (›klassische‹ vs. populäre Musikstile) zuordnen lassen.

Einbettung des Vorhabens in den Forschungsstand:

In Musikpsychologie und -pädagogik wird musikalische Entwicklung heute als ein interaktives Zusammenspiel von genetischen Veranlagungen und förderlichen Umweltfaktoren diskutiert (vgl. Oerter/Lehmann 2008: 89). Ein besonderes Interesse gilt dabei der Erforschung des Übens von Musiker/inne/n als eine notwendige Bedingung für musikalische Expertisierung. Mittlerweile gibt es einen breiten Fundus qualitativer und quantitativer Forschungsergebnisse im Bereich des instrumentalen Übens (z.B. Kaczmarek 2012; Gembris/Kraemer/Maas 1998; Mantel 1998; Jørgensen/Lehmann 1997). Die empirischen Untersuchungen lassen sich den Schwerpunkten der Erforschung

1 Die Einteilung der zahlreichen Musikrichtungen in ›klassische‹ und populäre stellt aus musikwissenschaftlicher Sicht eine uneindeutige Dichotomisierung dar, die wir an dieser Stelle zu verzeihen bitten.

des Zusammenhangs von Übemenge und Expertise, der Untersuchung qualitativer Unterschiede im individuellen Übeprozess und ihrer Einflüsse auf den Übererfolg sowie der Entdeckung moderierender Variablen im Übeprozess zuordnen (für einen Überblick siehe Jørgensen/Hallam: 2009; Lehmann 2005; Hallam 1997a).

Den Beginn einer intensiven wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Üben als Hauptdeterminante für die Entwicklung von Expertise im Sinne von ›deliberate practice‹, d.h. mit dem allein durchgeführten, zielgerichteten, methodisch angeleiteten Üben,² markieren die Studien mit studentischen und professionellen Pianist/innen und Geiger/innen von Ericsson et al. (1993). Diese und weitere Untersuchungen (z.B. Sloboda et al. 1996) belegen einen substantiellen Zusammenhang von akkumulierten Übestunden und musikalischem Expertisegrad. Andere empirische Forschungsergebnisse weisen darauf hin, dass nicht nur die Summe der mit deliberate practice verbrachten Übestunden, sondern auch bestimmte qualitative Merkmale des Übens, die über das allgemeine Verständnis von deliberate practice hinausgehen, für den Übererfolg entscheidend sind (Hallam 1995a, 1995b, 1997b; Willimon/Valentine 2000; Duke 2009; McPherson 2005). Hallam (1997b) konnte in einer Interviewstudie mit insgesamt 77 Instrumentalist/inn/en (22 Expert/inn/en unterschiedlicher Orchesterinstrumente im Alter zwischen 22 und 60 Jahren sowie 55 Anfänger/inn/en und Fortgeschrittene des Geigenspiels im Alter zwischen sechs und 18 Jahren) einen Unterschied zwischen

2 Die wohl wichtigste und populärste Definition des Begriffs ›Üben‹ stammt aus der Expertiseforschung und ist die Grundlage fast aller Forschungen zum Einfluss der Menge des Übens auf die Expertisierung. Üben als ›deliberate practice‹ (zielgerichtetes Üben) bezieht sich auf das von Musiker/inne/n allein durchgeführte, aber methodisch angeleitete Üben. Dieses ist strukturiert, dient dem Ziel der Leistungsverbesserung, beinhaltet konkrete Ziele und Möglichkeiten der Rückmeldung, findet an der Grenze der Leistungsfähigkeit statt und geschieht damit unter großer Konzentration und Anstrengung (vgl. Ericsson/Lehmann 1999: 695). Zielgerichtetes Üben wird von anderen musikalischen Aktivitäten mittels der Unterscheidung in Üben, Arbeiten und Spielen abgegrenzt. ›Arbeiten‹ bezieht sich bei Ericsson et al. (1993) auf das Musikmachen, das dazu dient, von externen Quellen belohnt zu werden, etwa in Form von Bezahlung oder sozialer Anerkennung. Die Forscher gehen davon aus, dass das Subjekt zwar im Bereich der Arbeit die größtmögliche Leistung erbringt, dabei aber hauptsächlich auf der Stufe seiner bisherigen Fähigkeiten verweilt. ›Spielen‹ ist im Gegensatz zum zielgerichteten Üben allein auf Spaß ausgerichtet und findet in keiner strukturierten oder mit der Möglichkeit von Feedback ausgestatteten Situation statt. Betont wird besonders, dass das Üben keine inhärent Spaß bringende Tätigkeit ist und auf extrinsische Motivationsquellen angewiesen ist (Ericsson et al. 1993; Lehmann 2005). Die Abgrenzung von Üben als deliberate practice von Spielen und Arbeiten ist in der neueren (Forschungs-) Literatur zum Expertiseansatz erhalten geblieben (z.B. Lehmann 2005).

Anfänger/inn/en, Fortgeschrittenen und Expert/inn/en in der Nutzung kognitiver und metakognitiver Strategien beim Üben feststellen. Im Vergleich zu den Anfänger/inn/en waren bei den jugendlichen Fortgeschrittenen und den erwachsenen Expert/inn/en diese deutlich stärker ausgeprägt. Erstaunlicherweise unterscheiden sich bereits in den ersten drei Jahren des Instrumentalunterrichts die besten Musiker/innen von den schwächeren durch die Vielfalt und Musikalität der beim Üben genutzten Strategien und in ihren kognitiven und metakognitiven Fähigkeiten (McPherson 2005).

Die Vielzahl an Untersuchungen zu qualitativen Unterschieden beim Üben bezieht sich nahezu gänzlich auf die Beobachtung, Erfragung und Analyse von Übeverhalten und -strategien. Im Zuge dieser sind eine Reihe von Strategietaxonomien für bestimmte Übesituationen (z.B. Gruson 1988; Hallam 1995a) sowie ein Inventar zur Erfassung von nicht Aufgaben bezogenen Übestrategien entstanden (Smith 2005). Die vorliegende Studie möchte einen anderen Weg einschlagen, indem sie die selbst- und fremdbezogenen Kognitionen der Musiker zum Üben in den Mittelpunkt stellt und das tatsächliche Übeverhalten zunächst unbeachtet lässt. Dieser Ansatz ist nicht gänzlich neu, sondern hat im Nachgang der kognitiven Wende in der Psychologie und der Entwicklung eines konstruktivistischen Lernverständnisses in der Pädagogik auch einigen Niederschlag in der musikpädagogischen und musikpsychologischen Forschung gefunden. In einer Hinwendung zum Subjekt und seiner Wahrnehmung von sich selbst und seiner Umwelt sowie in Ablehnung des behavioristischen Menschenbildes forderte schon Ribke (1987), das instrumentale Üben als eine Form des menschlichen Handelns zu verstehen. Er sieht das Endprodukt des Übens, das künstlerische Schaffen und die Phantasie, als ständiges »Wechselspiel zwischen Konzeption und Realisation, Aktion und Reflexion, planvoller Überlegung und spontaner Intuition« und dieses müsse von Beginn an mit den entscheidenden Stadien des Übens verknüpft werden. Damit wird die »harmonische Koordination und Ausbalancierung von kognitiven, emotionalen und sensomotorischen Vorgängen« zu einer grundlegenden Herausforderung und Problemstellung des Übens (Ribke 1987: 108f.).

Der Aufgabe, das Subjekt und seine Kognitionen in den Mittelpunkt der Erforschung des instrumentalen Übens zu stellen, hat sich Harnischmacher (1993) in seiner Dissertation gewidmet. In seinen Untersuchungen des instrumentalen Übens im Kontext von Aspekten der Persönlichkeit hat er sich dabei auf Motivations- und Volitionsprozesse und auf eine biografisch deskriptive Perspektive des Übens konzentriert. Um zu untersuchen, ob beim Üben personenbezogene Kognitionen auftreten, wurden 64 Musiker/innen gebeten, Assoziationen zum Üben in Form von Gegensatzpaaren aufzu-

schreiben. Mittels Inhaltsanalyse wurden vier personenbezogene Kategorien gebildet: Zielverfolgung, Emotionen, Erfolg und Körper. Hinzu kommen die Restkategorien: Musik, Zeit, Methode und Raum (Harnischmacher 1993). Neben der charakteristischen Verlaufskurve für Übezeiten in der Entwicklungsperspektive vom Kind bis zum Berufsmusiker hat Harnischmacher eine allgemeine Entwicklungstendenz von einem eher intuitiven Übeansatz in der Kindheit hin zu einem analytischen Üben festgestellt. Dieses Ergebnis ist mit dem oben beschriebenen von Hallam (1997b) konsistent und wird zumeist als Reifeprozess interpretiert. Die Ergebnisse von McPherson (2005) und Hallam (1995a) jedoch lassen Rückschlüsse auf zusätzliche inter-individuelle, vom Alter unabhängige Unterschiede in der Nutzung von Übstrategien zu.

Übestile oder Übeansätze, also die Frage, ob sich Übende in charakteristischer Weise voneinander unterscheiden und sich bestimmten Übetypen zuordnen lassen, ist bereits mehrfach in Anlehnung an Theorien aus dem verwandten Gebiet der Lernforschung untersucht worden (Hallam 1995a, 1997b; Cantwell/Millard 1994). Die Arbeit von Cantwell und Millard (1994) zeigt, wie die Ergebnisse der Lernforschung und in diesem Fall das mehrstufige Modell der Textverarbeitung nach Kirby (1991) auf die Situation des Erlernens eines neuen Musikstücks anhand von Notenmaterial übertragen werden können. In einer kleinen Stichprobe von sechs Musikschülerinnen der achten Klasse fanden Cantwell und Millard (1994) einen eindeutigen Zusammenhang zwischen den in Anlehnung an Kirby (1991) ermittelten Strategien beim Erlernen des neuen Musikstücks und den in der Lernforschung von Marton und Säljö (1976a, 1976b) und Biggs (1987) herausgearbeiteten tiefen- und oberflächenorientierten Lernansätzen.

Ein tiefenorientierter Lerner zeigt sich darin, dass dieser den Sinn des Lernmaterials ergründen möchte. Bei einer Oberflächenorientierung hingegen wird das Lerninteresse auf die mechanische Reproduktion der Lerninhalte gerichtet. Die Studien von Marton und Säljö (1976a, 1976b) legen dar, dass Lernende zwar eine Präferenz für eine der beiden Orientierungen haben, diese kann jedoch durch die Aufgabenstellung beeinflusst werden. In der Studie von Cantwell und Millard (1994) begriffen die Musikerinnen mit tiefenorientiertem Lernansatz ihre Lernaufgabe eher als eine musikalische denn als eine technische und konnten vielfältige Strategien flexibel einsetzen. Das Erlernen des Musikstücks bei den oberflächenorientierten Lernern hingegen war durch eine streng algorithmische, klar strukturierte Aneignung des Notentextes gekennzeichnet, ihr Blick auf die einzelne Note, die Intervalle, die Cluster und Motive, selten auf längere Phrasen gerichtet. Die tiefenorientierten Musikerinnen wendeten ihre Aufmerksamkeit auf das aktive

Verstehen und Interpretieren musikalischer Phrasen, Ideen und Themen (vgl. Cantwell/Millard, 1994: 60f.).

Auf dem Gebiet der Lernforschung ist nicht nur der Zusammenhang zwischen globaler Lernorientierung und den angewendeten Strategien bekannt, sondern auch ihr Effekt auf die Lernergebnisse gezeigt worden (Marton/Säljö 1976a, 1976b). Auf der Grundlage der Ergebnisse von Cantwell und Millard (1994) kann vermutet werden, dass die zwei globalen Lernorientierungen mit den gewählten Übestrategien beim Erlernen eines neuen Musikstückes korrelieren. Hallam (1995b) geht in ihrer Studie noch einen Schritt weiter und formuliert in Anlehnung an Sloboda (1985) globale Orientierungen des Übens. Die 22 zu ihrem Übeverhalten beim Erlernen und Interpretieren eines neuen Stückes befragten professionellen Musiker/innen werden gemäß ihrer Interviewaussagen in die drei Kategorien einer ausschließlich technischen, einer ausschließlich musikalischen und einer beide Aspekte umfassenden Orientierung eingeordnet (Hallam 1995b). Bei einer musikalischen Orientierung zeigt sich im Interview, dass beim Üben die Analyse von Musik und die Aneignung von musikalischem Wissen statt das Erlernen von Technik im Vordergrund stehen. Eine technische Orientierung zeichnet sich durch die Betonung des Übens von Etüden und von technischen Aspekten aus. Bezeichnenderweise wurde auch in dieser Untersuchung ein struktureller Zusammenhang zwischen den erhobenen Übestrategien und den soeben beschriebenen globalen Orientierungen des Übens gefunden.



Abbildung 1: Wirkzusammenhänge zwischen subjektiven Vorstellungen vom Üben, Übeverhalten und Übeerfolg

Auf der Grundlage der hier vorgestellten Forschungsergebnisse ist eine sehr enge Verknüpfung zwischen den subjektiven Vorstellungen vom Üben und dem individuellen Übeverhalten sowie dem daraus resultierenden Erfolg zu vermuten. Aus diesem Grund erscheint eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den individuellen Vorstellungen vom Üben als besonders vielversprechend. Es geht dabei um die Fragen, was Musiker/innen unter Üben verstehen: Was gehört für den Einzelnen zum Üben dazu, wovon wird es abgegrenzt, was sind Ziele des Übens, was sind Einstellungen zum Üben und inwieweit werden diese unterschiedlichen Aspekte miteinander verknüpft? Damit lässt sich auch prüfen, inwieweit die subjektive Übethorie des Ein-

zelen die von Ribke (1987) geforderte »harmonische Koordination und Ausbalancierung kognitiver, emotionaler und sensomotorischer Vorgänge« (ebd.:108) vorsieht. Diesen Fragen möchte das vorliegende Forschungsvorhaben mit Hilfe des Konstrukts der subjektiven Theorien in Anlehnung an das Forschungsprogramm Subjektive Theorien nachgehen. Die qualitative Erforschung individueller Auffassungen vom Üben, ihrer inneren Zusammenhänge und Brüche, bietet zudem die Möglichkeit, den in einigen Studien festgestellten quantitativen Zusammenhang informeller und formaler Übepraktiken (McPherson/Gabrielsson 1997; Sloboda et al. 1996)³ strukturell zu analysieren und Erklärungsansätze zu entwickeln. Gerade im Bereich des informellen Übens sehen einige Forscher zudem große Chancen zur Steigerung der Motivation zum Musizieren und zur Verbesserung der künstlerischen Weiterentwicklung von Musiker/innen (Green 2002; McPherson 1997; Kleinen 2000).

Eine Interviewstudie von Green (2002) zeigt im Bereich der populären Musikrichtungen, wie deutlich sich die Übe- und Lernpraktiken der Musiker/innen vom Üben als deliberate practice unterscheiden. Unter den informellen Lernpraktiken zeigen sich das Nachspielen von Musik, das Spielen nach Gehör und das Lernen im Kontext der Peergroup als die wichtigsten subjektiv wahrgenommenen Lernwege im popmusikalischen Bereich. Da in der Musikpsychologie nicht (mehr) von prinzipiell unterschiedlichen Lern- und Übeprozessen zur musikalischen Expertisierung in verschiedenen Musikstilen ausgegangen wird (Lehman/Sloboda/Woody 2007), ist vor dem Hintergrund der möglichen Diversität die gemeinsame Erfassung von subjektiven Übetheorien bei Musiker/innen »klassischer« und populärer Musikrichtungen besonders interessant.

3 Einen anderen Ansatz zur Abgrenzung des Übens von anderen musikbezogenen Aktivitäten bietet die Unterteilung in formale und informelle Praktiken des musikalischen Übens und Lernens. Unter formalen Übepraktiken versteht Green (2002) die institutionalisierten Formen des Musikunterrichts und des daraus erwachsenden angeleiteten Übens. Das Üben im Sinne der deliberate practice ist in dieser Dichotomie als formales Üben zu verstehen. Informelles Üben hingegen umfasst die bewussten und unbewussten Praktiken des musikalischen Lernens, die die Musiker/innen außerhalb der formellen Kontexte erleben. Hierzu zählen auch Erfahrungen der Enkulturation im musikalischen Umfeld zum Beispiel durch Musikhören und Lernen sowie durch Interaktion mit anderen Musiker/innen, die nicht als Lehrer/innen im formalen Sinne agieren. Auch der weite Bereich des autodidaktischen musikalischen Lernens wird unter informellen Übepraktiken subsummiert (Green 2002; Kleinen 2000).

Das Konstrukt ›Subjektive Theorien‹ als theoretischer Begriffsrahmen

In der vorliegenden Studie wird das Üben von Musikerinnen und Musikern als selbstregulierte und problemlösende Tätigkeit verstanden (vgl. McPherson/Zimmerman 2002; Nielsen 1997; Hallam 1995b) und muss als solche in der Kategorie des Handelns untersucht werden (vgl. Ribke 1987; Harnischmacher 1993). Das Forschungsprogramm Subjektive Theorien (FST) wurde in den 1970er Jahren von Groeben, Scheele, Schlee und Wahl im Rückgriff auf die Konzeption des ›man as scientist‹ von Kelly (1955) entwickelt und hat sich der Erforschung genau dieses Phänomens, des Handelns, gewidmet. Im Zentrum der Forschungsheuristik steht das epistemologische Subjektmodell, das dem Menschen eine grundsätzliche »Sprach- und Kommunikationsfähigkeit, Reflexivität, potenzielle Rationalität und Handlungsfähigkeit« zuschreibt (vgl. Groeben/Scheele 2010: 151).

Das FST wurde bereits als theoretische Rahmung für die Untersuchung subjektiver Sichtweisen in musikpädagogischen Forschungsprojekten verwendet. Beckers (2004) rekonstruierte die subjektiven Vorstellungen vom Musiklernen bei Erwachsenen mit Hilfe des Konstrukts der subjektiven Theorien (Groeben et al. 1988) und machte diese so für die pädagogische Praxis greifbar. Auch wenn die Arbeit von Beckers für die vorliegende inhaltlich wenige Anknüpfungspunkte bietet, da sie sich vornehmlich auf das Hören und Verstehen von Musik bezieht, ist jedoch zu erwähnen, dass Beckers eine Anwendung des FST in der musikpädagogischen Forschung für möglich und sinnvoll erachtet. Auch Niessen (2004) hat sich aus der Perspektive der Musikpädagogik mit dem Konstrukt ›Subjektive Theorien‹ beschäftigt. Sie prägt in ihrer Habilitationsschrift in Abgrenzung zum FST den Begriff der Individualkonzepte, der jedoch seinerseits aus der Definition des Konstrukts ›Subjektive Theorien‹ abgeleitet wurde (Niessen 2006). Ihre Ausführungen sind besonders für die Festlegungen des theoretischen Begriffsrahmens dieser Arbeit relevant. Niessen schreibt über den Begriff der subjektiven Theorien:

»Er umfasst das Nachdenken, die Setzungen, Wertungen, Erfahrungen und die daraus resultierenden Schlussfolgerungen, Überzeugungen und Forderungen, über die eine Person bezogen auf einen bestimmten Gegenstandsbereich verfügt. Der Begriff ›Theorie‹ akzentuiert dabei vor allem die Vorstellung, dass diese Elemente nicht unverbunden nebeneinander stehen, sondern zusammenwirken und eine relative Stabilität aufweisen« (Niessen 2004: 159).

Auf einem abstrakteren Niveau wird der Begriff der subjektiven Theorien gemäß dem Forschungsparadigma des FST in einer weiten und in einer engen Variante formuliert. Der weiten Definition folgend handelt es sich bei subjektiven Theorien um:

- »- Kognitionen der Selbst- und Weltsicht,
- als komplexes Aggregat mit (zumindest impliziter) Argumentationsstruktur,
- das auch die zu objektiven (wissenschaftlichen) Theorien parallelen Funktionen
- der Erklärung, Prognose, Technologie erfüllt« (Groeben et al. 1988: 19).

Inhalte subjektiver Theorien können demnach subjektive Konstrukte und Begriffe, subjektive Beschreibungen, subjektive Bewertungen sowie subjektive Wenn-Dann-Hypothesen, Erklärungshypothesen und Strategien sein. Die so verstandenen subjektiven Theorien gelten als relativ *stabil* und *handlungsleitend* (ebd.: 13).

Die enge Variante subjektiver Theorien fügt zwei definatorische Merkmale hinzu. Sie verlangt zusätzlich die Aktualisierbarkeit und Rekonstruierbarkeit subjektiver Theorien im Dialog-Konsens (kommunikative Validierung) sowie die Prüfung der Akzeptierbarkeit subjektiver Theorien als objektive Erkenntnis (explanative Validierung, Realitätsadäquanz) (vgl. Groeben/Scheele 2010: 152).

Da die hier vorgestellte qualitativ empirische Untersuchung ausschließlich die Erfassung subjektiver Theorien, nicht aber die Überprüfung der Umsetzung dieser im Handeln der Musiker/innen fokussiert, kann das letzte Kriterium der Realitätsadäquanz subjektiver Theorien nicht erfüllt werden. Ein Verfahren zur kommunikativen Validierung, in dem eine dialogische Rückmeldung der Interviewauswertung in Form einer schriftlichen Zusammenfassung der subjektiven Theorie erfolgte, wurde mit einigen Interviewpartner/innen erfolgreich erprobt. Somit kommt hier eine modifizierte Anwendung der weiten Definition subjektiver Theorien zum Tragen. Unter Rückgriff auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem FST aus Sicht der Musikpädagogik wird der Zusatz von Niessen (2004) über die bloße *Möglichkeit*, nicht aber die *Notwendigkeit* des Vorliegens der Funktionen Erklärung, Prognose und Technologie in die Begriffsdefinition übernommen.

Methoden: qualitativ-exploratives Vorgehen

Das qualitativ-explorative Forschungsdesign verfolgt das Ziel, möglichst offen zu erfassen, was die befragten Musiker/innen unter Üben verstehen. Im Einzelnen sollten die folgenden Forschungsfragen beantwortet werden:

- Wie lassen sich die individuellen Vorstellungen vom Üben inhaltlich kategorisieren?
- Lassen sich die individuellen Vorstellungen als subjektive Theorien im Sinne von Groeben et al. (1988) auffassen?
- Gibt es erste Hinweise auf Übetypen und wenn ja, welche?

Insgesamt wurden neun studierende Musiker/innen unterschiedlicher Musikrichtungen, Instrumente (von Gitarre über Geige bis Gesang), Lernbiografien (autodidaktisch vs. Unterricht) und Studienfächer (Kulturwissenschaften, Musik im Lehramtsstudium, Konzertexamen) mit teilstandardisierten Leitfadeninterviews zu ihren subjektiven Vorstellungen vom Üben befragt. Die Interviews wurden bis auf zwei Ausnahmen in den Überäumlichkeiten der jeweiligen Hochschule des Interviewpartners durchgeführt und dauerten zwischen 40 Minuten und einer Stunde und 20 Minuten. Im Zentrum der Interviews stand die Frage: »Was verstehst du unter Üben?« Nachfragen der Interviewerin bezogen sich auf die möglichst offene Erfassung von Inhalten, Zielen und Kontexten des Übens.

Die Auswahl der Interviewpartner/innen erfolgte anhand der zwei Kriterien »Musikrichtung« und »Lernbiografie«, da durch entsprechende Variation möglichst unterschiedliche Fälle zu erwarten sind. Auch verschiedene Expertisegrade sollten Unterschiede erwarten lassen. Die befragten Musiker/innen wurden allerdings nicht hinsichtlich ihres Expertisegrades differenziert. Einen Hinweis auf mögliche Unterschiede in den musikalischen Fähigkeiten bieten eventuell die Studienfächer. Es wurden drei Studentinnen aus dem Lehramt Musik (Ines, Lena, Maren), zwei Konzertexamens-Kandidaten (Theo, Hagen) und vier Studenten mit kulturwissenschaftlichem oder musikwissenschaftlichem Studienfach (Tobias, Fabio, René, Micha) befragt.

Mit einer Ausnahme (Fabio) können alle Befragten ihrer subjektiven Einschätzung folgend als semi-professionelle oder professionelle Musiker/innen bezeichnet werden. Ein häufig genannter Grund für die Selbsteinschätzung als Berufsmusiker war die Tatsache mit Musik den Lebensunterhalt zu verdienen oder dieses zu beabsichtigen. Die angegebenen wöchentlichen Übzeiten variieren zwischen drei und 30 Stunden pro Woche.

	überwiegend klassische Musik	beides	überwiegend populäre Musik
überwiegend autodidaktisch	×	(×)	Fabio, René, Micha
Überwiegend durch Unterricht	Ines, Theo	Lena, Hagen	Maren, Tobias

Tabelle 1: realisierter Stichprobenplan

Es konnten leider keine Musiker/innen befragt werden, die überwiegend ›klassische‹ Musik spielen und gleichzeitig eine überwiegend autodidaktische Lernbiografie aufweisen (Tabelle 1). Diese Kombination ist vermutlich sehr selten. Vor dem Hintergrund möglichst großer Fallheterogenität wäre es jedoch dennoch wünschenswert und interessant, diese Lücke in weiterführenden Untersuchungen zu füllen.

Die Auswertung der Interviews erfolgte in einer methodischen Zweiteilung. Zum einen wurde in Anlehnung an Mayring (2007) eine inhaltsanalytische Auswertung zur Erstellung eines Kategoriensystems durchgeführt. Alle Interviewtextstellen, die subjektive Sichtweisen auf das Üben beinhalten, wurden mit diesem Kategoriensystems kodiert. Die Reliabilität der Auswertung wurde mithilfe von drei Kodiererinnen geprüft. Zum anderen wurde auf Interviewebene der Versuch unternommen, die subjektiven Theorien der Musiker/innen in Anlehnung an die Strukturlegetechnik nach Scheele und Groeben (1988) zu rekonstruieren.

Wie auch in den Untersuchungen von Niessen (2006) wurden dabei Brüche und Inkonsistenzen in manchen subjektiven Theorien sichtbar. Um diese, zum Verständnis der subjektiven Sichtweise auf das Üben wichtigen, Brüche zu erhalten (statt sie wie in den Verfahren zur kommunikativen Validierung des FST zu glätten) und sie somit als solche für eine Untersuchung zugänglich zu machen, wurde eine Variante der kommunikativen Validierung entwickelt und erprobt, die auf die im FST entwickelten Methoden bewusst verzichtet. Die Strukturlegerverfahren, die im FST vorgeschlagen werden (Scheele/ Groeben 1988), sehen nach der Rekonstruktion der subjektiven Theorien durch die Forschenden auf der Grundlage der Aussagen aus dem Interview eine Überarbeitung der gelegten Struktur mit dem/der Interviewten vor. In einer solchen gemeinsamen Erarbeitungsphase werden etwaige Inkonsistenzen der subjektiven Theorie aufgedeckt und im Dialogkonsens behoben. Im hier entwickelten Verfahren wird auf der Grundlage der Interviewaussagen und der rekonstruierten Theorien eine schriftliche Falldarstellung verfasst, die etwaige Widersprüche und Brüche enthält, und dann diese dem/der Interviewten in einer zweiten Sitzung vorgelegt. Hier wird

der Musiker oder die Musikerin gefragt, ob der Text die Gedanken zum Üben widerspiegelt oder ob Aspekte verändert oder ergänzt werden sollen. Die Widersprüche und Brüche bleiben dabei zumeist erhalten.

Ergebnisse

In den Interviews zeigt sich eine enorme Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Vorstellungen vom musikalischen Üben. In einer Mischung aus Wissen, Erfahrungen und Einstellungen zum Üben sowie aus deskriptiven und präskriptiven Aussagen sprechen die Musikerinnen und Musiker über die Ziele des Übens und darüber, welche Inhalte dementsprechend ihr eigenes Üben und das Üben im Allgemeinen umfassen sollten. Sie setzen diese Bestandteile in Beziehung zueinander, stellen Hypothesen über die Gründe und Ursachen für erfolgreiches Üben auf und reflektieren ihre eigenen emotionalen und motivationalen Einstellungen.

Bei der Analyse der Interviews zeichneten sich zwei Extrempositionen ab. Bei der einen versteht der Musiker Üben ausschließlich als mechanische Wiederholung von Bewegungsabläufen und Techniken und beschreibt die Ziele des Übens als Memorieren, Automatisieren und Verbessern von Motorik und Technik, darunter besonders das Ziel der motorischen Geschwindigkeitssteigerung. Kreative, interpretative und kognitive Aspekte werden nicht unter Üben gefasst. René beispielsweise formuliert dies wie folgt:

»Ich würde es jetzt hauptsächlich auf physische Aktivität beschränken, also nicht auf das geistige Verstehen von irgendwelcher Theorie, sondern wirklich reine Mechanik, dass du einen physischen Prozess, den du benötigst, um bestimmte Sachen zum Klingen zu bringen, von dem Nicht-Können bis zum Können diesen Weg zu gehen, das ist Üben. [...] und das funktioniert am besten durch repetitive Wiederholung des mechanischen Prozesses« (René).

Das andere Extrem kennzeichnet sich dadurch, dass mechanische Bewegungsprozesse kaum Erwähnung finden oder aber explizit in den Hintergrund gestellt werden. Üben wird hier im Kern als ein kognitiver und kreativer Prozess beschrieben. Aussagen wie die folgenden sind hierfür charakteristisch:

»Also, nicht etwas so mechanisch dann halt irgendwie weiter üben und etwas in die Finger bekommen, sondern man muss sowohl intellektuell, aber vor allem auch emotional im musikalischen Sinne dabei sein« (Hagen).

»Dass du das erlernte Wissen und das Grundlagenwissen so anwendest, dass am Ende etwas Neues, wenn möglich subjektiv Besseres, und dich Weiterbringendes bei raus kommt. Das ist für mich ein Übungsprozess« (Micha).

Bei der inhaltsanalytischen Auswertung wurde der Versuch unternommen, die enorme Fülle und Vielfalt an zentralen Aspekten aus den Interviews in einem Kategoriensystem greifbar zu machen. Dazu wurden mithilfe der Techniken der strukturierenden und zusammenfassenden Inhaltsanalyse nach Mayring (2007) Textstellen verglichen, gruppiert und so auf ähnliche Abstraktionsniveaus gehoben. Das derart entstandene Kategoriensystem umfasst drei Hierarchieebenen. Von den vier Oberkategorien »K1: Referentielle Aspekte des Übens«, »K2: Gründe, Ziele und Intentionen des Übens«, »K3: Übekontexte« und »K4: Emotionale Einstellungen zum Üben« wurden die ersten drei deduktiv aus den drei Schwerpunkten des Interviewleitfadens abgeleitet und die letzte wurde als induktive Kategorie hinzugenommen. Da die ersten beiden Kategorien die Basis der Typenbildung darstellen, beschränken sich die folgenden Ausführungen auf diese. Ergebnisse zu den Übekontexten und emotionalen Einstellungen werden in diesem Artikel nicht vorgestellt (vgl. hierzu Bunte 2010).

Die erste Kategorie steht für die Teile der individuellen Vorstellungen, die sich entweder auf Inhalte (z.B. die Unterkategorie »K1.1: Bewegungszentrierte Vorstellungen« oder »K1.5 Interpretieren als Teil des Übens«) oder auf die Art und Weise des Übens (z.B. »K1.2: Üben bedeutet Repetition«) beziehen können. Für jede Kategorie auf der zweiten Hierarchieebene wurde eine kurze Beschreibung formuliert, die zusammen mit charakteristischen Ankerbeispielen die Grundlage für eine intersubjektive Anwendbarkeit des Kategoriensystems sicherstellt.⁴ Beispielsweise umfasst die Kategorie »K1.2: Üben bedeutet wiederholen« aus der zweiten Hierarchieebene laut Kodieranleitung diejenigen Kategorien dritter Ordnung, in denen Üben als eine Übeinhalte, Bewegungen, Stücke etc. wiederholende Tätigkeit beschrieben wird. Nicht unter diese Kategorien fallen Textstellen, die besagen, dass Üben allgemein häufig und regelmäßig stattfinden muss, z.B. in regelmäßigen Übesitzungen. Die unter »K1.2: Üben bedeutet wiederholen« gefassten Kategorien dritter Ordnung stellen Gruppierungen dessen dar, *was* wiederholt wird (»K1.2.1: Ein Musikstück wiederholen« und »K1.2.2: Eine Technik/ Bewegung wiederholen«) oder *wie* wiederholt wird (»K1.2.3: Teile herausgreifen und wiederholen«, »K1.2.4: Geschwindigkeit steigern beim Wiederholen«, »K1.2.5: Variierendes Wiederholen«). Die Ka-

4 Auf der zweiten Hierarchieebene konnte in allen hier vorgestellten Kategorien eine mindestens substantielle Interraterreliabilität (vgl. Landis/Koch 1977), berechnet durch Fleiß- Kappa-Koeffizienten, ermittelt werden (vgl. Tabelle 2).

tegorien dritter Ordnung weisen das geringste Abstraktionsniveau auf und befinden sich zum Teil in Form von Paraphrasen sehr eng an den Interviewpassagen. Doppelkodierungen sind prinzipiell möglich. So fallen Textstellen, die als »K1.2.2: Eine Technik/Bewegung wiederholen« kodiert werden, ebenfalls unter die Kategorie »K1.1.1: physisch/motorische Aspekte des Übens«, so zum Beispiel: »Diese Folgen, diese Koordinationsbewegung von linker Hand und rechter Hand einfach immer wiederholen« (René).

Die zwei hier betrachteten Oberkategorien »Referentielle Aspekte des Übens« und »Gründe, Ziele und Intentionen des Übens« bilden den inhaltlichen Kern der subjektiven Übetheorien. Tabelle 2 zeigt die Kodierungen einiger ausgewählter Unterkategorien in diesem Bereich, die besonders stark zwischen den Musiker/innen zu differenzieren vermögen. Kategorien wie das Ziel einer allgemeinen musikalischen Weiterentwicklung (K2.3) konnten in allen Interviews kodiert werden und können deshalb nicht als Grundlage für eine Typenbildung dienen.

Unterkategorie	Oberk.	Kappa	René	Ines	Theo	Lena	Maren	Micha	Hagen	Tobias	Fabio
Üben ist kreativ	1	0,61						■	■	■	■
Üben führt zu kreativem Ergebnis	2	0,69						■	■	■	■
Kognitive Prozesse als Teil des Übens	1	0,68			■	■	■	■	■	■	■
Interpretieren als Teil des Übens	1	0,86				■	■		■	■	
Üben ist starr, stumpf, un kreativ	1	0,85	■	■						■	
Bewegungs-zentrierte Vorstellungen	1	0,63	■	■	■	■	■	■			■
Bewegungs-verbesserung	2	0,77	■	■	■	■	■	■	■	■	
Ausrichtung auf Reproduktion	2	0,79	■	■	■		■	■	■	■	
Üben bedeutet Repetition	1	0,84	■	■	■	■			■	■	

Tabelle 2: Zuordnung der Interviewaussagen zu den Unterkategorien der Oberkategorien »K1: Referentielle Aspekte des Übens« und »K2: Ziele, Gründe und Intentionen des Übens«

Die in blau, grün und violett gekennzeichneten Felder zeigen an, dass ein Interview mit der links stehenden Kategorie zweiter Ordnung kodiert wurde. Die schraffierten Felder geben an, dass eine Kodierung zweiter Ordnung nur durch sehr wenige Nennungen der zugehörigen Kategorien dritter Ordnung unterstützt wird oder die Kategorie nur als Randaspekt der Erzählung erwähnt wurde. Die drei unterschiedlichen Farben visualisieren die Zugehörigkeit der Person zu den drei im Folgenden vorgestellten Typen.

Entsprechend der Anzahl der kodierten Kategorien innerhalb eines Interviews zeichnet sich in der hier gewählten Sortierung von links nach rechts bei den neun untersuchten Fällen ein Kontinuum von inhaltlich engen bis zu sehr weiten Auffassungen ab; eine Ausnahme ist Fabio (vgl. Tabelle 2). Interessanterweise wurde eine (bis hin zur Ablehnung anderer Aspekte gehende) inhaltliche Verengung bisher nur für bewegungszentrierte und technische Aspekte gefunden. Inhaltlich vielfältigere Vorstellungen umfassen neben bewegungs- und technikzentrierten Elementen auch interpretatorische, kognitive und kreative. Vielfalt und Inhalt der Sichtweisen zeigen sich in einem strukturellen Zusammenhang. Die Ergebnisse dieser Untersuchung weisen demnach auf die Unterscheidung von drei möglichen Typen hin (siehe farbliche Markierungen in Tabelle 2):

- 1) motorisch-technische Verengung
- 2) **technik- und interpretationszentrierter Typ**
- 3) **kognitiv-kreative Fokussierung**

Musiker/innen des Typs 1 verstehen Üben als mechanische Wiederholung von Bewegungsabläufen und Techniken und beschreiben die Ziele des Übens als Memorieren, Automatisieren und quantitativen Zuwachs. Klangliche, interpretative, musikalische und kognitive Aspekte werden nicht unter das Üben gefasst. Typ 3 ist dadurch gekennzeichnet, dass mechanische Bewegungsprozesse explizit in den Hintergrund gestellt werden oder aber im Interview kaum Erwähnung finden. Üben wird hier im Kern als ein kognitiver und kreativer Prozess beschrieben. Musiker/innen des Typs 2 liegen in der Mitte des Kontinuums und stellen technische sowie interpretative Elemente ins Zentrum, kognitive sowie kreative Aspekte werden nicht akzentuiert.

Bemerkenswert ist, dass die Elemente des Konzepts ›deliberate practice‹ (zielgerichtet, methodisch, konzentriert, anstrengend, nicht aus Spaß) auffallend zahlreich und betont in den Vorstellungen der Musiker/innen mit einer motorisch-technischen Verengung auftreten, wie beispielsweise bei Rene (vgl. Abbildung 2). Während das Merkmal der Zielorientierung von sechs der neun Befragten explizit thematisiert wurde, wurden (mit Aus-

nahme von Lena) die weiteren Charakteristika von deliberate practice bei den Musiker/inne/n der Typen zwei und drei nicht explizit erwähnt.

Eine eindeutige Zuordnung von Musiker/inne/n ›klassischer‹ im Gegensatz zu populärer Musikrichtungen zu den sich hier abzeichnenden Typen liegt nicht vor. Zwar geben alle Musiker/innen mit einer kognitiv-kreativen Fokussierung an zumindest auch oder aber hauptsächlich populäre Musikrichtungen zu spielen, jedoch stellen die Fälle der Musiker René und Hagen eine Durchmischung dar: E-Gitarrist René ist Popmusiker mit motorisch-technischer Verengung und Hagen, Pianist im letzten Semester vor seinem Konzertexamen an einer traditionellen Musikhochschule, kann einer kognitiv-kreativen Fokussierung zugeordnet werden.

In der Analyse aller Interviews zeigten sich deutlich argumentative, theorieförmige Verknüpfungen in den Vorstellungen der Musiker/innen vom Üben. Diese können folglich als subjektive Theorien im oben definierten Sinn untersucht werden. Bei einem Vergleich der rekonstruierten subjektiven Übetheorien fällt auf, dass diese analog zu den Ergebnissen der Inhaltsanalyse eine unterschiedliche inhaltliche (Anzahl der angesprochenen Kategorien) aber auch strukturelle (Anzahl der theorieförmigen Verknüpfungen) Komplexität aufweisen:

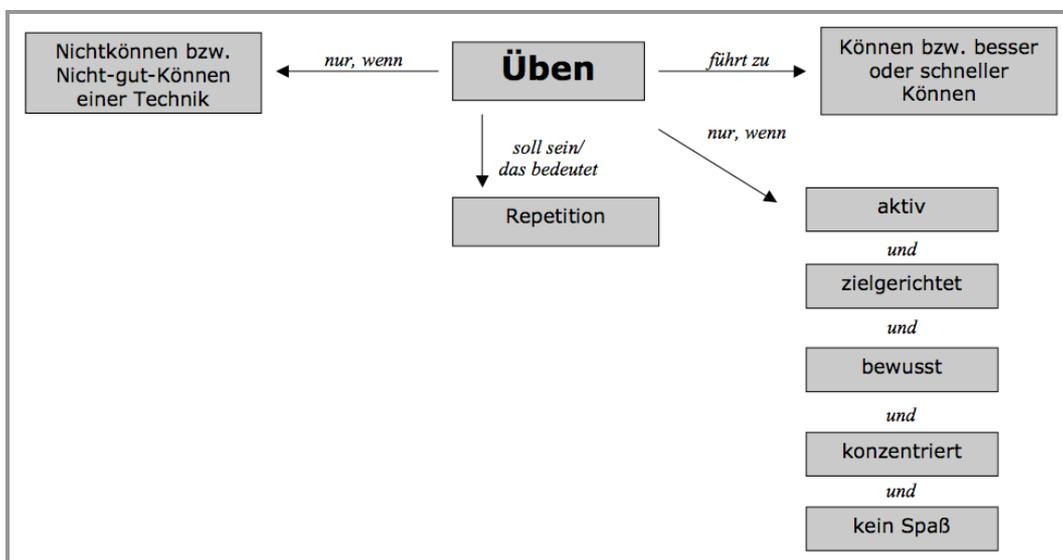


Abbildung 2: Einfache subjektive Theorie von René mit motorisch-technischer Verengung

Abbildung 2 stellt die eher weniger komplexe subjektive Theorie des E-Gitarristen René grafisch dar. In den grauen Kästchen stehen zentrale Aspekte, die im Interview genannt wurden. Die Pfeile und Pfeilbeschriftungen kennzeichnen die theorieförmigen Verknüpfungen, die zwischen den Kate-

gorien im Interview deutlich wurden. Eine strukturell und inhaltlich komplexere subjektive Übetheorie zeigt sich beim Pianisten Micha; Üben und Lernen werden als zentrale Bestandteile eines zirkulären Prozesses sichtbar:

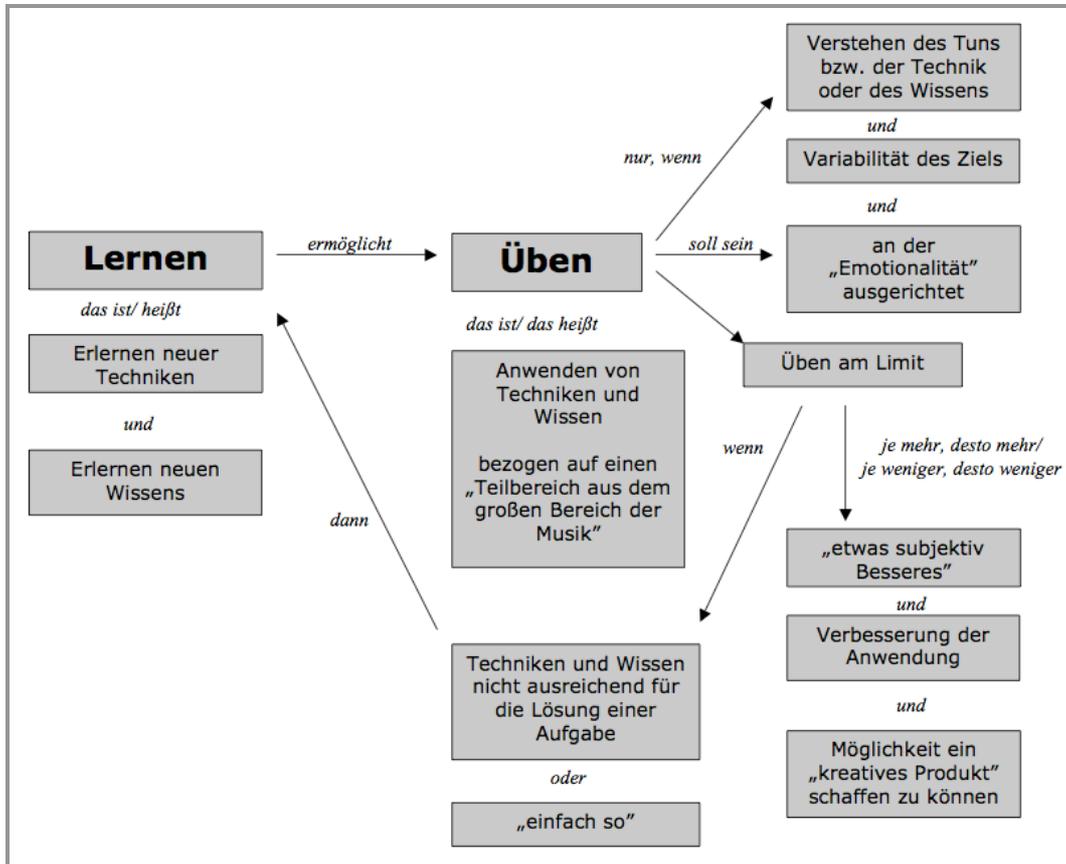


Abbildung 3: Komplexe subjektive Theorie von Micha mit kognitiv-kreativer Fokussierung

Eine Besonderheit der soeben gezeigten subjektiven Übetheorien ist ihre innere Konsistenz und Widerspruchsfreiheit. Dies ist nicht bei allen befragten Musiker/innen in gleichem Maße der Fall. Beispielsweise ist die rekonstruierte subjektive Übetheorie des Musikers Hagen durch eine besondere innere Brüchigkeit gekennzeichnet. Die technischen und kreativen Bestandteile seiner Übetheorie werden in einem offen angesprochenen, unaufgelösten Widerspruch zueinander erlebt. Eine solche Brüchigkeit lässt sich in abgemilderter Form auch in den Übetheorien einiger anderer Musiker/innen wiederfinden.

Diskussion der Ergebnisse

Die vorgestellten ersten Ergebnisse dieser Studie weisen Parallelen zu den von Hallam (1995b) aufgezeigten individuellen Orientierungen beim Üben (technisch vs. musikalisch) auf. Die technische Orientierung bei Hallam ist der motorisch-technischen Verengung der subjektiven Übetheorien sehr ähnlich. Die vorliegende Studie ermöglicht jedoch noch detailliertere Einblicke in diesen Übetypus. Neben der Betonung bewegungszentrierter und physischer Elemente des Übens wurde bei diesem Typ 1 zusätzlich eine häufig auftretende, deutliche Abgrenzung des Übens von kognitiven und kreativen Aspekten der musikalischen Tätigkeiten sichtbar. Hallams musikalische Orientierung ist im engeren Sinne mit den hier gefundenen technik- und interpretationszentrierten Übetheorien vergleichbar, im weiteren Sinne auch mit den kognitiv-kreativen. In unserer Studie zeigte sich zudem eine hierarchisch aufsteigende Ordnung der Weite der Übetheorien von der motorisch-technischen Verengung bis zu einer kognitiv-kreativen Fokussierung.

Auf der Grundlage der Theorie von Sloboda (1985) ist eine Verengung an beiden Enden des Kontinuums ›technisch-musikalisch‹ möglich. Unsere Daten, wie auch die von Hallam (1995b), zeigen, dass eine Beschränkung auf bewegungs- und technikzentrierte Aspekte deutlich häufiger auftritt als eine auf musikalische und kreative. Dass eine Verkürzung der Übetheorie auf kognitiv-kreative Aspekte möglich ist, wird in unseren Daten allein durch den Fall »Fabio«, den einzigen befragten Hobbymusiker, angedeutet (vgl. Tabelle 2). Es bleibt allerdings offen, ob Fabio eine bewegungs- und technikzentrierte Auffassung vom Üben ablehnt oder diese Aspekte allein aufgrund ihrer geringen subjektiven Wertigkeit im Interview kaum erwähnt. Auffallend ist, dass auch in Hallams Befragung nur einer von 20 Musikern eine ausschließlich musikalische Orientierung aufweist. Dieser jedoch lehnt, anders als Fabio, technische Aspekte explizit ab:

»I think fingering is very unimportant ... you've got to play the right notes but it doesn't matter a damn what fingering you use, if you can play all the right notes. If you can play the Moto Perpetuo of Paganini without making a mistake by using only two fingers, well then go ahead« (zit. n. Hallam 1995b: 14).

Eine ähnliche Ablehnung technischer- und bewegungszentrierter Aspekte lässt sich in unseren Daten bei Hagen auffinden. Genau in diesem Punkt jedoch ist die subjektive Übetheorie von Hagen interessanterweise höchst widersprüchlich. Auch er scheint diese Aspekte emotional-affektiv abzulehnen, während er die Notwendigkeit dieser Komponenten auf kognitiver

Ebene, wie alle Musiker/innen unserer Stichprobe, erkennt (siehe auch Cantwell/Millard 1994). Diese Interpretation wird auch durch den Fall ›René‹ gestärkt, in dessen subjektiver Übetheorie sich jedoch eine vollständige Abspaltung der kognitiv-kreativen Komponenten des Musikmachens vom Üben manifestiert.

Diese Fälle zeigen, dass die befragten Musikerinnen und Musiker auf der Ebene der subjektiven Übetheorien sehr unterschiedlich mit der von Ribke (1987) formulierten zentralen Herausforderung des Übens umgehen. Eine günstige Verknüpfung, im Sinne einer harmonischen Koordination, von kognitiven, emotionalen und sensomotorischen Aspekten wird nicht in allen subjektiven Theorien erreicht. Sie scheint besonders bei den Musiker/inne/n mit motorisch-technischer Verengung der Übetheorie, wie bei René, problematisch, ist jedoch auch bei zusätzlichem Vorliegen kognitiver und kreativer Vorstellungen vom Üben nicht selbstverständlich, wie bei Hagen.

Bei einem Vergleich der Ergebnisse von Hallam (1995b) und auch von Cantwell und Millard (1994) mit den hier vorgestellten darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass sich die befragten Musiker/innen der beiden vorangegangenen Untersuchungen in den Musikstilen (›klassisch‹) sowie vermutlich auch im Expertisegrad (professionelle Musiker/innen und Musikschülerinnen) von der hier untersuchten Stichprobe (semi-professionelle und professionelle Musiker/innen verschiedener Musikstile) unterscheiden. Weiterhin bezogen sich beide vorangegangenen Untersuchungen vornehmlich auf den speziellen Gegenstand des Erlernens neuer Musik anhand von geschriebenem Notenmaterial. Die engen Anknüpfungspunkte zwischen den hier gefundenen globalen Übetheorien und den näher am Handeln liegenden Übestrategien, die im Zentrum der vorangegangenen Untersuchungen standen, unterstützen die zentrale Annahme, dass globale Orientierungen des Übens, erfasst als Typen subjektiver Theorien, eine wichtige, handlungsleitende Rolle in der Gestaltung des Übeprozesses spielen und alle drei herausgearbeiteten Typen bei Musiker/inne/n unterschiedlicher Musikstile und Lernbiografien auftreten können.

Fazit

Die hier vorgestellten Ergebnisse zeigen, dass Musikerinnen und Musiker sehr unterschiedliche Vorstellungen vom Üben besitzen. In den rekonstruierten subjektiven Theorien werden inhaltliche (Anzahl der Kategorien) und strukturelle Komplexitätsgrade (Anzahl argumentativer Verknüpfungen) erkennbar. Die drei abgeleiteten Typen subjektiver Übetheorien reichen von einem

inhaltlich engen, zumeist auf technisch-physische Aspekte reduzierten Verständnis vom Üben bis zur Vorstellung vom Üben als technisch-physische, aber vor allem auch als kognitive und kreative Aufgabe. Das gewählte methodische Vorgehen eignet sich darüber hinaus zur Untersuchung von Kohärenz und Brüchigkeit subjektiver Vorstellungen sowie zur Analyse subjektiv wahrgenommener struktureller Zusammenhänge innerhalb der Übetheorien.

Erkenntnisse auf diesem Gebiet tragen zu einem erweiterten Verständnis des Übeprozesses und seiner Herausforderungen bei, indem sie differenzierte Einblicke in die subjektive Wahrnehmung des Übenden eröffnen. Hier können wichtige Ansatzpunkte für die musikpädagogische und besonders die instrumentalpädagogische Praxis gefunden werden. Mit einem differenzierten Wissen über subjektive Übetheorien und ihre Wirkzusammenhänge, könnten Instrumentallehrer/innen beispielsweise in Gesprächen Zugang zu den subjektiven Theorien ihrer Schüler/innen bekommen und ihnen helfen, diese zu entfalten. Vermutet man beispielsweise in Anlehnung an Ribke (1987), dass die Entwicklung einer kohärenten subjektiven Theorie vom Üben, in der kognitive, emotionale und sensomotorische Aspekte ausbalanciert repräsentiert werden, besonders wichtig für den Übeprozess ist, so könnte dies ein Ziel instrumentalpädagogischer Begleitung sein. Vor diesem Hintergrund erscheint eine nähere Erforschung des gefundenen Zusammenhangs zwischen den Merkmalen der deliberate practice und verengten Übetheorien besonders interessant. Möglicherweise verhindert eine besondere und ausschließliche Betonung der Notwendigkeit von Anstrengung, Methodik und Konzentration beim Üben bei manchen Musiker/innen die Ausbildung einer vielfältigen, kohärenten subjektiven Übetheorie.

Welche subjektiven Übetheorien für welche Musiker/innen günstig sind und welche Faktoren deren Ausbildung beeinflussen, bleibt an dieser Stelle unbeantwortet. Den Ergebnissen von Marton und Säljö (1976a, 1976b) folgend spielt jedoch die Wahrnehmung der Lehraufgabe eine herausragende Rolle bei der Wahl des Lernansatzes. Dem entsprechend tragen vermutlich die von Musiker/innen wahrgenommenen Anforderungen musikalischer Expertisierung im entsprechenden Genre entscheidend zur Ausbildung der Übetheorien und der Wahl konkreter Übestrategien bei. In der vorliegenden Studie spiegeln sich solche subjektiv wahrgenommenen Anforderungen musikalischer Expertisierung besonders in den Intentionen und Zielen der subjektiven Übetheorien wider. Eine genrespezifische Untersuchung dieser Anforderungen aus Sicht der Musiker würde die hier vorgestellte Arbeit sinnvoll ergänzen und vertiefen. Vor dem Hintergrund, dass bei der bisher dichotomisierten Betrachtung der Musikstile (populäre vs. ›klassische‹ Musik) keine eindeutige Zuordnung zu den drei Typen gefunden wurde,

könnte eine genauere Auffächerung der Musikstile für zukünftige Untersuchungen interessant sein. Möglich ist aber auch, dass sich die Übetheorien populärer und ›klassischer‹ Musiker/innen weniger voneinander unterscheiden, als man vermuten mag.

Literatur

- Beckers, Erich (2004). *Erwachsene lernen Musik*. Münster: Lit.
- Biggs, John (1987). *Student Approaches to Learning and Studying*. Hawthorn: Australian Council for Educational Research.
- Bunte, Nicola (2010). *Vorstellungen vom musikalischen Üben – Eine Interviewstudie*. Unveröffentlichte Masterarbeit im Studiengang »Populäre Musik und Medien« an der Universität Paderborn.
- Cantwell, Robert H. / Millard, Yvette (1994). »The Relationship between Approach to Learning and Learning Strategies in Learning Music.« In: *British Journal of Educational Psychology* 64, S. 45-63.
- Duke, Robert A. / Simmons, Amy. L. / Cash, Carla. D. (2009). »It's not how much; It's how. Characteristics of Practice Behavior and Retention of Performance Skills.« In: *Journal of Research in Music Education* 56, Nr. 4, S. 310-321.
- Ericsson, K. Anders / Krampe, Ralf Th. / Tesch-Römer, Clemens (1993). »The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance.« In: *Psychological Review* 100, S. 363-406.
- Ericsson, K. Anders / Lehmann, Andreas C. (1999). »Expertise.« In: *Encyclopedia of Creativity*. Hg. v. Mark A. Runco und Steven R. Pritzker. New York: Academic Press, S. 695-707.
- Gembris, Heiner / Kraemer, Rudolf-Dieter / Maas, Georg (1998). *Üben in musikalischer Praxis und Forschung* (= Musikpädagogische Forschungsberichte 1997). Augsburg: Wißner.
- Green, Lucy (2002). *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate.
- Groeben, Norbert / Wahl, Diethelm / Schlee, Jörg / Scheele, Brigitte (1988). *Das Forschungsprogramm Subjektive Theorien. Eine Einführung in die Psychologie des reflexiven Subjekts*. Tübingen: Francke.
- Groeben, Norbert / Scheele, Brigitte (2010). »Das Forschungsprogramm Subjektive Theorien.« In: *Handbuch Qualitative Sozialforschung in der Psychologie*. Hg. v. Günther Mey und Katja Mruck. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 151-165.
- Gruson, Linda M. (1988). »Rehearsal Skill and Musical Competence. Does Practice Make Perfect?« In: *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Hg. v. John A. Sloboda. Oxford: Clarendon Press, S. 91-112.
- Hallam, Susan (1995a). »Professional Musicians' Approaches to the Learning and Interpretation of Music.« In: *Psychology of Music* 23, S. 111-128.
- Hallam, Susan (1995b). »Professional Musicians' Orientations to Practice. Implications for Teaching.« In: *British Journal of Music Education* 12, Nr. 1, S. 3-19.
- Hallam, Susan (1997a). »What Do We Know about Practicing? Towards a Model Synthesising the Research Literature.« In: *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*. Hg. v. Harald Jørgensen

- und Andreas C. Lehmann. Oslo: The Norwegian State Academy of Music, S. 179-231.
- Hallam, Susan (1997b). »Approaches to Instrumental Music Practice of Experts and Novices. Implications for Education.« In: *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*. Hg. v. Harald Jørgensen und Andreas Lehmann. Oslo: The Norwegian State Academy of Music, S. 89-108.
- Harnischmacher, Christian (1993). *Instrumentales Üben und Aspekte der Persönlichkeit. Eine Grundlagenstudie zur Erforschung physischer und psychischer Abweichungen durch Instrumentalspiel*. Frankfurt/M.: Lang.
- Jørgensen, Harald / Hallam, Susan (2009). »Practising.« In: *The Oxford Handbook of Musical Psychology*. Hg. v. Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut. Oxford: Oxford University Press, S. 265-274.
- Jørgensen, Harald / Lehmann, Andreas C. (Hg.) (1997). *Does Practice make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*. Oslo: Norge musikkhøgskole.
- Kaczmarek, Stella (2012). »Qualität und Struktur des Übens bei musikalisch hochbegabten Jugendlichen.« In: *Schriften des Instituts für Begabungsforschung in der Musik (IBFM)*, Bd. 3. Münster: LIT.
- Kelly, George A. (1955). *The Psychology of Personal Constructs*. New York: Norton.
- Kirby, John (1991). »Reading to Learn.« In: *Teaching for Learning. A View from Cognitive Psychology*. Hg. v. John Biggs. Melbourne: ACER, S. 103-125.
- Kleinen, Günter (2000). »Entmythologisierung des autodidaktischen Lernens.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: Coda, S. 123-139.
- Landis, J. Richard / Koch, Gary G. (1977). »The Measurement of Observer Agreement for Categorical Data.« In: *Biometrics* 33, S. 159-174.
- Lehmann, Andreas C. (2005). »Musikalischer Fertigkeitenerwerb. Expertisierung. Theorie und Befunde.« In: *Musikpsychologie*. Hg. v. Helga De la Motte-Haber und Günter Rötter (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3). Laaber: Laaber, S. 569-599.
- Lehmann, Andreas C. / Sloboda, John. A. / Woody, Robert H. (2007). *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: Oxford University Press.
- Mantel, Gerhard (1998). *Ungenutzte Potentiale. Wege zu konstruktivem Üben*. Mainz: Schott.
- Marton, Ferenc / Säljö, Roger (1976a). »On Qualitative Differences in Learning. I. Outcome and Process.« In: *British Journal of Educational Psychology* 46, S. 4-11.
- Marton, Ferenc / Säljö, Roger (1976b). »On Qualitative Differences in Learning. II. Outcome as a Function of the Learners Conception of the Task.« In: *British Journal of Educational Psychology* 46, S. 115-127.
- Mayring, Philipp (2007). *Qualitative Inhaltsanalyse*. Weinheim: Beltz.
- McPherson, Gary E. (1997). »Cognitive Strategies and Skill Acquisition in Musical Performance.« In: *Bullet of the Council for Research in Music Education* 133, S. 64-71.
- McPherson, Gary E. (2005). »From Child to Musician: Skill Development during the Beginning Stages of Learning an Instrument.« In: *Psychology of Music* 33, S. 5-35.
- McPherson, Gary E. / Gabrielsson, Alf (1997). »From Sound to Sign.« In: *The Science and Psychology of Music Performance*. Hg. v. Richard Parncutt und Gary E. McPherson. New York: Oxford University Press, S. 99-115.

- McPherson, Gary E. / Zimmerman, Barry J. (2002). »Self-Regulation of Musical Learning. A Social Cognitive Perspective.« In: *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Hg. v. Richard Colwell und Carol P. Richardson. New York: Oxford University Press, S. 327-347.
- Nielsen, Siw G. (1997). »Self-Regulation of Learning Strategies during Practice. A case Study of a Church Organ Student Preparing a Musical Work for Performance.« In: *Does Practice make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*. Hg. v. Harald Jørgensen und Andreas C. Lehmann. Oslo: Norge musikkhøgskole, S. 109-122.
- Niessen, Anne (2004). »Subjektive Theorien von MusiklehrerInnen – ein Thema für musikpädagogische Forschung?« In: *Lernen und Lehren als Themen der Musikpädagogik*. Hg. v. Martin Pfeffer. Münster: Lit, S. 155-178.
- Niessen, Anne (2006). *Individualkonzepte von Musiklehrern* (= Theorie und Praxis der Musikvermittlung 6). Münster: Lit.
- Oerter, Rolf / Lehmann, Andreas C. (2008). »Musikalische Begabung.« In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 88-104.
- Ribke, Wilfried (1987). »Üben aus kognitionspsychologischer und handlungstheoretischer Sicht.« In: *Außerschulische Musikerziehung*. Hg. v. Günter Kleinen (= Musikpädagogische Forschung 8). Laaber: Laaber, S. 107-122.
- Scheele, Brigitte / Groeben, Norbert (1988). *Dialog-Konsens-Methoden zur Rekonstruktion Subjektiver Theorien*. Tübingen: Francke.
- Sloboda, John A. (1985). *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, John A. / Davidson, Jane W. / Howe, Michael J. A. / Moore, Derek G. (1996). »The Role of Practice in the Development of Performing Musicians.« In: *British Journal of Psychology* 87, S. 287-309.
- Smith, Bret P. (2005). »Goal Orientation, Implicit Theory of Ability, and Collegiate Instrumental Music Practice.« In: *Psychology of Music* 33, S. 36-57.
- Williamon, Aaron / Valentine, Elizabeth (2000). »Quantity and Quality of Musical Practice as Predictors of Performance Quality.« In: *British Journal of Psychology* 91, S. 353-376.

Abstract

This article reports on the findings of a qualitative interview study that investigated the individual ideas about practicing of nine musicians of different musical backgrounds, music genres, instruments, and learning biography. The findings reveal a variety of different aspects that are embedded in argumentative reasoning, and thus are analysed as subjective theories. According to differences in complexity with regards to content and argumentative structure we propose the following typification: 1) physical-technical constriction, 2) technique and interpretation centered type, and 3) creative-cognitive focus. A strict affiliation between these types and musical genre was not found.

THE TIME IS GONE!? PINK FLOYDS »TIME« (1973)

Florian Hantschel

Der kommerzielle Erfolg und das mediale Interesse an Pink Floyd sind auch im Jahr 2012 nicht abgerissen. Für die journalistische Aufmerksamkeit, die Pink Floyd derzeit mit umfangreichen Spezialausgaben oder -artikeln unter anderem in Zeitschriften wie *Uncut* (vgl. die Pink Floyd-Themenausgabe von Jones 2011) oder *Visions* (Krüger 2011; Lohrmann 2011) gewidmet wird, ist die im September 2011 initiierte, groß angelegte Kampagne zur Wiederveröffentlichung aller Studio-Alben verantwortlich. Diese Kampagne wurde mit der Neuauflage des Albums *Dark Side Of The Moon* (ursprünglich 1973, folgend *DSOTM*) begonnen. Mit insgesamt 805 Wochen in den Billboard 200 Charts (davon durchgängig 741 Wochen von 1973 bis 1988, vgl. Billboard 2012) und rund 50 Millionen verkauften Platten zählt diese Aufnahme zu den erfolgreichsten Alben aller Zeiten. Auch der Song »Time« von diesem Album hat neben der einzigen Single-Auskopplung »Money« längst Eingang in den Kanon populärer Musik gefunden – und dies, obwohl er bezogen auf die damalige Hochphase des Glam Rock aus dem Rahmen fällt und in seinen 7:04 Minuten Elemente der *Musique Concrète* in Form von »Quarter-Inch Tape-Loops« (Dalton 2011: 56), Blues-Rock-orientierte Gitarren-Riffs, von Miles Davis inspirierte Piano-Akkorde (Longfellow 2003: 10:33 min.), an Soul erinnernde Backgroundsängerinnen, Relikte der charakteristischen Psychedelic Rock-Soundscapes sowie Progressive Rock-Fortschrittsdenken und -Experimentierfreudigkeit mit einem ambitionierten lyrischen Konzept verbindet. Da »Time« angeblich ein Konzeptsong auf einem Konzeptalbum sein soll (vgl. ebd.: 54; Clerk 2011: 74), untersuche ich im Folgenden hermeneutisch-analytisch, wie in diesem Song ein musikalisch-lyrisches Konzept generiert wird.

Analyse

Auch ohne die Kenntnis des Titels, des Songtextes oder des Konzeptcharakters von *DSOTM* ist das Thema des Songs nicht schwer zu erraten, da die Zeit-Thematik plakativ durch die an Programmmusik erinnernde erste Minute des Intros evoziert wird. Die Verwendung von organisierten Geräuschen – klingelnde Wecker, läutende Uhren/Glocken und synthetisierte Beats, die wie Herz- und Pulsschläge klingen – verweist deutlich auf das semantische Feld »Zeit«. Aufgrund des Bezugs der verwendeten Geräusche zur Alltagswelt lassen sich Bedeutungen dieser Geräuschkombi fassen: Uhren besitzen in der menschlichen Gesellschaft seit jeher die Funktion der Objektivierung der körperlosen Bezugsgröße Zeit. Mehr noch, dieses Greifbar machen von Zeit dient dem Menschen zur Organisation seiner Selbst – dem im Neudeutschen so genannten Zeitmanagement. Dabei dienen Uhren als Gegenstand zur Visualisierung des Zeitverlaufs an sich und als Klangkörper auch zur Erinnerung und dem Bewusstmachen, dass eine bestimmte Einheit an Zeit vergangen ist. Wecker werden benutzt, um nicht zu verschlafen, oder erinnern an einen wichtigen Termin. Glocken sind im sakralen und militärischen Kontext Signalgeber. Das nach zehn Sekunden einsetzende Ticken einer Uhr verweist direkt auf die semantischen Felder »Zeit« und »Zeitverlauf« (siehe Tabelle 1 im Anhang für alle formalen Details). Das in Verbindung mit seiner vierfachen Lautstärkezunahme übersteuernde, höhenlastig-schrille, plötzlich chaotisch einsetzende Läuten und Klingeln von mindestens sechs verschiedenen Uhren (0:18 min.) kann in diesem denotativen Alltagskontext als kakophonischer und deutlich insistierender Weckruf verstanden werden, der sich auf den Hörer und einen fiktiven Adressaten beziehen kann.

Der über das gesamte Intro fortdauernde Bass-Drum-Rhythmus, der wie schnelle Herz- oder Pulsschläge klingt, bekräftigt dies, da er die hektischen Vitalzeichen¹ eines Menschen – einen Puls von 120 Schlägen pro Minute – imitieren könnte, der durch den plötzlichen Weckruf alarmiert oder aufgeweckt worden ist. Diese Verknüpfung mit der Zeit-Thematik zieht sich auch unterschwellig durch die folgende Bandimprovisation im Formteil I. Dort werden nämlich Akzente auf drei metrischen Ebenen des 4/4-Taktes gebil-

1 Vitalzeichen gehören ebenfalls zum semantischen Feld »Zeit«, indem sie als ein direktes Kennzeichen dafür stehen, dass ein Lebewesen lebendig ist, und somit auch mit dem Begriff »Lebenszeit« konnotativ in Zusammenhang gebracht werden können.

det: Erstens Viertaktgruppen mit einem Down-Beat auf die erste Zählzeit des ersten Takts von Gitarre und Bass, zweitens Eintaktgruppen mit jeweils einem Down-Beat des Herzschlags auf die erste Zählzeit und drittens durchgehende Viertel-Beats des Pulsschlags. Die Roto-Tom-Fills und eine Pianomelodie mit improvisatorischem Charakter ergänzen diesen Rhythmus.

Die Melodie basiert überwiegend auf viertaktig organisierter Dreiklangsmelodik bzw. Akkordbrechungen (z.T. werden aber durch Umkehrungen große Sprünge erzeugt) mit vereinzelt dreiklangsfremden Durchgangstönen. Sie wird durch sukzessive Ausdehnung des verwendeten diatonischen Skalenmaterials von fis-Moll mit großem Ambitus (zwei Oktaven + große Septime) sowie Diminution der Notenwerte und zunehmende rhythmische Dichte intensiviert und zu einer Klimax (Strophe 1) geführt (siehe Abbildung 1).



Abbildung 1: Pianomelodie des Formteils I (Takte 17-24 und 49-56; ab 1:02 min. und 2:12 min.)

In Bezug auf die Thematik der Vergänglichkeit von Zeit, die später im Songtext angesprochen wird, sind im instrumentalen Intro programmatische Kernvoraussetzungen für einen semantischen Zusammenhang von Musik und Text gegeben, der im Formteil A fortgeführt wird.

In den Strophen 1 und 2 ist die Musik trotz des neuen Half-Time-Tempos von 65 bpm durch einen stimulierenden, an Reggae der 1970er Jahre erinnernden Rhythmus geprägt (siehe Abbildung 2), der in Bezug auf »Zeit« Rastlosigkeit, aber auch Anspannung verkörpern kann. Dieses antreibende rhythmische Geflecht entsteht in diesem Formteil durch das polyrhythmische Zusammenspiel und das deutliche Double-Time-Feeling in der Spielweise der Band gegenüber dem Puls von 65 bpm. Das Schlagzeug beispielsweise spielt ein zweitaktiges Pattern, das leicht variiert dreimal wiederholt wird und an dessen Ende meist ein Tom-Fill zur nächsten Wiederholung überleitet. Die Hi-Hat spielt dabei Achtel, die Bass-Drum Achtel-Off-Beat-Vorschläge im Double-Time-Feeling zum Viertelmetrum von 65 bpm der Snare-Drum. Der Bass unterstützt mit seinem viertaktigen, betont melodischen Begleitpattern die Down-Beats des Schlagzeugs und doppelt häufig auch die Bass-Drum. Die Orgel ergänzt die Gitarre hauptsächlich komple-

mentär (sowohl durch Down- als auch Off-Beats) und spielt vermehrt repetitive Patterns.

Sechzig Schläge pro Minute entsprechen im Übrigen etwa dem menschlichen Ruhepuls, sie stehen daher ebenfalls in Verbindung zum semantischen Feld »Lebenszeit«.

The image shows a musical score for five instruments: Vocals, Organ, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line starts with a melodic phrase of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The organ part consists of chords and single notes. The electric guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The electric bass part has a steady eighth-note bass line. The drums part shows a consistent pattern of eighth notes with accents, suggesting a steady, repetitive rhythm.

Abbildung 2: Rhythmisches Geflecht des Formteils A (2:29 min.)

Im Zentrum des Songtextes (siehe Anhang 1) steht die Auseinandersetzung mit dem thematischen Feld der Vergänglichkeit von Zeit in ihrer Auswirkung auf das menschliche Leben. Ein fiktiver Adressat wird in der ersten Strophe des Textes in einer naiven, fremdbestimmten Weise dargestellt, indem er die ihm zur Verfügung stehende Zeit in einer eher spielerisch-kindlichen Art verbringt (»kicking around on a piece of ground in your hometown«) und darauf wartet, dass ihm jemand oder etwas einen Weg oder ein Ziel vorgibt. Diese Merkmale können Hinweise auf das noch junge Alter (Kind oder Jugendlicher) des Adressaten sein. Insgesamt kann diese Strophe als eine Kritik am unselbstständigen, fremdbestimmten und passiv-verschwenderischen Umgang mit Zeit gedeutet werden.

Durch den syllabisch-deklamatorischen, stark repetitiven Charakter der Gesangsmelodie (Ambitus einer Quint cis^2 - gis^2 ; geringer Tonvorrat des sequenzierten Wechselnotenmotivs; größtenteils diatonische Melodieschritte) werden Text-Passagen wie »ticking away« zu Beginn der ersten Strophe musikalisch als Lautmalerei von tickenden Uhren umgesetzt. Diese ersten zwei gesungenen Worte des Songs stehen dabei nicht nur semantisch in Verbindung mit dem Songtitel und dem Intro (z.B. dem Ticken von Uhren bei 0:06 min.), sondern auch mit der Gesangsmelodik und -rhythmik. Durch den syllabischen Gesang in Sechzehntelnoten wird an dieser Stelle das Ticken

der Uhren oder der 120 bpm schnelle Pulsschlag des Intros rhythmisch imitiert (siehe Abbildung 3).

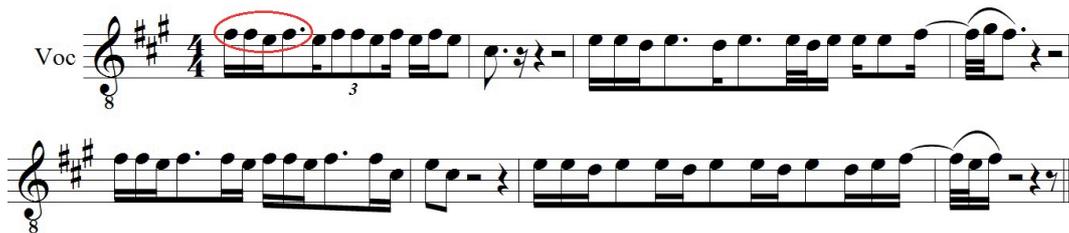


Abbildung 3: Beginn der Gesangsmelodik der Strophe 1 (Wechselnotenmotiv markiert; 2:29 min.)

Es könnte argumentiert werden, dass die Zeit-Thematik Zeit des Songtextes sich – objektiviert in der Imitation tickender Uhren – in der Gesangsmotivik des Hauptmotivs α subtil widerspiegelt. Da dieses Gesangsmotiv die Grundlage der Strophen 1 und 2 ist, wird das Vergehen der Zeit durch den Sänger David Gilmour hörbar aufgegriffen. Der expressive Gesangsgestus, das raue Timbre und die direkt klingende Gesangsstimme des Sängers können mit Adjektiven wie »wütend« charakterisiert werden. Die gesangliche Gestaltung gibt dem Text, neben textimmanenten Indizien für eine negative Grundhaltung gegenüber dem Umgang des fiktiven Adressaten mit Zeit, in diesen Formteilen einen fast anklagenden, lauthals ausrufenden Ton. Die melismatisch hervorgehobenen Spitzentöne an den Phrasenenden auf »way« in Strophe 1 und »again« in Strophe 2 verleihen dem Gesang diesen Gestus und bekräftigen die inhaltliche Grundstimmung der Strophen 1 und 2. Durch die in sich geschlossene, zyklische Form der Modal-Harmonik (bspw. Strophe 1 & 2: |: fis – A – E – fis :|, aber auch Intro: |: E – fis :|, Chorus 1 & 2: |: D^{maj7} – A^{maj7} :| oder Strophe 3: |: e⁷ – A⁷ :|) wird ein musikalischer Kreislauf evoziert, der zum Beispiel in semantischem Zusammenhang zum textlich-thematisierten Teufelskreis (bspw. in Strophe 2) gedeutet werden kann.

In Strophe 3 wird ein Rennen als Sinnbild für das Paradoxon der Zeit aufgegriffen. Gleich einem Marathonläufer ist die Sonne der personifizierte Gegner des fiktiven Adressaten. Es liegt ein wie auf einer Kreisrennbahn zirkulär-ablaufender und sich wiederholender Wettstreit vor, den das Lyrische Du aus logischem Grund gegen die zeitüberdauernde Sonne nie gewinnen kann. Dennoch bestreitet der fiktive Adressat dieses aussichtslose Rennen und hält paradoxerweise an diesem fest. Der zyklusartige Bahnverlauf steht auch symbolisch für den fortwährenden Verlauf von Zeit und daher für das Altern des fiktiven Adressaten (»The sun is the same [...] but you're older«) hin zum Tod (»one day closer to death«).

Abbildung 5: Rhythmik des Formteils B' (4:36 min.)

Der Lead-Gesang klingt in den Formteilen b und b' aufgrund des natürlich erzeugten Chorus-Effekts der beiden Unisono-Gesangsstimmen von Gilmour und Wright und der insgesamt um eine Quarte tiefer angesiedelten Melodie deutlich zurückgenommener. Die Klangfarbe des Lead-Gesangs hat sich durch die Stimmüberlagerung und die Abmischung zugunsten des neu auftretenden Sängers (Wright) hörbar verändert und könnte als weicher klingend beschrieben werden. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Betrachtung des scheinbar konträren Songtextes zu diesen Abschnitten, der thematisch direkt an die Strophen 1 und 2 anknüpft.

Das Lyrische Du wird in Strophe 2 ähnlich seiner Zeitgestaltung in Strophe 1 als passiv dargestellt (»lying in the sunshine«, »staying home to watch the rain«). Dieses Verhalten ergibt im Zusammenhang mit dem subjektiven Zeitempfinden (»you are young and live is long and there is time to kill today«) ein Paradoxon: Ein Tag kann für den Adressaten sehr lange erscheinen, zehn Jahre können wie im Fluge oder auch augenblicklich vergehen (»And then one day you find ten years have got behind you«). Diese für den fiktiven Adressaten vergangene Lebenszeit wird mit einem verpassten Startschuss (»starting gun«) in einem Rennen (»run«) semantisch negativ in Verbindung gebracht. Dieses Paradoxon kann als Metapher für den Übergang zwischen Jugend und Adoleszenz mit dem Beginn von Ausbildung oder Arbeit gesehen werden, welcher in der menschlichen Gesellschaft einen wichtigen Grundstein für die Zukunft, die Karriere und das Einkommen bedeuten kann. Aufgrund dieses ambivalenten Verhältnisses von Text und Musik ist die Deutung plausibel, dass die janusköpfige Natur von Zeit als bitter-süßes Genussgift durch diese kontrastierenden Elemente dargestellt wird. Dafür spricht ebenso die von Gilmour in Terzen harmonisierte Gesangsmelodie der überleitenden Kadenz der Formteile B und B', die idiomatisch treffend mit der musikalischen Vortragsbezeichnung *dolce* zu beschreiben ist. Dem stehen

diametral die Gesangsverse »And then one day [...] you missed the starting gun« im Formteil B und »Hanging on in quiet desperation [...] thought I'd something more to say« im Formteil B' mit ihrer Desillusionierung über das menschliche Dasein gegenüber. Sie tragen einen sehr moralischen Unterton: Wer seine Lebenszeit, im Glauben noch alle Zeit der Welt zu haben, nicht zur rechten Zeit selbst in die Hand nimmt, der bleibt langfristig in diesem Rennen um Zeit auf der Strecke. Die moralische Einsicht entspringt offensichtlich dem lyrischen Ich (»I'd...«). Es wäre daher die Deutung möglich, dass es sich um eine reflexive Metaperspektive der Erkenntnis handelt, die das lyrische Ich durch eigene Erfahrung gewonnen hat. Diese Janusköpfigkeit stützen ferner die Jazz-Akkordflächen (bzw. die klangfärbenden Septimen $D^{maj7} - A^{maj7}$) von Gitarre, Orgel und Backgroundgesang der Soul-Sängerinnen, die diesen überleitenden Abschnitten einen verträumten, kontextuell deutlich melancholisch-traurigen Ausdruck verleihen. Dieser Abschnitt hat aufgrund des klar voluminöseren Klangbilds gegenüber A und A' Chorus-Charakter.

Hinzu kommt die funktionsharmonische Überleitung bzw. Bridge, die eine zielgerichtete Progression zur Tonika A-Dur erwarten lässt. Die Akkordfolge $D^{maj7} - cis^7 - h^7 - E^7$ im Formteil B, die den Stufen $IV^{maj7} - iii^7 - ii^7 - V^7$ in der Tonart A-Dur entspricht, wird im Formteil B jedoch durch einen Trugschluss nach fis-Moll (und im Formteil B' durch eine Halbtonrückung von F-Dur zu e-Moll) fortgeführt. Die funktionsharmonische Hörerwartung eines west-europäisch geprägten Hörers wird also enttäuscht: Nicht A-Dur erklingt im Folgetakt zu E^7 , sondern wiederum fis-Moll. Es liegt ein klarer funktionsharmonischer Trugschluss vor, der im folgenden Verlauf von »Time« nicht durch eine reguläre Kadenz aufgehoben wird und daher einen harmonischen-formalen Kreislauf evoziert (siehe Formtabelle: ABABAB). Die Metapher des verpassten Startschusses im Songtext der ersten Bridge steht für einen längst begonnenen, paradoxen Kreislauf, in dem der fiktive Adressat zeitlebens vergeblich (bspw. »Hanging on in quiet desperation«) versucht, seine verlorene Lebenszeit wieder aufzuholen. Sie steht damit direkt in Zusammenhang mit der zyklischen harmonisch-formalen Anlage des Songs von Strophe 1 bis zum Beginn von »Breathe Reprise«. Die Trugschlüsse in den Formteilen B und B', die anstatt zu einem Refrain überleiten, harmonisch wieder zum Formteil A der Strophen zurückkehren, könnten semantisch als Dramatische Ironie gegenüber dem Lyrischen Du des Songtextes verstanden werden: Gleich wie sehr sich der fiktive Adressat auch bemüht (»And you run and you run«), für ihn endet der Song dennoch als Tragödie (»The time has gone the song is over«), da er nicht aus dem Teufelskreislauf ausbrechen kann.

Der songtextliche Kerngedanke der schwindenden Zeit spiegelt sich ferner in der fortschreitenden und offenen Formanlage des gesamten Songs wieder (Intro+I |: AB :| C D), dessen einzelne Großformteile im Verlauf des Songs zeitlich immer kürzer werden (I=48, |: AB :|=112, C = 24 und D = 8 Takte).

Die harmonische Wendung im Formteil B' ist bis auf den letzten Takt mit dem Formteil B identisch. Jedoch beinhalten diese Takte einen für das Stück wichtigen Prozess des Wechsels des tonalen Zentrums. Diese Wendung wird dem vorher konstatierten funktionsharmonisch-überleitenden Charakter dieses Formteils gerecht. Nachdem der Akkord h⁷ nämlich ein drittes Mal wiederholt wurde (Takt 167 bei 5:46 min.), bewirkt dann die unvermittelte Tiefalteration der Töne Fis und Cis durch E-Gitarre und Gesang im darauffolgenden Takt die Umformung zu einem F₇/h, der als Dominantseptnonakkord mit tiefalterierter Quinte als direkter, chromatischer Modulator zum darauf erklingenden e-Moll fungiert:

$$\begin{array}{l} D^{\text{maj}7} - \text{cis}^7 - h^7 - h^7 [F_{7/h}] - e \\ IV^{\text{maj}7} - iii^7 - ii^7 - ii^7 [V^{b5/7/b9}] - i \end{array}$$

Meinem Verständnis nach semantisiert dieses harmonische Fortschreiten der Kadenz subtextuell den Songtext, indem die plötzliche Erkenntnis über die längst vergangene, verlorene und nicht wiederzubringende Zeit als musikalisch-sinnbildliche Analogie durch die Harmoniewechsel zu deuten ist. In Verbindung mit der dritten Strophe des Textes und dem dort beschriebenen paradoxen Verhalten des fiktiven Adressaten können die Feststellungen »never seem to find the time« und »the time is gone« in Strophe 4 des Textes als konsekutiv-logische, endgültige Konsequenz des *circulus vitiosus* betrachtet werden. Der Kreislauf endet mit dem Tod des fiktiven Adressaten, da jeder Wettstreiter irgendwann das Rennen gegen die Zeit verlieren muss.

Auch ohne Kenntnis der intertextuellen Anspielung der Formteile C und D auf den ersten Song von *DSOTM*, »Speak To Me / Breathe«, ist deutlich zu hören, dass mit der Überleitung bei 5:50 Minuten ein neuer musikalisch-lyrischer Abschnitt im Gesamtstück »Time« beginnt, indem zum Beispiel ein Wechsel des tonalen Zentrums (fis-Moll zu e-Moll) und des leicht gebremsten Tempos von 60 bpm stattfindet. Der Formteil C sticht durch einen positiven und entspannten Grundcharakter aus dem Song heraus. Diese Stimmung entsteht auf musikalischer Ebene durch das polyrhythmische, synkopierte und im Mikrotiming belebte Zusammenspiel der Band sowie durch die Verwendung des Skalenmaterials von D-Dur im Gesang.

Ein wichtiges Detail für diese sehr positive Wirkung ist im Songtext zu verorten. Im Vergleich zu allen vorangegangenen Strophen ist der Fokus in

der letzten Strophe nicht mehr auf den Verlust von Zeit gerichtet, sondern auf ihr bewusstes Auskosten. Das Lyrische Ich bringt ein positives Heimatverständnis zum Ausdruck (»home, home again / I like to be here while I can«), welches als Ruhepol und Ort der Regeneration gegenüber der Außenwelt verstanden wird (»when I come home cold and tired / It's good to warm my bones beside the fire«). Dieses Lyrische Subjekt grenzt sich mit dieser positiven Haltung im weiteren Verlauf dieser Strophe offenbar nicht nur räumlich (»far away«), sondern auch persönlich von Verhaltensweisen anderer Personen (bspw. »the faithful«) ab. In dieser letzten Strophe wird also durch ein explizites Subjekt indirekt eine Philosophie des *Carpe Diem*, d.h. ein bewusstes Leben in der Gegenwart propagiert. Im Rückschluss auf die vorangegangenen Strophen ist demnach die Interpretation möglich, dass der Songtext insgesamt als Parabel zu verstehen ist. Durch die Konfrontation mit der mehrfach desillusionierenden Auswirkung der Vergänglichkeit von Zeit auf das Leben des fiktiven Adressaten wird implizit Kritik an dieser Lebensweise geübt, aber gleichzeitig empathisch Verständnis dafür aufgebracht. Denn das Pronomen »you« schließt aufgrund der Polyvalenz im Englischen (kann in diesem Fall sowohl mit »du« als auch mit »man« übersetzt werden) auch das Lyrische Ich mit ein. Es geht daher um ein Verstehen grundsätzlich allzu-menschlichen Verhaltens.

Dieser musikalisch-textliche Kontrast des Formteils C zu allen vorangegangenen ist Indiz für seine interpretatorische Bedeutsamkeit und wird durch den ersten Gesangsvers »Home, home again« dieser dritten Strophe bekräftigt, der semantisch in direkter Verbindung zur Harmonik und Form des Songs steht. Wie vorher beschrieben, sind die Formteile A und B harmonisch und formal kreislaufartig organisiert und spiegeln den textimmanenten Teufelskreis wider, in dem sich der fiktive Adressat befindet. Daher ist die Interpretation denkbar, dass der Formteil C durch den Tonartwechsel ein harmonisch-formales Durchbrechen dieses Zyklus (ABABAB C) bedeutet. Dieser Tonartwechsel ist so auffällig, weil er erst- und einmalig im kompletten Song die eindeutige Akkordfolge der Stufen [V] – i ($H_{5b}^{7\ 9b}$ – e) erklingen lässt – das Ansteuern einer Tonika über ihre Dominante als ein etabliertes musikalisches Symbol für »Heimat«. In diesem Zuge wird aber nicht nur der musikalisch-lyrisch etablierte Heimatbegriff hervorgehoben, sondern zugleich die Perspektive bzw. Lebensphilosophie des expliziten Lyrischen Subjekts. Durch die kontrastierende subjektive Darstellung des Lyrischen Ichs wird in der letzten Strophe eine Lösung für die Misere des fiktiven Adressaten geliefert, die dabei vermutlich auf den hermeneutischen Erkenntnisgewinn des Lyrischen Ichs zurückzuführen ist.

Anstatt auf diesem musikalisch-thematisch entscheidenden Punkt im Verlauf des Stückes zu enden, erklingt jedoch noch eine letzte Bridge (Formteil D), die sich formal von den vorherigen Bridge-Parts in den Parametern Harmonik, Sound und Melodik unterscheidet. Er weist ebenfalls klare Parallelen zu weiteren strukturellen Aspekten dieser Überleitungen auf. Dazu zählen beispielsweise der durch Terzen (und Sexten) harmonisierte Gesang von zwei unterschiedlichen Sängern und ein ähnlicher Rhythmus. Entscheidend für diesen Formteil ist jedoch die Tatsache, dass er im Vergleich viel trauriger, melancholischer und bedrückter klingt. Dieser Hör-eindruck lässt sich auf die für ein Song-Ende in der Rockmusik der 1970er Jahre ungewöhnliche Akkordsequenz zurückführen, denn der letzte Formteil verlässt das gerade erst erreichte neue tonale Zentrum (e-Moll) schlussendlich wieder durch die funktionsharmonisch mehrfach ambivalent zu deutende Überleitung $C^{maj7} - h^7 - F^{maj7} - G - D^{7/\#9} - D^{7/b9} - h$.

Der erste Akkord C^{maj7} (ab 6:40 min.) dieses überleitenden Abschnitts passt in den harmonischen Kontext des tonalen Zentrums e-Moll, aber nicht in den des zugrunde liegenden D-Dur-Skalenmaterials im vorausgehenden Formteil C. Ich gehe aufgrund der strukturellen und funktionalen Ähnlichkeit des letzten Bridge-Parts mit den vorherigen Parts B und B' davon aus, dass es sich zu Beginn um eine Ganztonrückung des ersten Akkords aus B (D^{maj7}) nach C^{maj7} , handelt. Die Akkordfolge $D^{7/\#9} - D^{7/b9}$ zum Schluss des Formteils e''' legt als angestrebtes neues tonales Ziel G-Dur nahe, weil durch die zweifache Tiefalteration der zuvor übermäßigen None ein Dominantseptnonakkord entsteht, der funktionsharmonisch korrekt eigentlich nach G-Dur aufgelöst werden müsste – in diesem Stück aber als Trugschluss auf der Medianten h-Moll von G-Dur endet. Da dieser Formteil also letztlich nach h-Moll (implizit G-Dur) überleitet, klingt besonders die Tritonus-Substitute F^{maj7} für h-Moll (Sub v^7) als G-Dur leiterfremder Akkord ungewöhnlich. Diese erweckt nämlich kurz die Hörerwartung, dass die Akkordfolge $F^{maj7} - G$ -Dur als Vollschluss zu C-Dur oder als Trugschluss zu a-Moll führt. Es existieren demnach mehrere harmonische Deutungsmöglichkeiten und Arten, diese U-Turns in der Überleitung zu hören:

1. D-Dur als implizite Tonika:
 $bVII^{maj7} - vi^7 - bIII^{maj7} - IV - [- iii] IV$.
2. e-Moll als tonales Zentrum:
 $VI^{maj7} v^7 - bII^{maj7} (Sub v^7) - III - [V^{7/\#9} - 7/b9 - iii] III$.
3. C-Dur als neues tonales Zentrum:
 $I^{maj7} - Sub IV - IV^7 - V - [V^{7/\#9} - 7/b9 - iii] IV$.
4. G-Dur als Ziel dieser Überleitung:

[IV^{maj7} – iii⁷ – (Sub v⁷) – I – V^{7/#9-7/b9} – iii] I.

Pink Floyd nutzen den erneuten Trugschluss ($D^7 - h$) einerseits als passende Überleitung zum nächsten Song (»The Great Gig in the Sky« beginnt auf h-Moll), andererseits spiegelt dieser Schluss ein harmonisches Prinzip wider, welches charakteristisch für das gesamte Stück ist. Der im Songtext thematisierte, von Veränderung geprägte, unaufhaltsame zeitliche Fluss könnte also musikalisch auch in der Unbeständigkeit eines mehrfach wechselnden und zugleich immer ambivalenten tonalen Zentrums kontrastierender Großformteile (Formteile I-B': fis-Moll (implizit A-Dur), $\frac{1}{2}$ C-C: e-Moll (implizit D-Dur) & D: h-Moll (implizit G-Dur) gesehen werden. Dieses Fortschreiten ist gleichzeitig funktionsharmonisch eher konventionell, da es sich um Quintbeziehungen des Skalenmaterials (Quintfälle A – D – G) handelt.

Durch die synkopischen Breaks von Bass und Gitarre auf die Zählzeit 4u des Viervierteltaktes im Formteil D klingt dieser deutlich abgehackt und könnte als stolpernd beschrieben werden. Die letzten vier Gesangsverse, die über diesen Formteil gesungen werden, können in zweierlei Hinsicht gedeutet werden. Wie schon oben beschrieben, kann das Läuten einer Glocke (»The tolling of the iron bell«) im sakralen wie militärischen Kontext verortet werden. Da explizit die Gläubigen (»the faithful«) erwähnt werden, könnte die aufgezeigte Szenerie möglicherweise auch in Verkettung mit dem Tod des fiktiven Adressaten im Formteil B' als (s)eine symbolische lyrische Beerdigung gedeutet werden.

In Verbindung mit der konzeptuellen Gestaltung des Albums *DSOTM* und der Songabfolge wird deutlich, dass die Songs »Speak To Me / Breathe«, »Time / Breathe Reprise« und »The Great Gig In The Sky« aufgrund musikalischer und lyrischer Intertextualitäten unmittelbar zusammenhängen und in einer dreiteiligen Großform die Stationen Geburt, Leben und Tod sowie drittens das Jenseits widerspiegeln könnten. »Speak To Me / Breathe« beginnt mit deutlichen Herz- bzw. Puls-Geräuschen (ab 0:10 min.), die mit Assoziationen zu den Vitalzeichen eines Babys im Mutterleib bei einer Ultraschalluntersuchung in Verbindung gebracht werden können. Zugleich vermischen sich ab 0:35 min. Sample-ähnlich verwendete Tonband-Ausschnitte aus Songs des gesamten Albums *DSOTM* mit dem Puls und fungieren einerseits als Ouvertüre für den weiteren Verlauf des Albums und können andererseits als Vorausdeutung oder Zeitraffer des thematisierten Lebenskreislaufs eines Menschen angesehen werden. Hinweise für die symbolische Geburt – die ersten Atemzüge eines Neugeborenen – finden sich ab 1:13 min. mit dem Beginn von »Breathe« und dessen erster Gesangszeile »Breathe, breathe in the air« deutlich wieder. Die Verbindung zum Gesamtsong »Time / Breathe

Reprise« wird musikalisch durch die Reprisesform der Formteile C und D, das Aufgreifen der Herz- und Pulsgeräusche im Intro sowie der konzeptuellen Thematisierung eines Menschenlebens von der Kindheit bzw. dem Jugendalter bis zum Tod in den Formteilen A-B' von »Time« geknüpft. Die Beziehung von »Time« zu »The Great Gig In The Sky« wiederum wird zum einen durch die oben gezeigte harmonische Überleitung gewährleistet. Zum anderen können sowohl der beschriebene Tod des fiktiven Adressaten im Formteil B', die Beerdigungs-Szenerie in D von »Time«, die Jenseits-Metaphorik des Titels des darauffolgenden textlosen Songs »The Great Gig In The Sky« als auch die harmonische Überleitung als weitere Indizien für die thematische Verbindung dieser Stücke angesehen werden. Insgesamt spricht für die Verkettung auch die Anordnung der Tracks auf der ursprünglichen A-Seite der LP, die mit »Speak To Me / Breathe« beginnt und mit »The Great Gig In The Sky« endet.

Fazit

Abschließend bemühe ich mich um eine Gesamtdeutung des Songkonzepts »Time«. Bedenkt man alle vorher genannten Aspekte, könnte »Time« in einer etwas freieren Deutungsweise als ein popmusikalisches Drama verstanden werden. Der Song besteht aus einer spannungserzeugenden Introduction mit Ouvertürencharakter (Formteil I), einem ersten Akt (Formteile A und B), einem Zwischenspiel (Gitarrensolo), einem zweiten Akt (Formteile A') mit Wendepunkt (Formteil B') und einem Finale (Formteil C) ohne (vorerst) offensichtliches »Happy-End« im Formteil D. Dennoch würde ich dafür plädieren, dass der Song letztlich doch eine positive Pointe hat. Wie schon gezeigt wurde, deuten Form, Harmonik, Melodik und der Text des Stückes ganz besonders auf den Formteil C hin. Dieser ist wie ein extratextueller (Meta-)Kommentar der ganzen Thematik des Songs zu verstehen. Nachdem fast sechs Minuten lang nur eine sehr negative, trostlose Vorstellung von der Vergänglichkeit von Zeit in ihrer Auswirkung auf den fiktiven Adressaten präsentiert worden ist, wird eine auf den ersten Blick nur scheinbar thematisch nicht mit den vorherigen Formteilen zusammenhängende Introspektion eines erstmals explizit auftretenden Lyrischen Subjekts gegeben. Die beschriebene Situation ist zudem harmonisch-formal und textlich als auswegloser *circulus vitiosus* dargestellt worden. Die positiven Aussagen des lyrischen Ichs über ein genussvolles, bewusstes Leben des Augenblicks sind von zentraler Bedeutung für die Interpretation einer möglichen Intention des Stückes.

Während meiner Analyse von »Time« habe ich mich des Öfteren gefragt, was dieser Song mir sagen will. Nach einer sehr arbeitsintensiven Zeit konnte ich mich auf einmal im fiktiven Adressaten wiederentdecken. Diverse Veranstaltungen und Aufgaben führten zu einem pausenlosen Marathon für mich. So hetzte ich von Ort zu Ort, von einem Termin zum nächsten und konnte mir nicht erklären, warum mir kein Interpretationsansatz für meine Analyse einfiel – bedenkt man die Thematik des Stückes, ist das schon äußerst absurd. Als mir dann klar geworden ist, dass ich eigentlich genauso paradox wie der fiktive Adressat versucht habe, ein sinnloses Rennen gegen die Zeit zu führen, begriff ich die Intention des Songs. Durch die Begegnung mit Phänomenen wie bspw. verpassten Chancen, Vergänglichkeit von Zeit oder Desillusionierung im beschriebenen multimedialen Kontext wird eigentlich lauthals und gleichzeitig sehr empathisch ein Bild alltäglicher Probleme des menschlichen Lebens gezeichnet, in dem sich jeder wiederfinden könnte. Alles in allem kann die negative Fiktivdarstellung als paradoxe Intervention verstanden werden, die deutlich darauf hinweist, diese Fehler des fiktiven Adressaten nicht auch zu begehen, sondern bewusst in der Gegenwart zu leben.

Zu guter Letzt fallen noch einige interessante Details auf, die sehr subtil für meine These sprechen: Pink Floyd wenden sich mit »Time« implizit, vielleicht auch unbewusst gegen poplarmusikalische Konventionen wie zum Beispiel 3:30 Minuten lange Songs mit Lehrbuch-artigem Formschemata (bspw. Verse-Chorus-Verse-Chorus-Bridge-Chorus). Für mich bedeutet diese subtextuelle musikalische Revolte gegen Musik als ein Fließbandprodukt auch die Ablehnung einer schnelllebigen, nur passiv konsumierenden, kurzlebigen Trends hinterherrennenden Gesellschaft und damit auch die Hinwendung zu einem bewussten »Zeitgenuss«. In diesem Sinne ist es doch auch gleichsam wirklich interessant, dass obwohl im Songtext von »Time« überwiegend »keine Zeit« ist, weit über die Hälfte des Stückes aus Instrumentalpassagen besteht – für die sich die Band wahrhaft viel Zeit nimmt.²

Quellen

- Billboard (2012). <http://www.billboard.com/#/album/pink-floyd/the-the-dark-side-of-the-moon/61357> (Zugriff am 10.6.2012).
- Clerk, Carol (2011). »We Always Argued, Arguments Come out of Passion.« In: *Uncut. Pink Floyd. The Ultimate Music Guide*. Hg. v. Allen Jones. London: IPC Media, S. 72-85.

2 Vielen Dank an Isabell Bötsch und Ursula Kruck-Hantschel für die konstruktive Unterstützung.

- Dalton, Stephen (2011). »The Dark Side of the Moon.« In: *Uncut. Pink Floyd. The Ultimate Music Guide*. Hg. v. Allen Jones. London: IPC Media, S. 54-56.
- Krüger, Sascha (2011). »Pink Floyd. Wie alles begann.« In: *Visions* 22, Nr. 223, S. 90-100.
- Jones, Allen (Hg.) (2011). *Uncut. The Ultimate Music Guide. Pink Floyd*. Hg. v. Allen Jones. London: IPC Media.
- Lohrmann, Michael (2011). »Ein Leben lang Pink Floyd.« In: *Visions* 22, Nr. 223, S. 101-113.

Diskographie

- Pink Floyd (1973). *The Dark Side of the Moon*. Harvest (EMI), (2011) 50999 028955 2 9, [(1973) SHVL 804].

Filmographie

- Longfellow, Matthew (2003). *Classic Albums: Pink Floyd – The Dark Side Of The Moon*. Eagle Rock Entertainment.

Abstract

This paper provides a hermeneutic approach on Pink Floyd's popular song »Time« from 1973's album *Dark Side Of The Moon*. The primary aim of this examination is the analysis of the conceptual connection of music and lyrics in this song. Moreover, derivation of semantic meaning potential is used to form an intersubjectively verifiable song interpretation. All in all, the main results of this analysis suggest a close connection of the song's musical parameters, i.e. form, harmony, melody, rhythm as well as sound, and its lyrical theme: (1) first the *musique concrète* in the song's introduction and the subsequent instrumental passage establish evident semantic relations to the following lyrical theme of fleeting time, (2) a devil's circle of transitoriness of life is presented in the song's lyrics and is musically mirrored by periodic formal and harmonic repetitions, (3) the ambivalence of the bridge's negative lyrics in combination with the sweet melodic thirds in the vocals suggests a melancholic atmosphere, (4) the lyrics' description of a human life from birth to death is reflected in the formal structure and the harmony of »Time« as well as in the conceptual arrangement of *Dark Side Of The Moon's* first LP-side from »Speak To Me« to »The Great Gig In The Sky«.

Anhang 1

Text zu Pink Floyds »Time« (1973)

¹Ticking away the moments that make up a dull day
You fritter and waste the hours in an off hand way
Kicking around on a piece of ground in your home town
Waiting for someone or something to show you the way

²Tired of lying in the sunshine staying home to watch the rain
You are young and life is long and there is time to kill today
And then one day you find ten years have got behind you
No one told you when to run, you missed the starting gun

³And you run and run to catch up with the sun, but it's sinking
And racing around to come up behind you again
The sun is the same in the relative way, but you're older
Shorter of breath and one day closer to death

⁴Every year is getting shorter, never seem to find the time
Plans that either come to naught or half a page of scribbled lines
Hanging on in quiet desperation is the English way
The time is gone the song is over, thought I'd something more to say.

Breathe Reprise

⁵Home, home again
I like to be here when I can
When I come home cold and tired
It's good to warm my bones beside the fire
Far away across the field
The tolling of the iron bell
Calls the faithful to their knees
To hear the softly spoken magic spells.

SOUNDS OF INDIA – DIE REZEPTION INDISCHEN INSTRUMENTALKOLORITS BEI ROCKJAZZ-GITARRISTEN*

Márton Szegedi

Einleitung

Indien hat eine ungefähr 4000 Jahre alte Musiktradition und wird allgemein als Wiege der Musik betrachtet (vgl. Danielou 1996);¹ der Jazz ist vor etwa 120 Jahren entstanden und stellt *die* populäre Musik der USA dar. Beide Musikkulturen gelten als Schmelztiegel verschiedener musikalischer Formen: Die indische Musik wurde von der Kultur jener Ethnien beeinflusst, die soziokulturell mit Indien lange verbunden waren (Völker der heutigen Länder Pakistan, Afghanistan, Tibet, Nepal, Bhutan, Bangladesch sowie Sri Lanka); der Jazz absorbierte – über westliche klassische Musik und afro-amerikanische Folklore hinaus – u.a. auch englische Matrosenlieder, liturgische Gesänge unterschiedlicher Kulturen oder die iro-schottische Musik (vgl. Hender: 2008). Es geht also um mehrfach hybride Genres, bei denen jedoch ein relevanter Aspekt identisch ist, nämlich die zentrale Rolle der Improvisation.

Die früheste bekannt gewordene Begegnung von Jazz und indischer Musik erfolgte 1957, als Yusef Lateef auf seiner LP *Before Dawn* neben zahlreichen exotischen Blasinstrumenten eine Shenai (eine Art indische Oboe) spielte. Noch im selben Jahr produzierte Dick Bock – Leiter des Jazzlabels World Pacific – ein Album mit dem indischen Sitarspieler Ravi Shankar,

* Dieses Forschungsprojekt wurde gefördert vom Austrian Science Fund (FWF): P 23453-G21.

1 Da der historische Aspekt der Musik in Indien lange sekundär war, ist eine genaue Datierung ihrer Entstehung nicht möglich (vgl. Nijenhuis 1974, 1996 sowie Danielou 1996).

wodurch viele Jazzmusiker auf die hindustanische Musik aufmerksam wurden.

Es ist vermutlich kein Zufall, dass Miles Davis sein modales Konzept genau zu dieser Zeit entwickelte (vgl. die Komposition »Milestones«, 1958, sowie das Album *Kind Of Blue*, 1959).² Eine andere implizite Verwendung indischer Strukturen spiegelt sich in der Shenai-artigen Spielweise John Coltranes auf dem Sopransaxophon, zu hören etwa seit seinem Album *My Favorite Things* (1960). Kompositionen wie »India«, »Om« oder »Meditations« sowie die Tatsache, dass Coltrane seinen Sohn auf den Namen Ravi (nach Ravi Shankar) taufte, bestätigen seine Verbindung zu Indien (vgl. Berendt 1983: 350f; Lavezzoli 2006: 267-296; Clements 2008 sowie Weinberg 2011).

Das erste wirkliche Crossover-Album von indischer Musik und Jazz wurde im Jahre 1961 unter dem Titel *Improvisations* ebenfalls von Dick Bocks Firma herausgegeben, wobei neben Ravi Shankar der West-Coast-Altsaxophonist und -flötist Bud Shank zu hören ist. Als ein weiteres wichtiges Projekt gilt das Joe Harriott / John Mayer Double Quintet mit seinen Platten *Indo-Jazz Suite* (1965), *Indo-Jazz Fusions* (1966) sowie *Indo-Jazz Fusions II* (1967), auf denen ein Jazzquintett zusammen mit fünf indischen Musikern spielt.

Populär wurde die indische Musik im Westen jedoch erst durch die Beatles, als George Harrison im Jahre 1965 – wahrscheinlich überhaupt als erster Musiker in der Popgeschichte (Farrell 1988: 193) – eine Sitar verwendete, und zwar im Stück »Norwegian Wood« auf dem Album *Rubber Soul*.³ Dies löste gewissermaßen einen India-Boom aus, als nun zahlreiche Rock-Bands, vor allem jene der »British Invasion«, zu indischen Instrumenten – insbesondere zur Sitar – griffen. Indien wurde plötzlich zur Mode. Sogar westliche klassische Musiker begannen mit indischer Musik zu experimentieren.⁴ Ravi Shankar selbst gewann 1968 den zweiten Platz in der *Downbeat*-Leserumfrage in der Kategorie »Miscellaneous Instrument« (N.N. 1968), –

2 Das modale Konzept im Jazz ist zur Melodik der indischen Musik insofern analog, als die Improvisation auf Skalen, nicht auf Harmonien basiert – vgl. die Tonleitern »Thaat« in der hindustanischen (nordindischen) Musik bzw. »Melakarta« in der karnatischen (südindischen) Musik. Überdies liegt den Formteilen zumeist ein einziger Akkord zu Grunde, was dem von der Tanpura gelieferten Bordun-Klang der indischen Musik ähnelt.

3 Mit dem Stück »See My Friends« der ebenfalls englischen Band The Kinks erschienen bereits ein halbes Jahr vor »Norwegian Wood« indische Einflüsse, jedoch ohne indische Instrumente (vgl. Bellman 1998: 294-297).

4 Vgl. dazu das Album *West Meets East* von Ravi Shankar und Yehudi Menuhin (1966).

laut Budds (1978: 21) als erster Musiker nicht-westlicher Provinienz überhaupt. Obendrein trat Shankar nicht nur zur Zeit der aufkommenden Hippiebewegung als Musiker in Erscheinung (Monterey Pop Festival 1967), sondern auch bei deren Höhepunkt in Woodstock (1969).

Diese Entwicklungen fielen in jene Periode des Jazz, in der dieser – einerseits wegen seiner progressiven Tonalität bzw. seiner komplexeren rhythmisch-harmonischen Strukturen, andererseits aufgrund der zunehmenden Popularität der Beatmusik – den Großteil seines Publikums verlor und somit in den Hintergrund gedrängt wurde. Eine kommerzielle Hinwendung zum Mainstream war vonnöten, die primär von Jazzproduzenten initiiert wurde (vgl. Jost 2003a: 269-271; Kerschbaumer 1978: 104 sowie Libisch 1993: 20). In der Folge vermengte sich Jazz ab der zweiten Hälfte der 1960er mit zwei Sektoren der Popkultur, nämlich mit Rock und indischer Musik. Dass das indische Instrumentalkolorit seither größtenteils bei Rockjazz-orientierten Jazzmusikern vorzufinden ist, resultiert aus ebendiesem Umstand.

In der Forschungsliteratur wird in diesem Zusammenhang vorwiegend das Schaffen von John McLaughlin hervorgehoben.⁵ Tatsächlich aber kam es bereits in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre in der frühen Rockjazz-Szene relativ häufig zu indisch konnotierten Experimenten. Diese reflektierten nicht nur die damaligen allgemeinen Trends, sondern beeinflussten auch die Entwicklung der späteren jazzverwandten Crossovers. Letztlich reichen diese bis in die Gegenwart, waren aber mannigfaltigen Veränderungen unterworfen.

Die vorliegende Untersuchung thematisiert die Verwendung indischen Timbres von der Entstehung des Rockjazz bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts in Form einer chronologischen Bestandaufnahme. Im Mittelpunkt steht dabei die Gitarre, da sie im Rockjazz das dominierende Instrument ist, wobei die wichtigsten Protagonisten der Fusion Music miteinbezogen wurden (Gábor Szabó, Larry Coryell, Pat Martino, John McLaughlin, John Abercrombie, John Scofield, Pat Metheny, Al Di Meola, George Benson, Mike Stern, Bill Frisell, Wayne Krantz sowie Hiram Bullock).

⁵ Vgl. Berendt (1983: 353-355; 2007: 193-204), Dannullis (1992: 61-79), Farrell (1988: 201-203, 2004: 194-199), Lavezzoli (2006: 330-340).

Gábor Szabó

Seit der ersten Hälfte der 1960er Jahre gab es in der Jazzszene Intentionen, neben Elementen exotischer Musikformen auch Strukturen der Pop- bzw. Rockmusik einfließen zu lassen. Zwei wichtige Exponenten dieser Entwicklung waren das Chico Hamilton Quintet sowie das Charles Lloyd Quartet. Als emblematische Figur beider Formationen präsentierte sich der 1956 in die USA emigrierte ungarische Jazzmusiker Gábor Szabó, der als erster Jazzgitarrist eine Sitar verwendete.

In einem *Downbeat*-Interview gab Szabó an, er sei neben Jazz und Rock von der Musik Ungarns, Brasiliens und nicht zuletzt Indiens maßgeblich beeinflusst (DeMicheal 1967). Diese verschiedenen musikalischen Welten sind bereits auf seinem Soloalbum *The Spellbinder* (1966) klar zu beobachten, beispielsweise im Stück »Gypsy Queen«:

- Die Betitelung weist auf Ungarn hin.
- Die Perkussionsinstrumente und die ostinate Bassstimme zeigen lateinamerikanische Strukturen.
- Das gesamte Stück verläuft über einen einzigen Akkord (D-Dur), zu dem modal improvisiert wird⁶ – ein generelles Charakteristikum indischer Musik. In der Gitarrenstimme trägt der Bordun-Ton *d* als einzige Unterstimme bzw. als Melodiepausen ausfüllende Stimme zu einer Sitarartigen Gestaltungsweise bei.
- Sound und Artikulation entsprechen – nach wie vor – dem Jazz-Idiom.
- In der Melodie kommen zahlreiche Pattern vor, wie sie aus der Rockmusik bekannt sind.

Diese multiple Crossover-Stilistik fand zur damaligen Zeit unter Jazzmusikern großen Anklang. Das Stück wurde später von vielen Rock- und Jazzmusikern bearbeitet, darunter von Carlos Santana unter dem Titel »Black Magic Woman / Gypsy Queen« (1970) sowie in einer Free Jazz-Adaptation von Larry Coryell (1971).

Eine *explizite* Hinwendung zu Indien zeigt nicht nur der Titel der nächsten Schallplatte von Gábor Szabó, *Jazz Raga* (1966), sondern auch die Hinzunahme der Sitar, die Szabó auf Anregung seines Produzenten spielen lernte (Libisch 1993: 20). Das Album enthält einerseits Eigenkompositionen

6 Als Tonsortiment dienen in dieser Einspielung zwei Modi (D-Mixolydisch und d-Moll-Pentatonisch).

mit Reminiscenzen an Indien (vgl. die Titel »Mizrab«⁷, »Search for Nirvana«, »Krishna« und »Ravi«), andererseits gängige Jazzstandards (»Caravan«, »Summertime«) sowie den damals aktuellen Hit »Paint It Black« der Rolling Stones. Bei allen Songs – auch bei den Jazzstandards – spielte Szabó sowohl Gitarre als auch Sitar.

Trotz des eigentlich amateurhaften Spiels auf einer leicht verstimzten Sitar erzielte Szabó immer größere Popularität und belegte im selben Jahr sogar Platz 3 beim jährlichen »Downbeat International Readers Poll« (N.N. 1967b).⁸ »Zufälligerweise« inserierte in der *Downbeat*-Ausgabe mit jenen Umfrageergebnissen keine Jazzgitarren-Marke mehr, sondern es wurde eine elektrische Sitar beworben.⁹

Im darauffolgenden Jahr übernahm Bill Plummer die Sitarstimme von Szabó auf den Alben *Light My Fire* (unter der Leitung von Bob Thiele) sowie *Wind, Sky & Diamonds* (Soloprojekt von Szabó). Danach änderte Szabó seinen Stil immer mehr in Richtung Pop.

Larry Coryell

Larry Coryell war nicht nur der Nachfolger von Gábor Szabó im Chico Hamilton Quintet, sondern auch der zweite Rockjazz-Gitarrist nach Szabó, der Aufnahmen mit der Sitar machte. Er gründete die Rock-Formation The Free Spirits, auf deren einzigen Album *Out Of Sight And Sound* (1966) zwei musikalische Genres einander gegenübergestellt werden: Über Beatmusik-artige Begleitung sind zum Großteil Free Jazz-typische Gitarren- bzw. Saxophon-Soli zu hören. Diese Koexistenz von einander so weit entfernten Stilrichtungen lässt im Zusammenspiel mit einem eher obskuren Text und der Anwesenheit der Sitar¹⁰ einen psychedelischen Charakter entstehen. Die Platte wird heutzutage als das erste Jazzrock-Album angesehen (vgl. Unterberger o. J.).¹¹

7 Mizrab = Plektrum iranischer und indischer Zupfinstrumente.

8 Bei der Kritikerumfrage schaffte er keinen Podestplatz, wurde aber auf den vierten Platz gewählt (N.N. 1967a).

9 Die so genannte »Coral Electric Sitar« von Danelectro (*Downbeat* 34/26: 7).

10 Die Sitar ist in den Stücken »I'm Gonna Be Free« und »Blue Water Mother« zu hören.

11 Während Rockjazz eine Stilrichtung des Jazz bezeichnet, in der sich auch Charakteristika der Rockmusik finden, ist unter Jazzrock ein Stil der Rockmusik zu verstehen, welcher von der Verwendung von Strukturen des Jazz geprägt ist (vgl. Jost 2003b, 2003c).

1968 spielte Coryell auf dem zweiten Album des Arrangeurs Don Sebesky (The Distant Galaxy) beim Stück »Guru Vin« eine elektrische Sitar, blieb nachfolgend jedoch bei der Gitarre.

Allerdings scheinen – wenn auch sporadisch – in seinen späteren Projekten immer wieder indische Instrumente auf: Das Album *The Restful Mind* (1975) umfasst hauptsächlich »Acoustic Fusion«, wobei drei Mitglieder der World Music-Group Oregon, darunter Collin Walcott auf der Tabla, mitwirken. Überdies kommen indische Instrumente auch bei den gemeinsamen LPs mit dem indischen Geiger und Komponisten Lakshminarayana Subramaniam vor.¹² Trotz der Anwesenheit indischer Instrumente dominieren bei all diesen Formationen die virtuoson Fusion-artigen Gestaltungsweisen.

Gleichwohl gibt es auch Crossover-Alben mit größtenteils indischen bzw. lateinamerikanischen Einflüssen: Auf der LP *Warm Embrace* (1985) von Jolly Kunjappu wird eine Sitar verwendet (vgl. das Stück »Loving A Goddess«) und auch das World Music-Album *Moonlight Whispers* (2001), ein Soloprojekt von Coryell, enthält ein ganzes Arsenal exotischer Musikinstrumente aus Indien, Persien und Afrika.

Pat Martino

Als ein weiterer wichtiger Exponent des Rockjazz bezog Pat Martino ebenfalls bereits in der Pre-Fusion-Ära indische Elemente in seine Musik mit ein.

Nicht nur angesichts des Titels der Platte *East!* (1968), sondern auch wegen ihres Covers mit der Buddha-Gestalt könnte man erwarten, dass das musikalische Material indische Einflüsse zeigt. Dennoch weist das Album überwiegend stilistische Merkmale des Hard Bop auf. Lediglich das Titelstück kann bereits der nächsten Periode Martinos zugeordnet werden, die Jörg Heuser (1993: 80) in seiner Dissertation als »experimentelle Phase« klassifiziert (1968-1970). Aus diesem Schaffensabschnitt stammt die für das vorliegende Thema relevante LP mit dem Titel *Baiyina (The Clear Evidence)* aus dem Jahr 1968. Im Vergleich zu vorherigen Platten Martinos sind folgende Neuerungen zu erwähnen:

¹² Vgl. die Platten *Solos-Duos-Trio* (1978; mit Tanpura) unter der Leitung von Stu Goldberg sowie *Spanish Wave* (1983; mit Tabla und Mridangam) bzw. *Mani & Co.* (1985; mit Tanpura und Mridangam) unter der Leitung von Lakshminarayana Subramaniam.

- Das Album besteht ausschließlich aus Eigenkompositionen.
- Die zumeist pentatonisch ausgerichtete Melodik erscheint auf einer modalen harmonischen Basis.
- Die Rhythmusgruppe wird durch indische Instrumente (Tanpura und Tabla) erweitert und enthält kein Klavier.
- »Bassostinati – gekoppelt mit dem Klangteppich der Tamboura und dem rhythmischen Puls der Tablas – sind Hinweise auf den Versuch, die indische Musikpraxis des rāga in rudimentärer Form in die Jazzpraxis zu übernehmen« (ebd.: 81).
- Die Tanpura liefert in sämtlichen Stücken den Bordun-Klang.
- In den Improvisationstrukturen mischen sich Elemente von Hard Bop und Funk (expressive Ausdrucksweise, Bluesskala, Quart- bzw. Quintparallelen, Staccati sowie Beugungen).
- Rubato-Abschnitte sowie die Verwendung ungewöhnlicher und wechselnder Taktarten sind charakteristisch.
- Hinsichtlich der Formstruktur ist ein im Jazz eher ungewöhnlicher suitenhafter formaler Aufbau kennzeichnend.¹³

Die indische Spiritualität wird hierbei merkwürdigerweise nicht mit dem Buddhismus oder Hinduismus, sondern mit dem Islam assoziiert. Dies zeigt sich zum einen im Titelzusatz dieser Platte *A Psychedelic Excursion Through The Magical Mysteries Of The Koran*, zum anderen dadurch, dass die Kompositionen nach einzelnen Suren (Abschnitten des Korans) benannt sind.

Weitere Allusionen an Indien erscheinen später auf den folgenden zwei Platten von Pat Martino: *Starbright* (1976) ist ein Rockjazz-Album, großteils mit elektrifizierten Instrumenten sowie einer zusätzlichen Tabla, *Firedance* (1998) befindet sich hingegen deutlich in der Stilistik von World Music mit der Verwendung von Sitar und Tabla (gespielt von Habib Khan bzw. von Zakir Hussain).

John McLaughlin

Der Jazzgitarrist John McLaughlin gilt als einer der innovativsten Repräsentanten nicht nur des Rockjazz, sondern auch der Ethno-Fusion. Am Ende der 1960er Jahre wirkte er bei richtungsweisenden Alben mit, die die Entwicklung des Rockjazz maßgeblich beeinflussten, darunter insbesondere zwei

¹³ Beispielsweise zeigt das Stück »Baiyina« folgenden Formaufbau: erstes Thema plus Improvisationschorusse – Tablasolo mit Tanpurabegleitung – zweites Thema plus Improvisationschorusse – Reprise des zweiten Themas – Coda.

LPs von Miles Davis – *In A Silent Way* (1969) und *Bitches Brew* (1969). Im Zuge dieser Kooperation spielte McLaughlin zum ersten Mal mit indischen Musikern,¹⁴ wodurch sein Interesse an indischer Musik bzw. Spiritualität nach und nach zu wachsen begann. Er wurde Anhänger des indischen Gurus Sri Chinmoy, von dem er den Namen »Mahavishnu« bekam (Mongan 1983: 202). Unter diesem Namen veröffentlichte er das akustische Rockjazz-Album *My Goals Beyond* (1970), auf dem in zwei Stücken (»Peace One« und »Peace Two«) die üblichen Begleitinstrumente durch Tanpura und Tabla ergänzt wurden (ähnlich wie auf dem Album *Baiyina* von Pat Martino). Zusätzlich fließen auch lateinamerikanische sowie Rock- und Flamenco-Elemente ein.

Im Jahre 1971 gründete McLaughlin das *Mahavishnu Orchestra*, das bis 1975 bestand. Abgesehen von dem Bandnamen und einigen Titeln (z.B. »The Dance Of Maya«) sind kaum Reminiszenzen an Indien zu finden. Allerdings setzte sich McLaughlin während dieser *Mahavishnu*-Periode intensiv mit der indischen Musik auseinander und lernte das Sitar-ähnliche Zupfinstrument Vina (Dannullis 1992: 61).

Im Jahre 1975, als *Mahavishnu* sich auf dem Höhepunkt der Popularität befand, wandte sich McLaughlin vollends der indischen Musik zu. Er gründete die Gruppe Shakti, in der drei indische Musiker spielten: Lakshminarayana Shankar (Violine), Ramnad V. Raghavan (Mridangam), Thetakudi Harihara »Vikku« Vinayakram (Ghatan, Mridangam) und Zakir Hussain (Tabla). McLaughlin selbst trat dabei mit einer umgebauten, Vina-ähnlichen Gitarre mit acht Resonanzsaiten auf. Bei den bisher erwähnten Crossover-Projekten spielten die indischen Komponenten den Jazz- bzw. Rockelementen gegenüber eine eher untergeordnete Rolle.¹⁵ Erst mit dieser Gruppierung erfolgte eine umfängliche Emanzipation von Strukturen der indischen Musik: »[Shakti] is, perhaps, the closest anyone has got to a true sythesis of Indian music and jazz« (Farrell 1988: 202).

Für den kommerziellen Erfolg sorgte die große Virtuosität der Mitglieder. Die Band löste geradezu ein Indo-Fusion-Revival aus, demzufolge Rockjazz-Musiker, die seit dem Ende der 1960er keine indischen Elemente

14 Auf dem Album *Big Fun* (1969) von Miles Davis wirken Khalil Balakrishna (Sitar) und Bihari Sharma (Tabla und Tanpura) mit. Außerdem gibt es noch zwei Davis-Alben, auf denen neben McLaughlin indische Instrumente zu hören sind: *Miles Davis Group* (1970) sowie *On The Corner* (1972).

15 Wie Ravi Shankar in seiner Autobiographie formuliert: »it is just the sound of the sitar and not true Indian music that one finds in pop songs« (Shankar 2007: 101f.).

mehr in ihre Musik aufgenommen hatten, erneut mit World Music zu experimentieren begannen.¹⁶

1977, nach der Auflösung von Shakti, wechselte McLaughlin vorerst zum elektrischen Rockjazz, später auch zur Flamenco-Musik. Erst 1986 arbeitete er auf dem Album *Making Music* erneut mit dem Tablaspieler Zakir Hussain zusammen. Das Publikum sollte dennoch weitere zehn Jahre auf die nächsten gemeinsamen Projekte mit Hussain, und zugleich mit indisch gefärbter Musik, warten. Dies manifestierte sich u.a. in der Neugründung von Shakti unter dem Bandnamen Remember Shakti. Die Funktion der Violine von Shakti wurde nun von folgenden Instrumenten erfüllt:

- Bansuri (Bambusflöte) gespielt von Hariprasad Chaurasia (auf *Remember Shakti*, 1997)
- Mandoline gespielt von Upalappu Srinivas (auf *Remember Shakti: The Believer*, 1999)
- Santur (Kastenzither) gespielt von Shiv Kumar Sharma (auf *Remember Shakti: Saturday Night in Bombay*, 2000).

McLaughlin selbst spielt bei alledem ausschließlich mit elektrischer Gitarre. Auch bei den jüngeren Elektro-Fusion-Platten von McLaughlin – *Industrial Zen* (2006) sowie *Floating Point* (2007) – bleiben indische Elemente ein integraler Bestandteil.

John Abercrombie

Ausschließlich als Sideman taucht der Rockjazz-Gitarrist John Abercrombie bei LPs auf, welche entweder Instrumente oder Strukturen der indischen Musik beinhalten.

Zuallererst wirkte er bei drei Platten¹⁷ unter der Leitung des Saxophonisten David Liebman mit,¹⁸ wobei insbesondere deren letzte, das Album *Sweet Hands* (1975), neben Funk, Free Jazz und Latin Jazz einen starken indischen Einfluss zeigt.

Darüber hinaus arbeitete Abercrombie einige Male mit Collin Walcott, Sitar- und Tablaspieler der World Music-Gruppe Oregon, zusammen.

16 Vgl. die Alben *The Restful Mind* (1975) von Larry Coryell sowie *Starbright* (1976) von Pat Martino.

17 *Lookout Farm* (1973), *Drum Ode* (1974) sowie *Sweet Hands* (1975).

18 David Liebman wiederum brachte bereits auf McLaughlins LP *My Goals Beyond* sowie in der ersten Hälfte der 1970er Jahre auf einigen Miles Davis-Platten indische Elemente ein.

Ab den 1980er Jahren

Die jüngeren Protagonisten der Rockjazz-Szene, die erst in den späten 1970er Jahren populär wurden, nahmen in ihrer Musik entweder gar nicht oder lediglich sporadisch indische Elemente auf.

Zwar experimentiert Pat Metheny mit elektrischer Sitar bzw. mit Sitar-ähnlichen Klängen auf der Gitarre, verwendet dabei jedoch typisch gitarrengerechte Manieren (u.a. Zweiklänge, Sprünge, großer Ambitus), und zwar in einem durchweg Harmonie-orientierten Pop-Kontext, wodurch der Sitar-Sound insgesamt an indischem Gepräge verliert.¹⁹

Der Rockjazz-Gitarrist John Scofield hingegen bedient sich in manchen Stücken einer grundsätzlich Sitar-artigen Spielweise. Diese spiegelt sich aber nicht unbedingt in der Klangfarbe seiner Gitarre wider, sondern eher in seinen Melodielinien mit ihren sowohl mikrotonalen als auch größeren Bendings. Seine Aufschlags- bzw. Abzugsbindungen sowie Glissandi klingen so, als ob sie auf Sitar gespielt würden.²⁰

Nunmehr explizit nimmt Scofield auf der Acid Jazz-Platte *Überjam* (2001) auf Indien Bezug: Auf dem Cover erscheint der Band-Leader als vierarmiger indischer Gitarristen-Gott inmitten eines Yatra. Das Eröffnungsstück »Acidhead« weist Sitar-Klänge auf, obwohl Scofield diese auf seiner Sampling-fähigen Elektrogitarre spielt. Eine elektrische Sitar verwendet er jedoch bei der Cover-Version des Nirvana-Stückes »All Apologies«, einer Duo-Einspielung mit Herbie Hancock. Bemerkenswert ist, dass Scofield die E-Sitar hier ausschließlich zur mehrstimmigen akkordischen Begleitung gebraucht.

Al Di Meola arbeitet lediglich auf einem einzigen Album mit indischen Musikinstrumenten, nämlich auf *The Infinite Desire* (1998). Bei Fusion-Gitarri-
risten wie George Benson, Bill Frisell, Hiram Bullock, Mike Stern oder Wayne Krantz sind kaum indische Einflüsse zu beobachten.

19 Vgl. die Stücke »Yolanda, You Learn« auf dem Album *Pat Metheny Group: First Circle* (1984) oder »Last Train Home« auf dem Album *Still Life (Talkin)* (1987).

20 Vgl. beispielsweise das Stück »Fez« auf dem Album *Bump* (1999) oder die Platte *Up All Night* (2002).

Fazit

Wenngleich die indische Musik dem Jazz bereits im Jahre 1957 begegnete, fand sie große Popularität erst ab 1965 durch die Beatles. Anschließend griffen nicht nur Rock- sondern auch Jazzmusiker vermehrt zu indischen Elementen.

Unter den aus dem Jazz hervorgegangenen Stilrichtungen absorbiert in erster Linie die Fusion Music – als ein hybrides Genre – Strukturen verschiedener Bereiche der Popkultur. Demgemäß finden indische Elemente insbesondere bei Rockjazz-orientierten Jazzmusikern Verwendung.

Die erste Blütezeit indisch-konnotierter Fusion fiel in die Jahre 1966 bis 1970 und zeigte sich vorwiegend in der Verwendung von indischen Instrumenten. Dabei wurde anfänglich primär die Sitar eingesetzt (von Gábor Szabó und Larry Coryell). Später bekamen jedoch die Begleitinstrumente Tabla und Tanpura größere Gewichtung (bei Pat Martino und John McLaughlin), und zwar hauptsächlich über modale Strukturen.

Die zweite wichtige Periode der »Indo-Fusion« in den Jahren 1975-1978 wurde von John McLaughlins Gruppe Shakti ausgelöst. Hierbei vollzog sich die endgültige Emanzipation indischer Musik gegenüber den Jazz- und Rock-Elementen. McLaughlins umgebaute Gitarre selbst fungierte als ein indisches Instrument.

Abgesehen von der Neugründung von Shakti (Remember Shakti, 1997-2000) kommen indische Elemente ab den 1980er Jahren bei Rockjazz-Gitarristen nur noch vereinzelt vor.

Literatur

- Bellman, Jonathan (1998). »Indian Resonances in the British Invasion, 1965-1968.« *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, S. 292-306.
- Berendt, Joachim-Ernst (1980). »Jazz und Indien.« In: *Jazz Podium* 29, Nr. 6, S. 10-14.
- Berendt, Joachim-Ernst (1983). *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Frankfurt/M.: Insel.
- Berendt, Joachim-Ernst / Huesmann, Günther (2007). *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Booth, Philip (2003). »Up All Night (Music).« In: *Downbeat* 70, Nr. 7, S. 70.
- Bourne, Michael (1972). »The Magic of Mahavishnu.« In: *Downbeat* 39, Nr. 11, S. 16.
- Budds, Michael J. (1978). *Jazz in the Sixties. The Expansion of Musical Resources and Techniques*. Iowa City: University of Iowa Press.

- Clements, Carl (2008). »John Coltrane and the Integration of Indian Concepts in Jazz Improvisation.« In: *Jazz Research Journal* 2, Nr. 2, S. 155-175.
- Cleveland, Barry (2006). »Remember Shakti: The Way of Beauty.« In: *Guitar Player* 40, Nr. 11, S. 56-58.
- Coryell, Julie / Friedman, Laura (1978). *Jazz-Rock Fusion: The People, The Music*. London: Boyars.
- Daniélou, Alain (1996). *Einführung in die indische Musik* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd. 36). Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Dannullis, Alexander (1992). *Studien zur Musik von John McLaughlin*. Dissertation. Universität Hamburg.
- DeMicheal, Don (1967). »Gabor Szabo: Jazz and the Changing Times.« In: *Downbeat* 34, Nr. 20, S. 17-19.
- Doug Sheppard (2010). »Sitar Like a Guitar: The Story Behind Jazz Raga.« <http://www.bluetoad.com/publication/?i=35890&p=12> (Zugriff: 14.12.2011).
- Endress, Gudrun (1999). »John McLaughlin und die Wiedergeburt von Shakti.« In: *Jazz Podium* 48, Nr. 4, S. 8-10.
- Ephland, John (1991). »A Lifetime of Devotion.« In: *Downbeat* 58, Nr. 5, S. 16-19.
- Ephland, John (2001). »Remember Shakti.« In: *Downbeat* 68, Nr. 11, S. 72-73.
- Farrell, Gerry (1988). »Reflecting Surfaces: The Use of Elements from Indian Music in Popular Music and Jazz.« In: *Popular Music* 7, Nr. 2, S. 189-205.
- Farrell, Gerry (2004): *Indian Music and the West*. Oxford u.a.: Oxford University Press.
- Garzdecki, Marek (1977). »John McLaughlin on Shakti (Interview).« In: *Jazz Forum* 48, S. 34.
- Gibbs, Vernon (1972). »John McLaughlin as the Mahavishnu: I Work for the Divine Now.« In: *Crawdaddy* 14, S. 30-32.
- Greenlee, Steve (2009). »Shakti.« In: *Jazz Times* 39, Nr. 2, S. 85f.
- Hadley, Frank-John (1987). »Still Life (Talking).« In: *Downbeat* 54, Nr. 12, S. 31f.
- Hale, James (2002). »Überjam (Music recording).« In: *Downbeat* 69, Nr. 4, S. 60.
- Hendler, Maximilian (2008). *Vorgeschichte des Jazz. Vom Aufbruch der Portugiesen zu Jelly Roll Morton* (= Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research Bd. 13). Graz: ADEVA.
- Heuser, Jörg (1993). *Der Gitarrist Pat Martino. Ein Beitrag zur Bedeutung der Gitarre im modernen Jazz*. Dissertation. Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Jost, Ekkehard (2003a). *Sozialgeschichte des Jazz*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins (erweiterte Neuauflage).
- Jost, Ekkehard (2003b). »Jazzrock.« In: *Reclams Jazzlexikon*. Hg. von Ekkehard Jost und Wolf Kampmann. Stuttgart: Philipp Reclam, S. 641.
- Jost, Ekkehard (2003c). »Rockjazz.« In: *Reclams Jazzlexikon*. Hg. von Ekkehard Jost und Wolf Kampmann. Stuttgart: Philipp Reclam, S. 665f.
- Kalmanovitch, Tanya (2005). »Jazz and Karnatic Music: Intercultural Collaboration in Pedagogical Perspective.« In: *World of Music* 47, Nr. 3, S. 135-160.
- Kaye, Robert (2008). »Electric Dreams of India.« In: *Global Rhythm* 17, Nr. 8-9, S. 36f.
- Kerschbaumer, Franz (1978). *Miles Davis. Stilkritische Untersuchungen zur musikalischen Entwicklung seines Personalstils* (= Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research Bd. 5). Graz: ADEVA.
- Kumpf, Hans (2004). »John McLaughlins Shakti.« In: *Jazz Podium* 53, Nr. 1, S. 39.
- Lavezzoli, Peter (2006). *The Dawn of Indian Music in the West. Bhairavi*. New York: Continuum.

- Libisch, Károly (1993). *Feketére festve. Szabó Gábor gitárművész bio-diskográfiája*. Budapest: Kariton.
- Litterst, Gerhard (1985). »Mahavishnu Orchestra.« In: *Jazz Podium* 34, Nr. 4, S. 34f.
- Lord, Tom (2003). *The Jazz Discography* [NBM/CD-ROM]. West Vancouver: Lord Music.
- McLaughlin, John (1976). *John McLaughlin and the Mahavishnu Orchestra*. o.O.: Warner-Tamerlane [u.a.].
- Menn, Don (1978). »John McLaughlin: After Mahavishnu and Shakti, a Return to Electric Guitar (Interview).« In: *Guitar Player* 12, Nr. 8, S. 40-42.
- Mongan, Norman (1983). *The History of the Guitar in Jazz*. New York u.a.: Oak Publ.
- Nijenhuis, Emmie te (1974): *Indian Music* (= Handbuch der Orientalistik, zweite Abteilung Bd. 6). Leiden, Köln: Brill.
- Nijenhuis, Emmie te (1996): »Indien.« [Abschnitte »I. Einleitung« bis »III. Nordindische (Hindustānī-) Musik. 1. 1200-1700«]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 4. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter und Metzler (2. Aufl.), Sp. 655-681.
- N.N. (1967a). »International Jazz Critics Poll.« In: *Downbeat* 34, Nr. 17, S. 15-19.
- N.N. (1967b). »32nd Annual Downbeat International Readers Poll.« In: *Downbeat* 34, Nr. 26, S. 20-26.
- N.N. (1968). »33rd Annual Downbeat Readers Poll.« In: *Downbeat* 35, Nr. 26, S. 16-21.
- N.N. (1972). »The Mahavishnu Orchestra, John McLaughlin.« In: *Jazz Podium* 21, Nr. 8, S. 12.
- N.N. (1976). »Record Reviews: ›Shakti with John McLaughlin‹.« In: *Downbeat* 43, Nr. 15, S. 22.
- N.N. (1987). »Record Reviews: ›Still Life (Talking)‹.« In: *Jazz Journal International* 40, Nr. 10, S. 41.
- N.N. (1999). »Neue CDs: ›Remember Shakti‹.« In: *Jazz Podium* 48, Nr. 5, S. 72.
- Romano, Will (2009). »John McLaughlin: Fusion Magic.« In: *Goldmine* 35, S. 34-37.
- Shankar, Ravi (2007): *My Music, My Life*. San Rafael: Mandala.
- Sweers, Britta (2002). »Die Fusion von traditioneller Musik, Folk und Rock – Berührungspunkte zwischen Populärmusikforschung und Ethnomusikologie.« In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandaufnahme* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 19). Hg. von Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, S. 169-186.
- Szegedi, Márton (2011). *Die Stilistik von John Scofield* (= Jazzforschung / Jazz Research Bd. 43). Graz: ADEVA.
- Tucker, Michael (2007). »Spellbinder.« In: *Jazz Journal International* 60, Nr. 2, S. 34.
- Unterberger, Richie (o.J.). »Liner Notes for the Free Spirits Out of Sight and Soul.« <http://www.richieunterberger.com/freespirits.html> (Zugriff: 3.1.2012).
- Van der Meer, Wim (2008). »Improvisation Versus Reproduction, India and the World.« In: *New Sound: International Magazine for Music* 32, S. 68-78.
- Weinberg, Bob (2011). »India Rising.« In: *Jazziz* 27, S. 65-69.

Diskographie

- Abercrombie, John / Lars Møller Group (1996). »Blue Skies in Kamchatka.« Auf: *12 Jazz Visits In Copenhagen 1996*. Stunt (DK) STUCD 19704.
- Beatles, The (1965). »Norwegian Wood (This Bird Has Flown).« Auf: *Rubber Soul*. Parlophone PMC 1267.
- Coltrane, John (1960). *My Favorite Things*. Atlantic LP 1361.
- Coltrane, John (1961). »India.« Auf: *Impressions*. Impulse A 42.
- Coltrane, John (1965). *Meditations*. Impulse A 9110.
- Coltrane, John (1965). »Om.« Auf: *Om*. Impulse A 9140.
- Coryell, Larry (1971). »Gypsy Queen.« Auf: *Barefoot Boy*. Flying Dutchman FD10139.
- Coryell, Larry (1975). *The Restful Mind*. Vanguard VSD79353.
- Coryell, Larry (2001). *Moonlight Whispers*. TIM 205631-215.
- Davis, Miles (1958). »Milestones.« Auf: *Milestones*. Columbia Cl 1193.
- Davis, Miles (1959). *Kind Of Blue*. Columbia Cl 1355.
- Davis, Miles (1969). *Big Fun*. Columbia C 32866.
- Davis, Miles (1969). *Bitches Brew*. Columbia GP 26.
- Davis, Miles (1969). *In a Silent Way*. Columbia CS 9875.
- Davis, Miles (1970). *Miles Davis Group*. CBS 22132
- Davis, Miles (1972). *On The Corner*. Columbia KC 31906.
- Di Meola, Al (1998). »Istanbul.« Auf: *The Infinite Desire*. Telarc CD-83433.
- Free Spirits, The (1966). *Out Of Sight And Sound*. ABC ABC593.
- Garbarek, Jan (1981). *Paths, Prints*. ECM (G) 1223.
- Goldberg, Stu (1978). *Solos-Duos-Trio*. Pausa PR7036.
- Gurtu, Trilok (1993). *Crazy Saints*. CMP (G) CD66.
- Hancock, Herbie (1996). »All Apologies.« Auf: *The New Standard*. Verve 314-529584-2.
- Harriott, Joe / Mayer, John (1965). *The Joe Harriott / John Mayer Double Quintet: Indo-Jazz Suite*. Columbia (E) SCX/SX6025.
- Harriott, Joe / Mayer, John (1966). *Joe Harriott / John Mayer Double Quintet: Indo-Jazz Fusions*. Columbia (E) SCX/SX6122.
- Harriott, Joe / Mayer, John (1967). *Joe Harriott / John Mayer Double Quintet: Indo-Jazz Fusions II*. Columbia (E) SCX/SX6215.
- Hussain, Zakir (1986). *Making Music*. ECM (G) 1349.
- Kinks, The (1965). »See My Friends.« Auf: *See My Friends / Never Met A Girl Like You Before*. Reprise 0409.
- Kunjappu, Jolly (1985). *Warm Embrace*. Metronome Musik (G) LP831436-1.
- Lateef, Yusef (1957). *Before Dawn*. Verve MGV8217.
- Liebman, David (1973). *Lookout Farm*. ECM (G) 1039ST.
- Liebman, David (1974). *Drum Ode*. ECM (G) 1046ST.
- Liebman, David (1975). *Sweet Hands*. Horizon SP702.
- Marcus, Steve (1967). *Tomorrow Never Knows*. Vortex 2001.
- Martino, Pat (1968). »East.« Auf: *East!* Prestige PRLP 7562.
- Martino, Pat (1968). *Baiyina (The Clear Evidence)*. Prestige PRLP 7589.
- Martino, Pat (1976). *Starbright*. Warner Bros. BS2921.
- Martino, Pat (1998). *Firedance*. Mythos 0007.

- McLaughlin, John (1970). *Mahavishnu John McLaughlin: My Goals Beyond*. Douglas LP9.
- McLaughlin, John (1975). *Shakti with John McLaughlin*. CBS PC34162.
- McLaughlin, John (1976). *A Handful Of Beauty*. Columbia PC34372.
- McLaughlin, John (1977). *Natural Elements*. Shakti. Columbia 34980.
- McLaughlin, John (1996). »The Wish.« Auf: *The Promise*. Verve 314 529828-2.
- McLaughlin, John (1997). *Remember Shakti*. Verve 559945-2.
- McLaughlin, John (1999). *Remember Shakti. The Believer*. Verve 549044-2.
- McLaughlin, John (2000). *Remember Shakti. Saturday Night in Bombay*. Verve 014164-2.
- McLaughlin, John (2006). *Industrial Zen*. Verve 706602.
- McLaughlin, John (2007). *Floating Point*. Abstract Logix 11.
- Metheny, Pat (1984). »Yolanda, You Learn.« Auf: *Pat Metheny Group: First Circle*, ECM (G) 1278.
- Metheny, Pat (1987). »Last Train Home.« Auf: *Still Life (Talking)*, Geffen GHS24145.
- Metheny, Pat (1992). *Secret Story*. Geffen GEFD-24468
- Moller, Lars (1997). *Lars Moller Group: Colours*. Stunt (DK) STUCD19711.
- Santana (1970). »Black Magic Woman / Gypsy Queen.« Auf: *Abraxas*, Columbia JC 30130.
- Scofield, John (1999). »Fez.« Auf: *Bump*, Verve 314-543430-2.
- Scofield, John (2001). »Acidhead.« Auf: *Überjam*, Verve 589356.
- Scofield, John (2002). *Up All Night*. Verve 065596.
- Sebesky, Don (1968). »Guru Vin.« Auf: *The Distant Galaxy*, Verve V/V6-5063.
- Shankar, Ravi / Menuhin, Yehudi (1966). *West Meets East*. His Master's Voice ASD 2294.
- Shankar, Ravi / Shank, Bud (1961). *Ravi Shankar / Bud Shank: Improvisations*. World Pacific WP1416.
- Subramaniam, L. (1983). *Spanish Wave*. Milestone M-9114.
- Subramaniam, L. (1985). *Mani & Co*. Milestone M-9138.
- Szabo, Gabor (1966). »Gypsy Queen.« Auf: *The Spellbinder*. Impulse A-9123.
- Szabo, Gabor (1966). *Jazz Raga*. Impulse A-9128.
- Szabo, Gabor (1967). *The Sorcerer*. Impulse A-9146.
- Szabo, Gabor (1967). *Wind, Sky & Diamonds*. Impulse A-9151.
- Thiele, Bob (1967). *Light My Fire*. Impulse A-9159.
- Various Artists (1996). *People Make The World Go 'Round*. Motown 530735 [Mojazz].
- Various Artists (2007). *Miles From India*. Times Square TSQ-CD-1808.
- Walcott, Collin (1975). *Cloud Dance*. ECM (G) 1062.
- Walcott, Collin (1977). *Grazing Dreams*. ECM (G) 1096ST.

Abstract

Indian music and jazz first encountered one another in 1957; however, Indian music first achieved popularity in 1965 when George Harrison played the sitar in the Beatles' song »Norwegian Wood (This Bird Has Flown)«. Both jazz and rock musicians subsequently began to incorporate Indian elements into their music; pop culture simultaneously experienced an »India boom«. Among jazz-related genres, fusion – itself a hybrid form – most readily absorbed elements of popular music; thus, Indian elements can be found particularly often in the work of rock/jazz musicians. This study considers the reception of Indian music by fusion guitarists, with particular emphasis on instrumentation.

ALPENLOOPINGS IN *HEIMATKLÄNGE* – JODELN ALS GLOBALISIERUNGSBEWEGUNG ZWISCHEN TRADITION UND EXPERIMENT

Silke Martin

Einleitung

Der Untersuchungsgegenstand meines Beitrages ist die Funktions- und Wirkungsweise des Jodelns als experimentelle Vokal- und Gesangsform, wie sie sich in Stefan Schwieterts Dokumentarfilm *Heimatklänge* (CH/D 2007) als heimatbildende und identitätsstiftende Rekursionsfigur darstellt. Das Jodeln ermöglicht dabei zwei Heimatschleifen besonderer Art: zum einen einen rekursiven Rufgesang im Schweizer Alpenmassiv, der durch die landschaftliche Begrenzung und das Echo in das Innere des Körpers zurückkehrt, und zum anderen ein weltumspannendes Klangnetz, das durch die Stimmkunst der drei Schweizer Vokalartisten Erika Stucky, Noldi Alder und Christian Zehnder akustisch von der Schweiz über die Mongolei bis nach Amerika aufgespannt wird. Der assoziativen Struktur des Films folgend, wird jener kreisförmigen Bewegung des Films nachgespürt, die den Begriff der Heimat geografisch zu orten versucht und dabei klanglich wie bildlich zwischen Regionalem und Globalem, Eigenem und Fremden, Traditionellem und Experimentellem changiert. Die Untersuchung nimmt dabei – mit der Beschreibung der Ursprungshypothesen des Jodelns – einen musikwissenschaftlichen Ausgang, geht dann – mit der Analyse der filmischen Darstellungsweise des Jodelns – durch eine genuin filmwissenschaftliche Betrachtungsweise und mündet schließlich – mit der Formulierung einer Globalisierungshypothese – in einer kulturwissenschaftlichen Fragestellung, die versucht, mit dem Film das Verhältnis von Berglandschaft und Mensch neu zu denken.

Ein Panoramenschwenk über das Schweizer Alpenmassiv, ein Mann, der jodelnd auf einem Felsvorsprung steht. Monumentale Bergformationen sind

zu sehen, sein Echo antwortet. Schließlich, seine Stimme, die in Schwyzerdütsch fragt: »In welcher Landschaft leben wir? Wie gehe ich mit der Stimme in der Landschaft um? Würde ich in der Wüste leben, würde ich wahrscheinlich anders klingen oder singen als jetzt hier oben.«¹ In einer langen Lateralfahrt erfasst die Kamera die Bergkette, Jodel- und Instrumentalklänge erklingen. Figur und Berg scheinen in einen Dialog zu treten, angedeutet in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Verliert sich die Figur zunächst im Gebirgspanorama, so wird sie schließlich größer und größer, nimmt mehr und mehr Platz ein. Die Kamera nähert sich der Figur, zeigt sie zunächst in einer totalen, dann in einer halbtotalen und schließlich in einer halbnahen Einstellung. Ein Schnitt, der Vokalkünstler und Gesangspädagoge Christian Zehnder ist zu sehen, bei einer Probe, in einem kahlen Raum, mit seinem Kollegen Balthasar Streiff, der ihn auf dem Doppelalphorn begleitet. Zehnders Stimme wird zunehmend präsenter, zunächst im Reden über die Musik, über Identität und Landschaft, dann im Hinübergleiten vom Jodeln in jenen experimentellen Obertongesang, der so bezeichnend ist für seine »Stimmkunst« und der an eine nach außen gerichtete Meditation erinnert (vgl. Wulff/Koldau 2008: 211). Schließlich, sein Monolog geht weiter: »Das Echo ist auch wichtig bei uns, in den Gesängen zum Beispiel. Man singt und bekommt etwas zurück.« Ein weiterer Schnitt, Zehnder in einer Interviewsituation, im Hintergrund verschiedene Musikinstrumente: »Ich singe etwas und das Alphorn gibt mir Antwort. Oder ich singe etwas, und der Berg gibt mir Antwort. Das ist doch... Es gibt kein schöneres Bild für die Schweiz.« Es folgen Filmaufnahmen in Super 8, die die Schweizer Flagge zeigen, bewegte Schatten auf Beton, leuchtend rote und gelbe Sonnenschirme und Blumen, die den Blick auf die Wiesen und die Schweizer Alpen rahmen. Die körnigen Super 8-Bilder verschwinden, Zehnder spricht weiter: »Das ist der Widerstand. Den Bergen muss man etwas entgegensetzen. Darum haben wir wohl so viele skurrile Leute. Man muss etwas entgegen setzen. Sonst ist es nicht zum Aushalten.«

Bereits in den ersten Minuten des Films wird deutlich, worum es dem Musikedokumentarfilm *Heimatklänge* geht. Im Mittelpunkt stehen das Verhältnis von Stimme und Landschaft, Jodeln und Alpen, die Übermacht der Berge, der Widerstand, den man den Bergen entgegensetzen muss und die Frage nach Heimat, Identität und Wurzeln. *Heimatklänge* präsentiert sich als medialer Ort, der prädestiniert ist für eine Suche nach den Ursprüngen. Die Fähigkeit, Metamorphosen und Grenzerfahrungen in besonderer Weise wahrnehmbar zu machen, kommt dem Film dabei ebenso zu Hilfe wie der

1 Vgl. zu allen weiteren Dialogen die deutsche Untertitelung von *Heimatklänge*.

Umstand, dass die Erhabenheit der Berge auf der Kinoleinwand eine größere Wirkung entfalten kann als in anderen audiovisuellen Medien. So ist bereits in der ersten Einstellung des Films ein gewaltiges, Nebel verhangenes Alpenpanorama zu sehen, das Betrachter und Figur gleichermaßen in kontemplative Stimmung zu versetzen scheint. Während sich Instrumental- und Jodelklänge mit verbalen Reflexionen abwechseln, werden verschiedene Bildmaterialien – HDV und Super 8 sowie, später, Fernsehdokumentationen und Fotografien in Schwarzweiß – in assoziativer Montage verbunden. Das audiovisuelle Schichtwerk multipler Bild- und Klanksituationen verdichtet sich im Laufe des Films zu einem Portrait von drei Schweizer Vokalartisten, die das Jodeln jenseits jener volkstümelnden Schweiz-Bilder weiterentwickeln, die in Form von Trachten tragenden Jodlern vor gewaltiger Alpenkulisse im kollektiven Gedächtnis verhaftet sind. Doch bevor ich zur Fortentwicklung des Jodelns in experimentellen Gesangsformen komme, möchte ich zunächst klären, was man unter Jodeln im traditionellen Sinne versteht.

Ursprungshypothesen des Jodelns (Baumann)

Im Allgemeinen wird das Jodeln als ein »text- und wortloses Singen« bezeichnet, »in dem das Spiel der Klangfarben besonders in der Abfolge von einzelnen, nicht sinngeladenen Vokal-Konsonant-Verbindungen (wie jo-ho-di-o-u-ri-a) betont wird« und das sich auf kreative Weise »mit der Technik des fortlaufenden Registerwechsels zwischen Bruststimme [...] und Falsett- bzw. Kopfstimme« verbindet. Die »in relativ großen Intervallsprüngen aufgeführten Töne« werden dabei »legatoartig« verknüpft (Baumann 1996: 1489). Vor allem im alpenländischen Raum, aber auch in anderen Regionen der Welt ist das Jodeln verbreitet, in »weiten Teilen Europas, im Kaukasus, bei den Pygmäen und Buschmännern, in Melanesien-Polynesien, aber auch in China und Hinterindien« (Metzler Sachlexikon Musik 1998: 454).² Seit dem 19. Jahrhundert existieren mehr als ein Dutzend Entstehungshypothesen zum Jodeln, die »gewisse Merkmale einseitig« (Baumann 1998: 1491) hervorheben, wie die Echo-, die Zuruf-, die Phonations-, die Rassen-, die Spiegelungs- oder die Affekthypothese. Dass keine dieser Hypothesen den Ursprung des Jodelns hinreichend klären kann, hat Max Peter Baumann bereits 1976 in seiner aufschlussreichen Dissertation über das Jodeln nachgewiesen.³ Wie ich im Folgenden argumentativ darlegen möchte, nimmt *Heimat-*

2 Als neueres Übersichtswerk zum Jodeln s. Platenga (2004).

3 So schreibt Baumann (1998: 1492): »Wie bei allen Ursprungshypothesen können monokausale Erklärungen schwerlich in einem evolutionistischen Sinn auf eine

klänge verschiedene dieser Ursprungshypothesen auf, um sie – ganz ähnlich wie seine Bild- und Tonmaterialien – assoziativ zu verbinden, übereinander zu schichten und ineinander zu führen. Das Jodeln wird dabei als komplexe und multikausale Kreisbewegung inszeniert, die Ursprung mit Fortgang, Identität mit Differenz, Eigenes mit Fremdem und Lokales mit Globalem erklärt.

Echo- und Instrumentalhypothese

Laut Heinrich Szadrowsky ist der Ursprung des Jodelns in der »Entdeckung des den Jauchzer verlängernden Echos« zu sehen (Baumann 1976: 99). Die Echohypothese findet sich in der oben beschriebenen Eingangsszene von *Heimatsklänge*, in der das Jodeln im Echo zwei unterschiedliche Klangschleifen entstehen lässt, die miteinander verbunden sind und die einander bedingen. Zunächst körperlich, als Rückkehr der Stimme zum Körper, dann gedanklich, als Wiederholung im Nachdenken über die eigene Existenz. In beiden Fällen spielt der Berg eine zentrale Rolle, im ersten als tatsächliches Gegenüber, das dem Menschen Antwort gibt, und im zweiten als möglicher Widerstand, der ihn einengt und begrenzt. Berglandschaft wird hier als Bedingung und Möglichkeit einer Mensch/Raum-Beziehung inszeniert, die die stimmliche Suche nach Heimat als eine doppelt kreisförmige Bewegung nachzeichnet, die äußerlich wie innerlich, objektiv wie subjektiv, physisch wie geistig verläuft.

Doch greift diese Szene nicht nur auf die Echohypothese, sondern auch auf die Instrumentalhypothese zurück, die »die Jodelstimme als Nachahmung der Naturtöne von überblasenden Musikinstrumenten wie Alphorn und Panflöten« beschreibt (Baumann 1998: 1491). Dabei handelt es sich weniger um ein Nebeneinander als vielmehr um ein Übereinander beider Hypothesen. Denn Zehnder imitiert nicht das Alphorn, wie es die Instrumentalhypothese verlangt, sondern das Alphorn ahmt umgekehrt den Jodler nach, indem es ihm mit einem Echo antwortet.

Die Widerspiegelungshypothese und das Dreieck

einzigste Ursache zurückgeführt werden. Echo, Zuruf, Phonation und kreative Schöpferkraft sind ineinandergreifende Faktoren, die im einzelnen schwer auseinanderzuhalten sind.«

Des Weiteren schwingt in dieser Szene auch die Widerspiegelungshypothese mit, die die Entstehung »des Jodelns mit seinen großen Intervallsprüngen und seinem weiten Ambitus« auf das Bedürfnis zurückführt, »die Struktur der Gebirgslandschaft im musikalischen Ausdruck wiederzugeben« (zit. n. Baumann 1998: 1492). D.h. der Tonumfang eines Liedes ist umso größer, je näher man den Bergen ist. Die Widerspiegelungshypothese würde auch erklären, warum *Heimatklänge* einen besonderen Hang zur Dreiheit bzw. zum Dreieck aufweist. Denn das Dreieck spiegelt graphisch die einfachste Form eines Berges wieder. Infolgedessen kann die filmische Inszenierung der Bergformationen in *Heimatklänge* als visuelles Spannungs- und Kompositionsmodell bezeichnet werden, das auf Figurationen des Dreiecks zurückgreift. Wobei nicht nur der Berg selbst, sondern auch andere Dinge im Film das Bild in Form eines Dreiecks strukturieren, z.B. in der Anfangssequenz, in der Zehnders Kollege Doppelalphorn spielt und dieses in Andeutung eines Dreiecks im Bild aufgespannt wird. Doch nicht nur akustisch und visuell, sondern auch in narrativer Hinsicht findet die Dreiecksstruktur in *Heimatklänge* Verwendung, in Form der klassischen Dreier-Konstellation, die für das Genre des Bergfilms konstitutiv ist und die vor allem in Filmen von Arnold Fanck, der als Begründer des Bergfilms gilt – etwa mit *Der heilige Berg* (D 1926) –, anzutreffen ist (vgl. Kiefer 1997: 108). Doch wird die Dreier-Geschichte in *Heimatklänge* nicht wie im Bergfilm der 1920er und 1930er Jahre als melodramatische Konfiguration, sondern vielmehr in numerischer Hinsicht genutzt. Denn Schwieterts Film erzählt nicht von einer Frau, die zwischen zwei Männern steht und sich entscheiden muss, sondern von einer Frau und zwei Männern, deren Portraits am Ende zu einer Gesamtheit zusammengefügt werden. Demzufolge ist die Dreiecksgeschichte nicht in melodramatischer Hinsicht, sondern im Kontext der Widerspiegelungshypothese von Bedeutung, als Reflexion des Berges in Form eines Dreiecks, das in ein ganzheitliches Filmbild des Jodelns überführt wird.

Man könnte dieses Gedankenspiel weitertreiben, indem man andere, abstraktere Dreheiten des Berges in *Heimatklänge* herausarbeitet, wie das Oben, das Unten und das Dazwischen: so ist etwa Christian Zehnder zu Beginn des Films nach dem Aufstieg auf einem Bergrücken zu sehen, jodelnd, vor einem Alpenpanorama. Auch in den Super 8-Bildern finden sich zahlreiche Bergbesteigungen, die den Weg zwischen oben und unten (und umgekehrt) thematisieren, sowohl zu Fuß als auch mit Fahrzeugen wie Zug, Lift, Fahrrad oder Flugzeug. Überhaupt scheinen in *Heimatklänge* Leitdifferenzen und deren Transformation – im Sinne einer Erweiterung um eine dritte, vermittelnde Position – eine zentrale Rolle zu spielen. Dabei ist das eine dem anderen jeweils inhärent, sodass man von einer Durchdringung konven-

tioneller Dichotomien wie Oben und Unten sprechen kann. Ganz ähnlich werden auch abstraktere Dichotomien, etwa Tradition und Moderne, Eigenes und Fremdes oder Identität und Differenz in einer dritten Position komplexiert.⁴

Doch bezieht sich die Widerspiegelungshypothese in *Heimatklänge* nicht nur auf die filmische Inszenierung des Jodelns und der Berglandschaft (und wird in meinen Überlegungen im Sinne einer Widerspiegelung der Widerspiegelungshypothese reflektiert), sondern auch auf den Film als solchen. Denn die Widerspiegelung der Berglandschaft verschiebt sich auch in die Leitstruktur des Films, die ebenfalls als Dreiheit beschrieben werden kann. Denn es stehen drei Künstler im Mittelpunkt, deren Portraits am Ende zu einem Ganzen zusammengeführt werden (im Abspann sind erstmals alle drei Künstler bei einer gemeinsamen Probe zu sehen). Weiterhin werden drei Länder vorgestellt, die Schweiz, die USA und die tuwinische Steppe, die an der russischen Grenze zur Mongolei liegt. Zudem werden drei Landschaftsformationen fokussiert, der Berg, die Steppe und der See. Der Film verwendet dabei dreierlei Filmmaterial, HDV, Super 8 und Schwarzweiß-Fernseh-dokumentationen. Stimmlich positioniert sich *Heimatklänge* zwischen drei Wesen, dem Menschen, der Maschine und dem Tier. Die Gesänge sprechen drei Körper an, den Figuren-, den Zuschauer- und den Filmkörper. Darüber hinaus sind es drei Zeitschichten, die ineinander geschichtet werden. Die Super 8-Bilder, die zunächst an Familienbilder und somit an Erinnerung bzw. Vergangenheit denken lassen, geben in Form von Assoziationen und Visionen schließlich auch einen Hinweis auf die Zukunft. Indem sie sich außerdem als dokumentarisierende Landschaftsaufnahmen präsentieren, sind sie auch in der Gegenwart verortet. Durch die Überlagerung der zeitlichen Kategorien kommt es zu einer Zusammenziehung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die mit Gilles Deleuze (1997b) als Zeitbild klassifiziert werden kann. Die einfachste Form des Zeitbildes ist das Kristallbild, das die Zeit in

4 Vgl. dazu auch die Überlegungen von Hedwig Wagner (2009) zur Binarität und Trinität im Kontext der Transdifferenz bzw. des third space im Film. Man könnte die Liste der Gegensätze, die im Bergfilm der 1920er und 1930er Jahre verhandelt werden und auf die *Heimatklänge* implizit wie explizit zurückgreift, noch weiterführen: Natur/Kultur, Höhe/Tiefe, Innen/Außen, Leben/Tod, Schönheit/Gefahr der Natur, Warm/Kalt, Berg/Tal, Stadt/Land, Frau/Mann, Gefahr/Rettung, Unheimliches/Heimliches, Einzelgänger/Seilschaft, Erfolg/Niederlage, Macht/Ohnmacht, rechts/links (politisch), Kunstfilm/Genrekino, Avantgarde/Massenkultur, Aura/Abstraktion, Romantik/Neue Sachlichkeit, Dokumentation/Spielfilm, Bildsprache/Narration. Auch Lorenz Engell, Bernhard Siegert und Joseph Vogl (2007: 5-8) sprechen von konstitutiven Leitdifferenzen im Kontext der Medialität von Landschaft, die überwunden, verkehrt, paradoxiert und wieder hergestellt werden.

Aktuelles und Virtuelles, Gegenwärtiges und Vergangenes spaltet. Dieses findet sich in *Heimatklänge* in zahlreichen Spiegelungen auf Glasflächen, Gesichtern und Fotografien. Über dem Kristallbild richten sich komplexere Zeitbilder auf, die sich – wie die Aufnahmen von Bergen, Wiesen, Trachtenzügen und Kuhherden zeigen – einer eindeutigen zeitlichen Zuordnung entziehen.⁵ Doch lässt sich die Thematisierung der Kopräsenz verschiedener Zeiten nicht nur auf der Ebene des Bildes, sondern auch auf der Ebene des Dialogs nachweisen, wie in jener Szene, in der Erika Stucky mit ihrer Gesangspartnerin Sina die Grabstätte ihrer Großeltern besucht und – während sie Menschenknochen betrachtet – folgende Inschrift liest: »Was ihr seid, das waren wir«. Und: »Was wir sind, das werdet ihr«. Auch hier deutet sich die Verschiebung und Überlagerung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an, allerdings nicht wie in den Super 8-Bildern als Simultanität, sondern vielmehr als linearer Ablauf der Generationen.

Die Thematisierung von Zeit in Gestalt eines Dreiecks wird dabei in eine loopförmige Bewegung eingebettet, die Heimat im Kreisen zwischen Altem und Neuem, Eigenem und Fremden, Regionalem und Globalem sucht.⁶ Folglich können sowohl das Dreieck wie auch der Kreis als strukturelle Hauptfiguren des Films gelten. Wobei sich der Kreis in ein Dreieck ebenso einfügen lässt wie das Dreieck in einen Kreis. In beiden geometrischen Fällen bleiben drei Resträume, die ihrerseits zur Hälfte rund und zur Hälfte drei-

-
- 5 Interessanterweise entfalten sich die komplexeren Zeitbilder ausschließlich in den Super 8-Bildern. Denn nur in diesen ist, zumindest auf visueller Ebene, die Kopräsenz und Ununterscheidbarkeit verschiedener Zeitschichten zu beobachten. In den digitalen Bildern und Schwarzweiß-Fernsehdokumentationen hingegen dominiert eine jeweils definierte Zeitordnung: in den HDV-Bildern ist es die Gegenwart, in den Schwarzweiß-Bildern die Vergangenheit. In diesem Sinne lässt *Heimatklänge* an Sofia Coppola denken, die Video als Medium der Gegenwart bezeichnet, während der Film ein eher romantisches und nostalgisches Gefühl von Vergangenheit entstehen lässt (vgl. Coppola, zit. n. Gottgetreu 2008: 274). In *Heimatklänge* wird dies jedoch verkehrt, indem nicht das Filmmaterial, sondern die Fernsehbilder einen nostalgischen Eindruck hinterlassen, während sich die Super 8-Bilder einer zeitlichen Zuordnung durch Überlagerung entziehen. Das wiederum zeigt, dass *Heimatklänge* das Zeitbild mit sich führt, in eine klassische Narration (innerhalb der digitalen Filmbilder) integriert, diesem aber auch einen eigenen Ort (die Super 8-Bilder) zuweist. Insofern könnte man in *Heimatklänge* von einer Gleichzeitigkeit von Zeit- und Aktionsbild, von klassischem und modernem Film in Abhängigkeit vom Material sprechen: das Aktionsbild ist in den Fernseh- und digitalen Filmbildern, das Zeitbild im Super 8-Material lokalisiert.
- 6 Wobei diese loopförmige Bewegung nicht nur auf akustischer, sondern auch auf visueller Ebene des Films zu beobachten ist. So sind z.B. im Bildfeld Kreise angeordnet, wie in jener Szene, in der Zehnder inmitten einer runden Schiene einer Spielzeugeisenbahn steht und jodelt. Hier scheint sich das Runde der Schiene im Gesang, im akustischen Kreisen des Jodelns zu wiederholen.

eckig sind. Man könnte in *Heimatklänge* demnach – in Reflexion und Modifikation der Widerspiegelungshypothese – von einem Hybrid aus Kreis und Dreieck sprechen, das nicht nur das Verhältnis von Berg und Jodeln im filmischen Dreieck reflektiert, sondern dieses auch als kreisförmige Rotation zwischen Tradition und Experiment präsentiert.⁷

Zurufhypothese und Affekthypothese

Eine andere Hypothese besagt, dass sich das Jodeln »in seinen Anfängen aus der besonderen Form eines Verständigungsrufes herleitete: Wenn die menschliche Kontaktäußerung über größere Distanzen hörbar sein soll, wird der Signalruf instinktiv in hoher Stimmlage (Falsett) ausgeführt« (Baumann 1998: 1492). Die Funktion des Jodelns als Verständigungsform, als Rufen von Mensch zu Mensch bzw. von Tal zu Tal wird in jener Szene deutlich, in der Noldi Alder mit anderen jodelnd kommuniziert. Ruft er zunächst, eine Tierstimme imitierend, in den Wald hinein, so geben zwei Jungen auf einem Bergkamm schließlich seinen wortlosen Ruf weiter. Mit einem Jodel in hoher Tonlage antwortet Noldis Vater, der von einem Mann in einer Berghütte gehört wird. Dieser gibt den Ruf an Noldi zurück. Das Jodeln wird hier – der Zurufhypothese folgend – als kreisförmige Schleife inszeniert, die weite Distanzen zu überbrücken vermag und Menschen wortlos kommunizieren lässt. Darüber hinaus greift in dieser Szene auch die Affekthypothese. Denn das »Protoplasma des Jodelns« ist, wie Georg Simmel 1878 schreibt, der Affekt. »Wenn gejodelt wird, so steht der Jodelnde unter dem Affekt, möglichst laut rufen und schreien zu wollen, wobei sich die Stimme überschlägt.« Um ein »möglichst lautes Rufen resp. Schreien zu Verständigungszwecken« zu erreichen, kommt es zu »heftiger Anstrengung« und dadurch zu einem »Überschnappen der sprechenden Stimme im Affekt«, wie diese Szene eindrucksvoll zeigt (zit. nach Baumann 1976: 99f.).

7 Auch Bernd Kiefer spricht im Kontext des Bergfilms (allerdings nicht in Filmen von Schwietert, sondern in Filmen von Fanck und Herzog) von der Figur des Kreises und des Dreiecks, die für deren Filme konstitutiv sind: »Ist für die Filme Fancks das Dreieck die bestimmende Struktur, so ist es für die Filme Herzogs die Kreisbewegung« (Kiefer 1997: 111). Auch andere Autoren greifen in der Beschreibung des Bergfilms auf die Form des Dreiecks zurück, etwa Maria Tortajada (2002: 95-104), die den Berg im Neuen Schweizer Film über den Abhang zu fassen versucht. Doch nicht nur Bergfilme bzw. Filme, die das Motiv des Berges in den Mittelpunkt stellen, können über geometrische Beschreibungen gefasst werden. Auch andere Filme, etwa Tom Tykwers *Drei* (D 2010) thematisiert Linien, Dreierheiten und andere mathematisch-geometrischen Motive. Zur Geometrie in der filmischen Kadrierung vgl. auch Deleuze 1997a.

Doch indem sich das Jodeln gleichzeitig von den Personen löst, autonom wird und nahezu monologische Züge annimmt, lässt es auch an die Anfänge des Tonfilms denken (bzw. sogar an die Anfänge der Mediengeschichte, als Verständigungsform über weite Distanzen). Denn der »Sprechton« im Kino leistete, wie Deleuze (1997b: 296) schreibt, neben der Kulturalisierung des Bildes die Erfindung des Gesprächs.

»Was das Kino erfand, waren das hörbare [*sonore*] Gespräch, das bis zu diesem Zeitpunkt sowohl dem Theater als auch dem Roman entgangen war, sowie die visuellen und lesbaren Interaktionen, die dem Gespräch korrespondierten.«

Deleuze versteht unter einem Gespräch Kommunikation und Interaktion – im Gegensatz zum Dialog, der lediglich aus Rede und Gegenrede besteht. Bei einem Gespräch verselbständigt sich die Rede, distanziert sich von den Redenden, nutzt diese lediglich als Agenten, um schließlich auf andere Protagonisten überzugehen. Die Rede breitet sich im Raum aus, wird von den Redenden unabhängig und nimmt die Form eines Monologs an. Eine besondere Form des Gesprächs ist das Gerücht. »Daher ist das Gespräch ein konzentriertes Gerücht, so wie das Gerücht ein verdünntes, auseinandergezogenes Gespräch ist, und beide dokumentieren die Autonomie der Kommunikation oder der Zirkulation« (ebd.: 296). Ein Gerücht, das durch verschiedene Szenen des Films zirkuliert und sich von den Figuren löst, ist z.B. die akustische Suche nach dem Kindsmörder in *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (D 1931, Fritz Lang) (vgl. ebd.: 299; auch Engell 2007/2008).

Auch in *Heimatklänge* wird die Kommunikation autonom, indem sich das Jodeln von den Figuren löst, unabhängig wird und von Ort zu Ort bzw. von Tal zu Tal zirkuliert, dabei gleichsam in die Lüfte steigt und die Figuren als Agenten, als Träger der klanglichen Fortbewegung nutzt.⁸ Wobei sich die nicht sinngeladenen Vokal-Konsonant-Verbindungen des Jodelns nicht nur von der Figur, sondern auch vom Text lösen. Denn die Verschiebung vom Singen zum Rufen, vom Text zum Klang, von der Sprache zum Geräusch führt nicht nur zur Autonomie der Kommunikation und Zirkulation, sondern auch zu einer Sinnentleerung des Gerufenen. Das wiederum schließt an eine Entwicklung des europäischen Autorenfilms der 1960er und 1970er Jahre an,

8 Wobei sich die Ausbreitung des Gerüchts nicht erst im Tonfilm, sondern bereits im Stummfilm beobachten lässt, etwa in Friedrich Wilhelm Murnaus Film *Der letzte Mann* (D 1924), in dem sich die Entlassung des Portiers in rasender Geschwindigkeit unter den Nachbarn ausbreitet. Doch findet dieser Vorgang nicht auf sprachlicher, sondern auf bildlicher Ebene statt, aufgrund der nicht vorhandenen (bzw. dem Film nicht inhärenten) Tonspur, wodurch das Sprechen und Weitertragen des Gerüchts von Mensch zu Mensch im gestischen und mimischen Ausdruck visualisiert wird.

die sich als eine Emanzipation des Geräuschs beschreiben lässt und die sich in Filmen von Jacques Tati, Jean-Luc Godard oder Wim Wenders zeigt, in denen der Übergang zwischen Sprache, Musik und Geräusch zunehmend durchlässig wird. Indem sich beispielsweise in Tatis *Playtime* (F/I 1967) Sprachen abwechseln, durchdringen und ineinander übergehen, wird die Grenze zwischen den verschiedenen Sprachen bzw. zwischen Sprache und Geräusch bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Das zeigt, dass es weniger auf den Inhalt des Gesagten als vielmehr auf das Sagen selbst ankommt, dass das Gleiten von einer Sprache in die andere bzw. von Sprache zu Geräusch weniger auf das hinweist, was gesprochen wird, als vielmehr auf den Umstand, dass überhaupt gesprochen wird. »Noch nie ist«, wie André Bazin (2004: 73) schreibt, »der physische Aspekt des Redens, seine Anatomie so unbarmherzig bloßgelegt worden.«⁹ Auch in *Heimatklänge* wird die Anatomie des Redens bzw. Rufens durch das textlose Jodeln bloßgelegt. Die nicht sinnegebundene Verständigungsform des Jodelns präsentiert sich dabei als Zirkulation und Reflexion, die als stimmliche Rundumbewegung über den Ursprung des Jodelns gleichermaßen nachdenken lässt wie über die Geschichte des Films.¹⁰

9 Denn die Sprache in Tatis Filmen ist, »von ihrer traditionellen, literarisch-theatralisch geprägten Funktion, sinnträchtige Sprechhandlungen zu konstituieren entbunden« (Heller 1995: 217). Diese Entwicklung ist im Kontext der Selbstreflexivität des Films zu sehen und kann als ein wesentliches Merkmal filmischer Modernität bezeichnet werden. Indem der Film auf seine Filmizität und Artifizialität verweist, denkt er über sich selbst und seine Regeln nach. Zum modernen Film und zur filmischen Evolution aus akustischer Sicht vgl. Martin (2010).

10 Spätestens an dieser Stelle sollte man sich fragen, in welcher Relation die medialen Ebenen des Films und der Musik in *Heimatklänge* stehen. Denn zunächst scheint sich ein Zugriff des Films auf die Musik zu vollziehen, indem dieser verschiedene Ursprungshypothesen des Jodelns aufnimmt, um sie – wie seine Bild- und Tonmaterialien – assoziativ zu verbinden und ineinander zu schichten. In der filmischen Klärung des Ursprungs des Jodelns scheint es aber in einer zweiten Bewegung auch eine Rückwirkung der Musik auf den Film zu geben. Etwa, wenn der Film nicht mehr nur über die Ursprünge des Jodelns, sondern auch über seine eigenen Wurzeln und Verfahrensweisen nachzudenken beginnt, wie in der oben beschriebenen Szene, in der das Jodeln als Kreisbewegung von Mensch zu Mensch inszeniert wird und dabei nicht nur an die Erfindung des Gesprächs im Tonfilm erinnert, sondern auch an die Emanzipation des Geräuschs im europäischen Autorenfilm. Man könnte in diesem Kontext von einem Zuschreibungsprozess sprechen, der über eine filmische Beschreibung des Jodelns insofern hinausgeht, als dass er nach dem medialen Handeln in *Heimatklänge* fragt bzw. danach, welches Medium gerade Handlungsmacht erlangt. Denn einerseits schreibt der Film die Urheberschaft am Jodeln verschiedenen Handlungsträgern zu (bspw. dem Jodler, der eine kommunikative Absicht hat, oder der Natur, die aufgrund ihrer geographischen Eigenschaften zum Jodeln einlädt oder dem Jodeln selbst, das sich seiner Träger bemächtigt), an-

Doch wird die Verschiebung ins Reflexive nicht nur in der Bedeutungslosigkeit des Rufens, sondern auch in dem Gespräch zwischen Vater und Sohn deutlich. Nachdem das Jodeln schleifenförmig von Figur zu Figur zirkuliert ist, sprechen Vater und Sohn über Tradition und Innovation, Ursprung und Fortentwicklung des Jodelns. Im Zuge dessen greift der Film auf schwarzweiße Fernsehdokumentationen und Photographien sowie Ausschnitte aus Illustrierten zurück. Das Gespräch erklärt – im Rückgriff auf andere mediale Bilder und Klänge – die Herkunft des Appenzeller Jodel-Virtuosen Noldi Alder, der aus der bekannten Volksmusik-Dynastie Alder stammt und der sich aus den Fesseln der traditionellen Musik befreit hat, um auf der Suche nach seiner Stimme und den Klängen der Heimat die alpenländische Musik weiterzuentwickeln. Im Ausloten der folkloristischen Jodellieder gewinnt Alder dabei den Jodel aus dem Dialogischen neu. Dies ist, wie Hans J. Wulff und Linda Maria Koldau schreiben,

»eins seiner Themen, weil der Jodel einmal zur Verständigung zwischen den Almen diente; ihn zurückzuführen in die besonderen (akustischen) Eigenheiten der Berglandschaft – [ist] ein zweites Thema; und darin eine ganz eigene Position des Singenden zu finden, die ihn aus den Tagesgeschäften löst und ihn zu sich selbst führt – das dritte« (Wulff/Koldau 2008: 211).

Dies wiederum wird in *Heimatklänge* nicht nur filmisch dokumentiert, sondern auch im Kontext ästhetischer Entwicklungen des Films reflektiert, so dass nicht nur ein Nachdenken über die Entstehung des Jodelns, sondern auch über die Geschichte des Films möglich wird.

Phonationshypothese

Auch der US-amerikanisch-schweizerischen Performance-Künstlerin Erika Stucky geht es um Herkunft und Wurzeln, wenn sie in ihren Bühnenshows traditionelle Bräuche des Schweizer Wallis bis zur Groteske verzerrt. Um den kulturellen Spagat zwischen den USA und der Schweiz deutlich zu machen, erzählt sie von ihrer Übersiedelung als Zehnjährige von San Francisco in das Schweizer Dorf Mörel und ihrem Berufswunsch Hula-Tänzerin zu werden. Auch hier wechseln sich digitale Bilder (der Bühnenshow, der Reise) und Super 8-Bilder (als Kind, als erwachsene Hula-Tänzerin) ab, während ihre Gesänge zwischen Kinderschreien und Tierlauten changieren und

dererseits lässt aber auch das Jodeln den Film nach seinen Wurzeln und Bedingungen fragen und macht ihn so zum Handlungsträger, der seine eigene Geschichte verhandelt und hinterfragt.

dabei in ironischer Weise auf die Phonationshypothese verweisen. Robert Lach »versuchte den Ursprung des Jodelns in der ekstatischen Phonation zu sehen, die im Sexualeffekt aus physiologischen Gründen im Falsett einsetzt« (Baumann 1998: 1492). Die ekstatische Phonation des Urmenschen bildet die Vorstufe des Löcklers, ein »lang ausgehaltener Ton«, »der stoßweise in immer neuen Phonationsstößen wiederholt wird« und der gemeinsam mit dem Rugusser eine »entwicklungsgeschichtliche Überleitung zum Jodel« darstellt (Baumann 1976: 109). Das Rugusen kann laut Johann Gottfried Ebel als »Lockgesang der Mädchen an ihre Liebhaber« bezeichnet werden (zit. n. ebd.).

»Ähnlich wie später Charles Darwin die Musik in der Nachahmung der Tierlaute als Lock- oder Liebesruf aus dem Geschlechtsdrange erklärte, deutete man das 'Rugusen' – im Unterschied zum Löckler, der spezifisch ein Locken der Tiere bedeutet – als einen Lockgesang, der dem Menschen gilt« (ebd.).

Stuckys Gesänge zwischen Tierlauten und Kinderschreien können demzufolge als Ironisierung der Phonationshypothese gesehen werden, die als stimmliche Rundbewegung von der Zeugung (Tierlaute) bis zum Gebären (Schrei des Neugeborenen) reicht und die das Jodeln im Rückgriff auf den Löckler und den Rugusser aus alten Bedeutungszusammenhängen löst und in neue Gesangsformen einbettet.

Doch stellt *Heimatklänge* die Suche nach den Ursprüngen nicht nur in einen musikgeschichtlichen, sondern auch in einen filmhistorischen Kontext, wie Stuckys Videoaufzeichnungen alpenländischer Urwesen in einer anderen Szene belegen. Denn diese spielen nicht nur auf Walliser Traditionen an, sondern rufen auch Assoziationen an den deutschen Bergfilm der 1930er Jahre, explizit an Luis Trenkers *Der verlorene Sohn* (D 1934) hervor, der selbst die US-amerikanische Kultur thematisiert und kritisiert:

»Was noch in Luis Trenker *Der verlorene Sohn* (Deutschland 1934) als fremd und urtümlich, latent sogar bedrohlich wirkender karnevalesker Mummenschanz die Heimkehr des Mannes aus der Verlorenheit seiner Zeit in den USA markierte, ein Wiedereintreten in die dunklen und wohl nur Einheimischen zugänglichen Riten der Heimat – hier gerät es zu einer Trash-Variation, erträglich nur noch als satirisch-hyperbolische Verhohnepiepelung. Traditionelle Bräuche, die niemand mehr ernst nimmt und die als Folklore-Kitsch nur noch für der Tradition fremde Zuschauer aufgeführt werden, können keinen authentischen Hintergrund für die Lebendigkeit der Jodelmusik abgeben, auch das führt Stucky vor« (Wulff/Koldau 2008: 212).

Zwischen »Distanzierung und Verbundenheit« schwankend zeigt Stuckys Performance, dass das Globale ohne das Regionale, das Neue ohne das Alte, das Fremde ohne das Eigene keinen Ort mehr hat. Stucky experimentiert in ihren Bühnenshows mit »universalen Klängen aller Art«, die »vom Jodeln und Jazz über Windgeräusche bis hin zu Babygeschrei und Tierlauten« reichen und die sich ebenso auf Heimat beziehen, wie sie gleichzeitig darüber hinausgehen (ebd.).

Von der Rassen- zur Globalisierungshypothese

In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, inwieweit *Heimatklänge* die Rassenhypothese aufgreift, die den Ursprung des Jodels in den »Angehörigen der melaniden, mittelständischen und verwandter Rassen« sieht, die »Urheber mutterrechtlicher, pflanzerischer Kulturen« sind. Laut Wolfgang Sichard sind diesen »stimmphysiologische Besonderheiten, eine eigentümliche Abdominalatmung und eine psycho-physiologische Gelöstheit eigen«, die erst durch »Kulturwanderung, Übertragung, Strukturwandlungen und Rassenmischung« zu »desintegrierten Sonderdaseinsformen« geführt hat (zit. n. Baumann 1976: 112f.). Auch wenn die Rassenhypothese schon zu Sichards »Lebzeiten auf schwachen Füßen« stand – nicht zufällig entstand dessen Studie im Jahre 1939 – und später völlig in sich »zusammengefallen« ist, so hat er dennoch einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung des Jodelns beigetragen, indem er dieses »mit den Wirtschaftsformen der Jodelnden in Verbindung gebracht« hat. Denn »Jäger und Hirten scheinen im Zuruf einen gemeinsamen Grundzug in ihrem Verständigungsmittel zu haben« (ebd.: 114).

Interessant scheint an der Rassenhypothese vor allem deren Umkehrung oder genauer: deren Falsifizierung zu sein. Denn indem *Heimatklänge* weniger die Separierung der verschiedenen Kulturen als vielmehr deren Austausch in den Mittelpunkt stellt, ist eine Suche nach Identität nur in der Differenz bzw. regionale Musikkultur nur als Weltmusik möglich. In Folge dessen könnte man, so meine Überlegung, von einer Globalisierungshypothese sprechen, die Schwietererts Film selbst aufstellt und die die Frage nach dem Ursprung insofern produktiv wendet, als dass sie die Suche nach Heimat vom Ursprung zum Fortgang verschiebt. Die Transformation der Ursprungs- zur Globalisierungshypothese wird dabei in *Heimatklänge* als loop-förmige Bewegung inszeniert, die einmal um die Welt verläuft.

Dass Jodeln weniger eine regionale als vielmehr eine globale Kommunikationsform darstellt, wird auch in jener Szene deutlich, in der Christian

Zehnder die Vokalgruppe Huun-Huur-Tu besucht, die in der mittelasiatischen Tuva-Steppe lebt und »die eine besondere Variante des Obertongesangs pflegt, begleitet von der Igil (einer zweisaitigen Fiedel) und einfacher Trommel«. Anders als das Jodeln im alpenländischen Bereich, das sich durch schnelle »Registerwechsel« zwischen »Brust- und Falsettstimme«, »große Intervallsprünge« und einen »weiten Melodienumfang« auszeichnet, basiert der »Khoomei« oder »Kehlgang« auf »vokal erzeugten Klanglagen, deren Obertöne stark gebündelt und zu Melodien und Rhythmen verwoben werden«. Die Lieder schwanken dabei zwischen »schamanischem Ritual« und »sehnsuchtsvoller Klage nach einer verlorenen Geliebten« (Wulff/Koldau 2008: 211).

Die Weite der tuwinischen Steppe wird hier in Analogie zum Schweizer Alpenmassiv präsentiert, das ebenfalls von überwältigender Schönheit ist. Doch während die Steppe dem Blick freien Lauf lässt, sind es in den Alpen die Begrenzung und das Verstellen des Blicks, das die Menschen im Jodeln zu sich selbst kommen lässt. Beide landschaftlichen Formen, die Steppe wie der Berg, schaffen letztendlich einen Resonanzraum, in dem sich die alpenländische Jodelkunst entfalten und im Austausch mit anderen Musikulturen zu ihrem Ursprung zurückzukehren kann. Mit Zehnders Reise in die mittelasiatische Tuva-Steppe bzw. seiner Rückkehr in die Schweiz schließt sich jener Kreis, der das Jodeln als weltumspannendes Klangnetz von der Schweiz über die USA bis zur Mongolei aufspannt.

Die Relation von Berglandschaft und Mensch

Die Frage nach dem Status der Landschaft in Schwieterts Film muss demzufolge auch immer eine Frage nach dem umhüllenden Milieu sein, aus dem die handelnden Figuren hervor- und in das sie wieder eingehen. Denn *Heimatklänge* thematisiert in besonderer Weise die Relation von Milieu und Verhalten, wie Deleuze es für das Aktionskino beschrieben hat:

»Das Milieu und die Kräfte krümmen sich und wirken auf den Protagonisten, fordern ihn heraus und stellen die Situation her, die ihn ganz vereinnahmt. Der Protagonist reagiert seinerseits (das Handeln im eigentlichen Sinne), antwortet auf die Situation und verändert dadurch das Milieu oder seine Beziehung zum Milieu, zur Situation oder zu anderen Personen. Er muß zu einer neuen Lebensform (*habitus*) gelangen beziehungsweise sein Wesen auf die Erfordernisse des Milieus oder der Situation einstellen. Daraus geht eine

veränderte oder restaurierte, eine neue Situation hervor« (Deleuze 1997a: 194; Herv. i. Orig.).¹¹

Wenn die drei Sänger Alder, Zehnder und Stucky mit experimentellen Klängen gegen die Übermacht der Alpen »ansingen«, um dem ideologischen Ballast der Schweizer Berge zumindest zeitweilig etwas entgegenzusetzen, so kann dies als Reaktion der Figuren auf ihre Umgebung bzw. als Handlung gewertet werden, die auf eine Situation insofern folgen muss, als dass jene überhaupt verändert bzw. eine neue Situation etabliert werden kann. Obwohl die Figuren in *Heimatklänge* nichts an ihrer landschaftlichen Umgebung ändern können (da Gebirgslandschaft bekanntermaßen sehr beständig und kaum einem sichtbaren Wandel ausgesetzt ist), so können sie doch etwas an ihrer Beziehung zur Landschaft bzw. ihrem Leben in den Bergen und ihren Gewohnheiten ändern. Indem sie nämlich nach einer neuen musikalischen Lebensform suchen, die nicht nur den Rückgriff auf Traditionen und Wurzeln und somit eine klangliche Wiederaneignung der alpenländischen Region zulässt, sondern die auch eine Fortentwicklung des Jodelns in experimentelle Gesangsformen und einen akustischen Widerstand gegen die Landschaft erlaubt, wie Zehnders Worten am Anfang des Films zu entnehmen ist, die ich noch einmal zitieren möchte: »Das ist der Widerstand. Den Bergen muss man etwas entgegensetzen. [...] Man muss etwas entgegen setzen. Sonst ist es nicht zum Aushalten.«

Die musikalische Suche nach einem neuen künstlerischen Habitus wird dabei zugleich auch unterlaufen. Etwa, wenn in der Eingangssequenz das Bergmassiv in großen, ausufernden und panoramatischen Kameraeinstellungen gefilmt und als Postkartenidylle und Identitätssymbol der Schweizer Nationalität vorgeführt wird.¹² Obwohl dieses tradierte Schweiz-Bild bereits Jahrzehnte zuvor im Neuen Schweizer Film aufgebrochen wurde – etwa in Fredi M. Murers *Höhenfeuer* (CH 1985), der, wie Maria Tortajada (2002: 96ff.) schreibt, eine Kritik an der Repräsentation und Symbolik der Alpen als nationalbesetztes und identitätsstiftendes Konstrukt darstellt –, führt *Heimatklänge* dieses Stereotyp dennoch weiter, indem er zeigt, welche Kraft

11 Dies nennt Deleuze (1997a: 193ff. und 217ff.) die große Form des Aktionskinos: Das Aktionsbild teilt sich mit seinem Aktion-Reaktion-Schema des klassischen Kinos, oder genauer mit dem Situation-Aktion-Kino, der Relation von Milieu und Verhalten, in die große Form mit der Abfolge von Situation-Aktion-Situation (SAS) und in die kleine Form mit der Abfolge von Aktion-Situation-Aktion (ASA). Im Western beispielsweise trifft der Held auf etwas, greift ein und stellt die Ordnung wieder her (SAS) oder es wird eine Situation erst durch eine Aktion konstituiert und wieder verändert (ASA).

12 Zur Bedeutung der Alpen als Konstrukt schweizerischer Identität im Film vgl. Zimmermann (2002: 124-133).

diesen kontemplativen Bildern nach wie vor innewohnt.¹³ Diese idyllisierenden und (re-)konstruierenden Schweiz-Bilder des digitalen Materials werden wiederum in den Super 8-Bildern aufgebrochen, indem die Berglandschaft dekadriert, gespiegelt und fragmentiert wird.¹⁴ Der Film führt hier die Schweizer Filmgeschichte insofern mit, als er die Darstellung der Alpen als eine in sich paradoxe Bewegung, als ein zugleich identitätsstiftendes und identitätsauflösendes Konstrukt vorführt, das in den Gesängen und deren sprachlicher Reflexion sowie im ästhetischen Bruch, der zwischen den verschiedenen Bildmaterialien existiert, deutlich wird.

Jodeln als global Soundscape

Da bei dieser Re- und Dekonstruktion des nationalen Landschaftsbildes in *Heimatklänge* ein besonderer Fokus auf der Relation von Milieu und Verhalten bzw. Berglandschaft und Jodeln liegt, kann in *Heimatklänge* durchaus von Klanglandschaft im Sinne einer Soundscape gesprochen werden. Der Begriff Soundscape, der von Murray Schafer geprägt wurde, stellt eine Zusammenziehung der Wörter sound und landscape dar und wird zur Beschreibung und Charakterisierung akustischer Umgebungen genutzt:

»Soundscape – also Klanglandschaft – beschreibt die akustische ›Hülle‹ aus Lärm, Naturgeräuschen und Musik, die uns Menschen umgibt. Begründet wurde die Soundscape-Forschung Ende der 1960er Jahre vom World Soundscape Project, einer Initiative und Forschungsgruppe von Murray Schafer in Kanada. Schafer und seine Forschungsassistenten Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Peter Huse, Bruce Davis und Howard Broomfield zogen mit Aufnahmegeräten und Spezialmikrofonen los und fingen die verschiedenen Lärm- und Geräuschquellen von Vancouver ein. Die Klänge verarbeiteten sie dann zu einer akustischen Kollage: ›The Vancouver Soundscape‹ heisst ihre Komposition, die heute Kultstatus genießt« (Burkhalter 2010, vgl. auch Schafer 1988).

Wenn der »Zuschauer über das Hören einer Soundscape-Komposition eine real existierende Landschaft besser kennen lernen« soll, wie Schafer fordert, aber *Heimatklänge* mit der Verbindung traditioneller Jodelklänge und experimenteller Gesangsformen hin zu einer Auflösung der Grenzen zwi-

13 Die Frage nach der Nationalität und kulturellen Prägung ist hier vor allem hinsichtlich des Zuschauers interessant. Denn Schweizer rezipieren diese national codierten Bilder sicherlich anders als Deutsche, Österreicher, Italiener oder andere Europäer.

14 Auch wenn dabei die Nation konstruierende Objekte wie die Schweizer Flagge in den Blick gerückt werden.

schen lokaler und globaler Musikkultur strebt, steht auch der Begriff *Sound-
scape* – zumindest in seiner ursprünglichen Bedeutung – auf dem Spiel.¹⁵
Denn in *Heimatklänge* handelt es sich nicht mehr um eine akustische Hülle,
die ausschließlich auf die Schweizer Gebirgslandschaft zurückzuführen
wäre. Vielmehr werden Klänge aus anderen Ländern und Musikkulturen in
die Tonspur des Films gemischt bzw. Naturgeräusche und Lärm, der aus San
Francisco und der tuvinischen Steppe stammt und der die Schweizer *Sound-
scape* ebenso bereichert wie Stuckys Changieren zwischen Englisch und
Schwyzerdütsch bzw. Tierstimmen und dem Schrei eines Neugeborenen. In-
sofern hinterfragt *Heimatklänge* nicht nur das nationale Bildkonstrukt der
Schweizer Berge, sondern auch den Begriff der *local Soundscape*, indem er
ortsspezifische Schweizer Klänge in andere musikalische Kontexte und Regi-
onen der Welt einbettet. Das wiederum ermöglicht ein globales Klangnetz,
das eine, wie ich es nennen möchte, *global (yodel) Soundscape* konstituiert,
die die Welt im Sinne von Michel Serres durch Jodeln verbindet – als *Diffu-
sion* lokaler Musikkulturen, die eine *loop-förmige* Zirkulation zwischen den
Kulturen bzw. eine Kommunikation von Gipfel zu Gipfel ermöglicht.¹⁶

Dialect cinema und Migration

15 Schafer und seine Kollegen haben, wie Burkhalter schreibt, für die *Sound-
scape-Forschung* »einen Prinzipienkatalog aufgestellt: 1) Das akustische Ori-
ginalmaterial bleibt für den Hörer erkennbar; 2) Der Hörer lernt über das Hören
einer *Soundscape-Komposition* eine real existierende Landschaft besser ken-
nen; 3) Das akustische Originalmaterial in der originalen Landschaft beein-
flusst die Ästhetik und Form der *Soundscape-Komposition* auf allen Ebenen. 4)
Die *Soundscape-Komposition* verändert unser Wissen und unsere Wahrneh-
mung der Welt. *Soundscape-Komposition* wird so zu einem Forschungszweig
der Akustischen Ökologie. Es geht immer um Orte, Zeitfragen, die Umwelt
und um Hörerfahrungen« (Burkhalter 2011).

16 Serres (1968/1991) beschreibt Kommunikation als netzförmiges Diagramm, das
aus mehreren Punkten (Gipfeln) und Verzweigungen (Wegen) besteht und in
dem jeder Punkt, jeder Gipfel eine These und jeder Weg eine Verbindung zwi-
schen zwei Thesen markiert und somit einen *Determinationsfluss*, eine *Relation*
oder *Wirkung*, transportiert. Man könnte das Serres'sche Kommunikationsnetz
auf den Film übertragen und das Bergsteigen als Transport des *Determinations-
flusses* zwischen den Kulturen begreifen. Wobei die verschiedenen Punkte oder
Gipfel die unterschiedlichen Berge resp. Kulturen darstellen und die Wege da-
zwischen die *Relation* und *Wirkung* zwischen ihnen bestimmen.

Im Zuge dessen sollte auch der Zusammenhang von filmischem Dialekt und Akzent neu überdacht werden. Marcy Goldberg (2008: 48) hat im Kontext dieses Films vorgeschlagen, von einem dialect cinema zu sprechen, also »von Filmen, welche die hörbaren und sichtbaren Züge ihres Ursprungsortes beibehalten« und die im Gegensatz zum transnationalen accented cinema stehen, einem von Hamid Naficy thematisierten Kino von Filmemachern im Exil. Neben den musikalischen Ursprüngen und regionalen Geräuschen lässt insbesondere die Stimme in *Heimatklänge* an ein dialect cinema denken. Doch lassen sich trotz aller Unterschiede und Gegensätze auch, wie ich Goldbergs Ausführungen hinzufügen möchte, Gemeinsamkeiten zwischen dem accented und dem dialect cinema feststellen. Nämlich insofern, als beide Strömungen eine filmische Migration – im Sinne einer wandernden und transkulturell zirkulierenden Bewegung – denkbar machen.

Fazit

Wie sich resümierend feststellen lässt, präsentiert sich das Jodeln in Schwieterts Film als zugleich regionales und globales Phänomen, das den Begriff von Heimat und Identität im Kreisen zwischen Eigenem und Fremden situiert und das sich in einem Changieren zwischen traditionellen Jodelklängen, experimentellen Rufformen und Obertongesang ebenso äußert wie im Imitieren von Tierstimmen und Maschinengeräuschen. Auf der Suche nach der eigenen Stimme finden die drei Vokalartisten Stucky, Alder und Zehnder in den Schweizer Alpen jenen Ort, an dem ihre Wurzeln liegen und der sowohl Ausgangs- wie Endpunkt ihrer Suche darstellt. Einen Ort, der in seiner Begrenztheit und Enge zugleich Offenheit und Freiheit bedeutet, wie Alders Worten am Ende des Films zu entnehmen ist, mit denen auch ich schließen möchte: »Das Allerschönste an alldem ist, wenn man singen kann, ohne dass man sich an etwas anlehnen muss. Wir können so frei sein. Wenn wir wüssten, wie frei, würden wir fast platzen.«

Literatur

- Baumann, Max Peter (1976). *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur: Amadeus.
- Baumann, Max Peter (1996). »Jodeln.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 4. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1489-1503.
- Bazin, André (2004). »Monsieur Hulot und die Zeit.« In: *Was ist Film?* Hg. v. dems. Berlin: Alexander, S. 67-74.
- Burkhalter, Thomas (2010). »Über Geräusche die Welt deuten.« In: *Norient, Online-Magazin*; <http://norient.com/podcasts/soundscape2010/>, Zugriff: 25.7.2011.
- Burkhalter, Thomas (2011). »Soundscape-Aktivismus und Komposition.« In: *Norient, Online-Magazin*; <http://norient.com/podcasts/murrayschafer/>, Zugriff: 25.7.2011.
- Deleuze, Gilles (1997a). *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1997b). *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Engell, Lorenz / Vogl, Joseph / Siegert, Bernhard (2007). »Editorial.« In: *Stadt, Land, Fluss. Medienlandschaften, Archiv für Mediengeschichte*. Hg. v. dens. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, S. 5-8.
- Engell, Lorenz (2007/2008). »Der gute Film.« In: <http://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ws0708>, Zugriff: 14.11.2012.
- Goldberg, Marcy (2008). »Suspekte Schönheit: Über die Darstellung der Berge im neueren Schweizer Film.« In *Schön*. Hg. v. AG Cinema (= Cinema 53). Marburg: Schüren, S. 38-50.
- Gottgetreu, Sabine (2008). »Tokio Hotel: Sofia Coppolas Lost in Translation.« In: *Die Filmkomödie der Gegenwart*. Hg. v. Jörn Glasenapp und Claudia Lillge. Paderborn: Fink, S. 273-288.
- Heller, Heinz-B. (1995). »Vom komischen Subjekt zur Konstruktion des Komischen: *Die Ferien des Monsieur Hulot* (1953).« In: *Fischer Filmgeschichte*. Band 3: Auf der Suche nach Werten 1945-1960. Hg. v. Werner Faulstich und Helmut Korte. Frankfurt/M.: Fischer, S. 206-221.
- Kiefer, Bernd (1997). »Eroberer des Nutzlosen. Abenteuer und Abenteurer bei Arnold Fanck und Werner Herzog.« In: *Idole des deutschen Films*. Hg. v. Thomas Koebner. München: edition text + kritik, S. 104-115.
- Martin, Silke (2010). *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*. Schüren: Marburg.
- Metzler Sachlexikon Musik* (1998). Hg. v. Günther Massenkeil und Ralf Noltensmeier. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Platenga, Bart (2004). *Yodel-Ay-Ee-Oooo. The Secret History of Yodeling around the World*. New York: Routledge.
- Schafer, Murray (1988). *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Frankfurt/M.: Athenäum.
- Serres, Michel (1968/1991). *Hermes I, Kommunikation*. Berlin: Merve.
- Tortajada, Maria (2002). »Der Abhang: Eine Berglandschaft?« In: *Landschaften*. Hg. v. AG Cinema (= Cinema 47). Zürich: Chronos, S. 95-104.

- Wulff, Hans J. / Koldau, Linda Maria (2008). »Heimatklänge.« In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 1*, S. 210-214, <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege/filmbesprechungeniiHeimatklänge.pdf> (Zugriff: 14.11.2012).
- Zimmermann, Yvonne (2002). »Die Berge aus Schweizer Sicht – ein Streifzug durch den Schweizer Spielfilm.« In: *Bollywood. Das Indische Kino und die Schweiz*. Hg. v. Alexandra Schneider. Zürich: Museum für Gestaltung, S. 124-133.

Filmographie

- Fanck, Arnold (1926). *Der heilige Berg* (D).
- Lang, Fritz (1931). *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (D).
- Murers, Fredi M. (1985). *Höhenfeuer* (CH).
- Murnau, Friedrich Wilhelm (1924). *Der letzte Mann* (D).
- Schwietert, Stefan (2007). *Heimatklänge* (CH/D).
- Tati, Jacques (1967). *Playtime* (F/I).
- Trenker, Luis (1934). *Der verlorene Sohn* (D).
- Tykwier, Tom (2010). *Drei* (D).

Abstract

The subject of my contribution is the functioning and effect of yodeling as an experimental form of vocals and singing as presented in Stefan Schwietert's documentary *Heimatklänge* [Sounds of home] (CH/D 2007); a recursive figure that co-constitutes what is identified as home and forges a sense of identity. Yodeling enables two home »loops« of a special kind: first, the recursive calling-singing in the Swiss Alps, which returns to inside the body as a result of a specific geographic location and its echo, and second, a worldwide sounds network, which through the art of the three Swiss vocal artists Erika Stucky, Noldi Alder, and Christian Zehnder, forms an acoustic bridge from Switzerland via Mongolia to the USA. The essay follows the associative structure of the film, which describes a circular movement that seeks to locate the concept of home while alternating in sounds and images between region and global, own and alien, traditional and experimental. With its description of the hypothesis of the origin of yodeling the study begins with a musicological perspective; next, it presents an in-depth film analysis of *Heimatklänge*'s presentation of yodeling; finally, it formulates a globalization hypothesis in the context of culture studies, which in conjunction with the film endeavours to rethink the relationship between mountain landscape and people.

MUSIK ALS POLITISCHES MITTEL IN BARACK OBAMAS WAHLKAMPF 2008

Tina Seidel

Musik als ein Mittel der »Soft Power«

Wenn es um Außenpolitik und um Mittel für die Durchsetzung der Ziele eines Landes geht, werden zumeist die ökonomische und die militärische Stärke einer Nation als Maßstab für die Erfolgsaussicht betrachtet. Es kann angenommen werden, dass Musik bei solchen Überlegungen normalerweise eine untergeordnete Rolle spielt. Dass Musik jedoch als Bestandteil der sogenannten »Soft Power« durchaus eine Bedeutung in außenpolitischen Fragen zukommt, wird durch die Ausführungen des US-amerikanischen Politikwissenschaftlers und Politikberaters Joseph Nye deutlich. Nye führte den Begriff der »Soft Power« Anfang der 1990er Jahre ein und beschreibt damit Aspekte von Macht, die weder militärischen noch ökonomischen Ursprungs sind (vgl. Nye 2004: XI). Während er die beiden zuvor benannten Faktoren als »Hard Power« bezeichnet, zählt er alle Komponenten, die dem Staat eine gewisse Anziehungskraft verleihen, zur sogenannten »Soft Power« (vgl. ebd.: 5). Zu dieser Form der Macht gehören unter anderem die Normen und Werte eines Landes, die Art und Weise der politischen Führung, Ideen und beispielsweise technische Fortschritte der Nation genauso wie Filme, Bücher oder Musik, die aus dem Land stammen (vgl. ebd.: 8). Nye macht deutlich, dass es wesentlich einfacher für eine Nation ist, ihre außenpolitischen Ideen und Ziele zu verwirklichen, wenn die vorher genannten Punkte eine positive Ausstrahlung haben und dem eigenen Staat auf diese Weise zu mehr Beliebtheit in der Welt verhelfen. In einer Ausgabe der *Zeit* wurde diese Aussage kürzlich noch einmal auf den Punkt gebracht: »Soft Power [...] sorgt dafür, dass man weniger Feinde und mehr Freunde hat« (Münkler 2011: 43). Der US-amerikanische Autor Matthew Fraser erwähnt in seinem Buch *Weapons Of Mass Distraction* beispielsweise, dass der US-amerikanische

Musiksender MTV Zuschüsse vom Weißen Haus erhalten habe, um mit seinem Programm auch in der muslimischen Welt junge Zuschauer zu finden, zu begeistern und »to win the hearts and minds of Moslem youths« (Fraser 2003: 172). Genau in dieser Form der Popularität eines Landes liegt aus Sicht von Nye eine wichtige Ressource der Macht. Ein bereits freundschaftlich eingestelltes Gegenüber muss nicht erst durch imposante Drohgebärden eingeschüchtert und zu einem gewünschten Ergebnis gezwungen werden (vgl. Nye 2004: 7).

Der Musik eines Landes kann also eine außenpolitische Funktion zukommen, wenn sie von anderen Nationen gemocht oder gar bewundert wird. Ausgehend von dieser Erkenntnis ergibt sich die Frage nach der innenpolitischen Rolle von Musik. Dass populäre Musik auch in der Innenpolitik eines Landes eine bedeutende Rolle einnehmen kann, wird an einem Beispiel von Fraser deutlich: Er beschreibt eine Kampagne von MTV, die die jungen US-amerikanischen Wähler im Jahr 1992 mit dem Slogan »Rock the Vote« aufforderte, wählen zu gehen. Das Resultat dieser Initiative sei so überwältigend gewesen, dass der damalige Vizepräsident Al Gore auf einer Galaveranstaltung MTV dafür dankte, dass der Sender geholfen habe, die Wahl zu gewinnen (vgl. Fraser 2003: 193). Der damalige Programmchef von MTV mutmaßte laut Fraser, dass MTV dazu beigetragen habe, die Wahl für die Jugendlichen attraktiv zu machen (vgl. ebd.: 192). Der Musiksender hat also eine typische Eigenschaft von Soft Power genutzt und seine Popularität unter Jugendlichen durch die beschriebene Kampagne für die bevorstehenden Wahlen eingesetzt.

Diese innenpolitische Funktion von Populärmusik scheint auch im Wahlkampf des aktuellen US-amerikanischen Präsidenten Barack Obama im Jahr 2008 einbezogen worden zu sein. Auch nach der Wahl tritt Obama immer wieder im Zusammenhang mit Musik auf. Welche Rolle Popmusik in Obamas Wahlkampf und seinem innenpolitischen Handeln tatsächlich einnimmt, soll in den folgenden Ausführungen untersucht und diskutiert werden.

Obamas Wahlkampf 2008

Obama, damaliger Senator des Bundesstaates Illinois, begann bereits einhalb Jahre vor den US-amerikanischen Wahlen im Herbst 2008 mit seiner Wahlkampfarbeit, die sich in wichtigen Punkten von den Wahlkampagnen seiner Konkurrenten, dem Republikaner John McCain und der Demokratin Hillary Clinton, unterschied. Besonders auffällig war in diesem Zusammenhang die intensive und strategische Nutzung der neuen Medien. So gab es

beispielsweise von Anfang an die Obama-Fan-Homepage My.BarackObama.com und die Kommunikation von Neuigkeiten fand über die Internetplattformen Facebook und Twitter statt (vgl. EurActiv 2008). Auf diese Weise war es Obama möglich, seinen Bekanntheitsgrad und seine Popularität – gerade innerhalb der jüngeren Bevölkerung – binnen kürzester Zeit um ein Vielfaches zu erhöhen. Auch Fernsehen und Rundfunk wurden in Obamas Wahlkampf auf eine kreative Art und Weise genutzt. Beispielsweise porträtierte er in seiner dreißigminütigen Infomercial-Sendung verschiedene Bürger des Landes, machte auf ihren Lebensalltag aufmerksam und stellte auf diese Weise eine Verbindung zur normalen Bevölkerung her (vgl. Barack Obama Infomercial 2008). Der zukünftige Präsident nutzte demnach das, was unter dem Begriff »Politainment« verstanden wird: er verband politische Inhalte mit einer unterhaltsamen Form der Kommunikation (vgl. Dörner/Vogt 2002: 12). In erster Linie wurde Obama jedoch für seine mitreißenden Reden und sein charismatisches Auftreten bekannt. Beide Aspekte verhalfen ihm vermutlich zu der »Starpower«, die ihn unter anderem zum Präsidenten der USA gemacht hat (vgl. Günther 2007: 30f. u. 190).

Neben den bisher benannten Aspekten gab es jedoch auch einige problematische Themengebiete im Wahlkampf des ersten schwarzen US-amerikanischen Präsidenten. Zum Beispiel verhalf ihm seine Hautfarbe (sein Vater war Kenianer) keineswegs automatisch zu den Wählerstimmen der »black community«. Aufgrund der Tatsache, dass Obama in wohlhabenden Verhältnissen groß geworden ist, eine gute Bildung genossen hat und somit die Schattenseiten des Ghettolebens nie am eigenen Leib erfahren musste, wurde er von manchen nicht als »richtiger Schwarzer« akzeptiert (ebd.: 16 f.). Laut Markus Günther hatte das Ansehen Obamas in der schwarzen Gemeinde auch in Folge einiger seiner früheren Handlungen gelitten. Günther erklärt in seinem Buch über den politischen Aufstieg Obamas, dass dieser bei den Kongresswahlen im Jahr 2000 gegen einen ebenfalls schwarzen Parteikollegen antrat und dafür harsche Kritik erhielt: »Dass ein Schwarzer einen anderen Schwarzen stürzen wollte, wurde als eine besonders gemeine Art politischer Selbstsucht dargestellt, als Verrat an den »Brüdern« (ebd.: 117).

Gegen diese Art des Unmuts des schwarzen Teils der Gesellschaft wehrte Obama sich auf zweierlei Art und Weise. Zum einen bekannte er sich zu seinen religiösen Wurzeln und nahm wesentlich stärker als seine Gegner Bezug auf seinen christlichen Glauben (vgl. ebd.: 53). Zum anderen versuchte er sich von seinen Konkurrenten abzuheben, indem er nicht den afroamerikanischen Wählern eine Vielzahl an Versprechen zur Verbesserung ihrer Situation gab, sondern an ihre Eigenverantwortung appellierte und

ihnen die Notwendigkeit zu mehr Eigeninitiative aufzeigte. Obschon diese Strategie zunächst zu mehr Empörung auf Seiten der »black community« führte (vgl. ebd.: 160ff.), hat es letztendlich wohl dazu geführt, dass Obama authentischer als seine Mitstreiter wirkte, denn nach Angaben von CNN konnte er am Ende 96 Prozent der schwarzen Wählerstimmen für sich gewinnen (N24 Nachrichten 2008).

Ebenso wie Obama um das Ansehen der schwarzen Teile der Bevölkerung kämpfen musste, war es eine schwierige Aufgabe, die Stimmen der weißen Wähler zu erobern. Laut Günther (vgl. 2007: 163) erlangte Barack Obama viele dieser Stimmen durch seinen Appell an die Eigenverantwortung der schwarzen Bevölkerungsteile. So erreichte Obama 43 Prozent der Wählerstimmen der weißen Bevölkerung (vgl. N24 Nachrichten 2008).

Insgesamt erzielte Obama mit 66 Prozent die höchste US-Wahlbeteiligung seit einhundert Jahren (vgl. N24 Nachrichten 2008). Trotz anfänglicher Skepsis in den verschiedenen Gruppen der Wähler hat es Barack Obama geschafft, die Wahl mit einer eindeutigen Mehrheit zu gewinnen. Dieser Erfolg steht vermutlich in sehr engem Zusammenhang mit einer erfolgreichen Wahlkampfkampagne, in der er und seine Berater alle ihnen verfügbaren Mittel auf eine höchst geschickte und kreative Weise genutzt haben. Der Versuch einer Analyse, inwiefern der Einsatz von Popmusik dabei von Bedeutung gewesen sein könnte, soll in den folgenden Abschnitten stattfinden.

Präsenz von Musik in Obamas Wahlkampf 2008

»It's ironic that on a day when the economy is in turmoil, Barack Obama fails to release an economic plan, but instead chooses a celebrity rock plan« (Tucker Bounds, zit. n. Lankford 2008).

Diesen Kommentar zur Wahlkampfstrategie des Obama-Teams ließ der ebenfalls für den Präsidentenposten kandidierende Republikaner John McCain durch seinen damaligen Pressesprecher Tucker Bounds im September 2008, zwei Monate vor den US-amerikanischen Präsidentschaftswahlen der Presse mitteilen (vgl. ebd.). Auch wenn der Titel »celebrity rock plan« von McCains Pressesprecher mit großer Wahrscheinlichkeit ausgewählt worden ist, um den Konkurrenten Obama zu provozieren und denunzieren, beschreibt diese Bezeichnung sehr treffend das, was bereits eine kurze Recherche im Internet zur Wahlkampfkampagne Barack Obamas im Jahr 2008 offenbart. Die Vielzahl an musikalischen Events und Veröffentlichungen, die den Wahlkampf des Demokraten begleiteten, übersteigt deutlich das bis zu

diesem Zeitpunkt übliche Maß an Präsenz populärer Musik und Musiker in derartigen Kampagnen (vgl. Today Music 2008).

Dass die Zugkraft populärer Musik bei der Planung und Gestaltung der Wahlkampfstrategie einbezogen worden sein muss, wird schon bei der Betrachtung der Wahlkampfveranstaltungen deutlich. Während dieser Events wurde Obama regelmäßig¹ durch die Anwesenheit eines oder mehrerer Musiker unterstützt. So kündigte beispielsweise das Programm einer Rally-Veranstaltung im September 2008 einen Gospel-Chor und gleich fünf sehr bekannte Vertreter der älteren und gegenwärtigen Popmusik an: Sheryl Crow, Jennifer Hudson, John Legend, will.i.am und Stevie Wonder (vgl. Watzlawek 2008). Auf anderen Wahlkampfveranstaltungen für Obama traten weitere Stars wie Bruce Springsteen, Kayne West und die Black Eyed Peas auf (vgl. Lankford 2008). Die Anzahl der bei den Kampagne-Rallys mitwirkenden Musiker mit hohem Bekanntheitsgrad ist zum Ende des Wahlkampfes so hoch, dass die Online-Berichterstattung des Kulturmagazins *Paste* kommentiert: »Barack Obama has gotten plenty of love from the music industry. Did you notice all the acts that worked for him while on the campaign trail?« (ebd.).

Die benannten Stars unterstützten Obama jedoch nicht nur mit ihrer Anwesenheit und ihrem musikalischen Beitrag auf den Veranstaltungen des zukünftigen Präsidenten, sondern teilweise auch durch die Texte und Inhalte ihrer Songs. So singt beispielsweise Bruce Springsteen im Refrain des Eröffnungssongs einer Obama-Wahlkampfaktion in Cleveland die Zeile »I'm working on a dream« und verstärkt mit diesen Worten den hoffnungsvollen Charakter der gesamten Wahlkampagne (Bruce Springsteen 2008). Einen ebenfalls den Inhalt der sich anschließenden Rede Obamas vorbereitenden Satz singt Sheryl Crow zu Beginn des Obama-Auftritts in Denver: »I said, a change would do us good!«. Im Anschluss sprach der Präsidentschaftskandidat über notwendige Veränderungen in den USA (vgl. Sheryl Crow 2008).

Der gezielte Einsatz von Musik und weiteren akustischen Reizen in diesem Wahlkampf spiegelt sich auch in anderen Bereichen der Kampagne, abseits der öffentlichen Auftritte Barack Obamas wider. Beispielsweise konnten im Internet verschiedene Obama-Handy-Klingeltöne erworben werden, bei denen es sich um kurze Auszüge aus Obamas Reden handelte, die mit eingängigen Melodien im Hintergrund unterlegt wurden. Die Erlöse flossen in die Deckung der Wahlkampfkosten (vgl. Melber 2008). Im September des Wahljahres wurde ebenfalls zu Fundraising-Zwecken außerdem eine CD (vgl.

1 Ob die Präsenz eines musikalischen Show-Acts Bestandteil aller Wahlkampfveranstaltungen war, kann anhand der durchgeführten Recherchen nicht belegt werden.

Various Artists 2008b) zur Obama-Kampagne mit dem Titel *Yes We Can: Voices of a Grassroots Movement* veröffentlicht, die zwanzig Songs u.a. von Jill Scott, John Mayer und Lionel Richie enthielt. Die Zusammenstellung wurde im Rahmen von Obamas Auftritten verkauft und konnte für 24,99 \$ als Download bzw. für 30 \$ als herkömmliche CD von den Wählern erstanden werden (vgl. Today Music 2008).

Die Unterstützung Obamas durch Stars der Popmusik fand jedoch nicht nur im offiziellen Rahmen der Kampagne statt. Die Stars bekundeten ihre Sympathie für die Ziele und politischen Inhalte Barack Obamas in öffentlichen Medien wie dem Fernsehen, so beispielsweise die Sängerin Sheryl Crow in einem Interview auf dem Nachrichtensender CNN (vgl. Sheryl Crow 2008). Sie ergriffen teilweise auch selbst die Initiative und setzten sich im Rahmen von Projekten, die als unabhängig deklariert wurden, für die Generierung von Wählerstimmen für Obama ein. Die mutmaßlich bekannteste und erfolgreichste Aktion in diesem Zusammenhang war die Produktion des Musik-Videos »Yes We Can«, welches von dem Gruppenmitglied der Black Eyed Peas, will.i.am, und Jesse Dylan, einem Sohn Bob Dylans, initiiert wurde (vgl. Melber 2008). Der entstandene Song besteht aus Ausschnitten einer berühmt gewordenen Rede Obamas, die er am 8. Januar 2008 in New Hampshire gehalten und an deren Ende er den Slogan »Yes, we can« dem Publikum mehrfach mit euphorischer Stimme zugerufen hatte (vgl. *The New York Times* 2008). Die Rede wird in will.i.am's Video-Clip von ruhigen Akkorden auf Gitarre und Piano begleitet. Die einzelnen Sätze der Rede werden von Stars wie Scarlett Johansson, Herbie Hancock oder John Legend mitgesprochen oder -gesungen (vgl. Various Artists 2008a). Insgesamt sind auf diese Weise 38 Prominente aus den Sparten Schauspiel, Musik und Sport im Clip zu sehen. In einem Interview, welches will.i.am an dem Tag der Video-Veröffentlichung dem Sender ABC gab, erklärte der Musiker, dass er zu dieser Produktion von der benannten Rede Obamas inspiriert worden sei und es keinen Zusammenhang mit der offiziellen Wahlkampfkampagne des Demokraten gäbe. Er äußerte weiter, dass Obamas Wahlkampfteam wahrscheinlich nichts von dem Song wüsste (vgl. ABC News-Interview mit will.i.am 2008). Weiterführende Recherchen bestätigen die Aussagen will.i.am's. Auch bezüglich der Beteiligung der hohen Anzahl partizipierender Stars wird in einem Artikel der Internetplattform des Fernsehsenders ABC will.i.am zitiert: »I'm blown away by how many people wanted to come and be part of it in a short amount of time. It was all out of love and hope for change« (will.i.am, in: ABC News-Interview mit will.i.am 2008).

Obwohl alle recherchierten Quellen eine von Seiten der offiziellen Obama-Kampagne kalkulierte Produktion des Songs ausschließen, führt die

Betrachtung einiger weiterer Fakten zu Zweifeln am Wahrheitsgehalt dieser Aussage. Zunächst wird bei der Betrachtung des Veröffentlichungsdatums des Videos deutlich, dass es sich um einen strategisch sehr wichtigen Moment der Wahl handelte und es vermutlich keinen günstigeren gegeben hätte, um das positive Image und den Bekanntheitsgrad Obamas noch ein letztes Mal zu stärken. Der Clip wurde am 1. Februar 2008, etwa einen Monat, nachdem Obama die »Yes, we can«-Rede gehalten hatte, auf ABC, einem der erfolgreichsten Fernsehsender der USA, erstmalig ausgestrahlt (vgl. ABC News 2008). Bei dem Ausstrahlungstag handelte es sich um den Freitag vor dem sogenannten »Super Tuesday«, dem Dienstag, an dem in vielen Bundesstaaten die Vorwahlen begannen (vgl. Songfacts 2008). Einen Tag später, am Samstag derselben Woche, wurde der Clip von einem User, dessen Identität hinter dem Benutzernamen »WeCan08« verborgen blieb, auf die Videoplattform YouTube hochgeladen. Auf der Internetseite der *Huffington Post* wurde der Clip als das weltweit berühmteste YouTube-Video der Woche beschrieben, da er innerhalb von einer Woche von 850.000 Benutzern angeklickt wurde (vgl. Melber 2008).² Auch wenn unklar ist, wer für das Hochladen und damit für seine schnellen Verbreitung verantwortlich ist, geht aus weiteren Artikeln hervor, dass das Wahlkampfteam sich die Wirkungskraft des Clips schnell zu Nutzen machte. So wurde die YouTube-Adresse des Films innerhalb von einem Tag als Link auf der Obama-Homepage eingerichtet und über weitere neue Medien wie Facebook bekannt gemacht. Des Weiteren wurde das Video auf nachfolgenden Wahlkampfveranstaltungen vor dem Auftritt des Präsidentschaftskandidaten vorgespielt (vgl. Marquart 2008). Ebenso wie das Veröffentlichungsdatum lässt auch der Ort der Erstausstrahlung Zweifel daran aufkommen, dass es keine Verbindung zur Wahlkampfkampagne Obamas gegeben haben soll. Es scheint fraglich, ob ein derart bekannter und erfolgreicher Sender wie ABC ein Video, das eine direkte Aufforderung zur Stimmabgabe für Obama enthält, zeigen kann, ohne dabei eine eigene politische Meinung untermauern zu wollen. Diese Frage stellt sich umso mehr, wenn in die Überlegung mit einbezogen wird, dass es sich bei dem Vorsitzenden des Senders um Robert Iger handelte, der während der späteren Amtszeit von Präsident Obama eine bedeutende Position in einer Wirtschaftskommission des Weißen Hauses erhielt (vgl. The White House Office of the Press Secretary 2010). Iger war zum Zeitpunkt des Wahlkampfes Präsident der weltweit operierenden *The Disney/ABC Television Group* und verfügte mit dieser Position über eine äußerst machtvolle und einflussreiche Stellung in den USA (vgl. The Walt

2 Bis zum heutigen Datum (27.5.2012) wurde der Clip über 2 Millionen Mal aufgerufen.

Disney Company 2011). Mit der ökonomischen Stärke und Bedeutung des Konzerns gehört Iger als der dafür Verantwortliche zu den wichtigen Personen des Landes und seine gelegentliche Anwesenheit im Weißen Haus zu besonderen Anlässen, wie zum Beispiel beim Empfangsdinner für den chinesischen Präsidenten Hu Jintao, scheint selbstverständlich zu sein (vgl. Skiba 2011). Durch wen es will.i.am ermöglicht wurde, die Premiere seines Videos auf ABC durchzuführen, bleibt unklar. Aber welche Bedeutung die Verbreitungskraft des Senders für den Wahlkampf Obamas haben würde, ist allen Beteiligten vermutlich bewusst gewesen und kann von einem strategischen Geschäftsmann wie Iger in der wichtigsten Phase des Wahlkampfes nicht unbedacht ausgestrahlt worden sein.

Weitere mediale Aufmerksamkeit erreichte der »Yes We Can«-Clip, als ihm im Juni 2008 der Emmy, der größte Fernsehpreis der USA, in der Kategorie »New Approaches in Daytime Entertainment« verliehen wurde. Das Video wurde für seine innovative Produktionstechnik und für seine kreative Vermittlung von politischem Inhalt unter Einsatz neuer medialer Mittel ausgezeichnet (vgl. Marquart 2008).

Will.i.am. produzierte in den darauffolgenden Monaten noch zwei weitere Songs, in denen er seine Sympathie für Obama bekundete: »We Are The Ones« (vgl. Today music 2008) und »America's Song« (vgl. Vena 2009). Der Song »Yes We Can« war jedoch der wichtigste Beitrag will.i.ams für den Erfolg der Kampagne, wie ein Zitat der Internetseite »Songfacts« verdeutlicht: »»Yes We Can« became a rallying cry for his supporters, and over one million of them gave money to his campaign« (vgl. Songfacts 2008).

Die bislang vorliegende Literatur zum Wahlkampf Obamas im Jahr 2008 beschäftigt sich hauptsächlich mit den auffallend erfolgreichen Reden und dem hervorragend ausgearbeiteten Einsatz moderner Medien. Auf die Präsenz der im Zusammenhang mit dem Wahlkampf erschienenen Musik wird in keiner der Veröffentlichungen eingegangen. Die oben beschriebenen Beispiele zeigen jedoch, dass populäre Musik und das Auftreten von Prominenten der Musikbranche für diesen Wahlkampf geradezu kennzeichnend waren und damit vermutlich zu einem ausschlaggebenden Wirkfaktor dieser Kampagne wurden.

Wirkungsweisen und -kraft von Musik in Obamas Wahlkampf 2008

Ausgehend von dem oben erläuterten Begriff des »Politainments« ist zunächst davon auszugehen, dass sich das Wahlkampfmanagement Obamas mit

dem Auftreten diverser Musikstars auf den Wahlkampfveranstaltungen eines in den USA durchaus üblichen Mittels bediente. Im Rahmen musikalischer Darbietungen werden die politischen Inhalte solcher Veranstaltungen aufgelockert und für das Publikum auf eine unterhaltsame Art aufbereitet (vgl. Dörner/Vogt 2002: 12f.). Vergleicht man die Wahlkampfveranstaltungen der beiden konkurrierenden Parteien miteinander, ist unüberseh- bzw. unüberhörbar, dass in Obamas Wahlkampf die Musik als tragendes Element gewählt wurde, um den erwünschten Unterhaltungseffekt im Sinne des Politainments zu erreichen.

Es ist ferner davon auszugehen, dass das Staraufgebot im Zusammenwirken mit der Bandbreite der vertretenen Musikrichtungen wesentlich zum Erfolg des Politainments beigetragen haben. Bei nahezu allen Auftritten waren Stars vertreten, die Fan-Zahlen in Millionenhöhe auf sich vereinen und eine große mediale Aufmerksamkeit genießen. Beide Faktoren haben vermutlich dazu beigetragen, dass der Person Obama durch die Präsenz von Weltberühmtheiten der Popmusik auf seinen Wahlkampfveranstaltungen deutlich mehr Beachtung zu teil wurde, als es ohne diese Form der Unterstützung möglich gewesen wäre.

Die Bandbreite an Stars vermittelte von Obama das Image einer modernen und weltoffenen Persönlichkeit. Unter den Musikern waren sowohl weiße Künstler wie John Legend, John Mayer und Sheryl Crow vertreten als auch schwarze Interpreten, wie Estelle, Kanye West und will.i.am. Der Bezug zu beiden Volksgruppen wurde auf diese Weise symbolisiert. Das Interesse und die Aufmerksamkeit der jüngeren Generationen wurden durch den Einsatz moderner Musikrichtungen geweckt. Interpreten des HipHop, wie beispielsweise Jill Scott oder will.i.am, waren ebenso vertreten wie Musiker des so genannten New Soul, zum Beispiel in Person von John Mayer. Das durch die Auswahl der Musiker entstandene öffentliche Bekenntnis Obamas, sich auch mit dieser Art von Musik zu identifizieren, verlieh dem Präsidentschaftskandidaten ein jugendliches Image. Davon fühlten sich vermutlich viele jüngere Amerikaner angezogen und ihre Neugier wurde geweckt. Für diese Argumentation spricht die außergewöhnlich hohe Wahlbeteiligung junger Wähler, die bei der Wahl 2008 zu großen Teilen erstmalig Gebrauch von ihrem Wahlrecht machten. Beispielsweise lag die Stimmabgabe der weißen Unter-Dreißigjährigen für Obama bei 54% (vgl. N24 Nachrichten 2008).

Zugleich wurden durch das Engagement älterer Musiker wie Stevie Wonder oder Bruce Springsteen auch ältere Generationen angesprochen. Vor dem Hintergrund dieses breiten Spektrums ist anzunehmen, dass Obamas Wahlkampfhalte auf diesem Wege ein größeres Publikum erreichen konnten. Neben den Vorteilen, die durch die Präsenz der Musik im Wahlkampf

entstanden, darf der emotionale Aspekt nicht außer Acht gelassen werden. So bewirkt der Einsatz von Musik bei Menschen häufig eine emotionale Reaktion. Erinnerungen, die in Verbindung mit Musik stehen, werden häufig besonders intensiv erlebt, wenn das musikalische Ereignis erneut gehört wird.

Des Weiteren, erklärt der Neurologe Oliver Sacks, kann der Einsatz von einfachen und einprägsamen Melodien zu einer ständigen inneren Wiederholung des Gehörten führen, zu dem allgemein als Ohrwurm bekannten Phänomen (vgl. Sacks 2008: 60f.). Ein solcher Ohrwurm ist beispielsweise der Jingle, den Stevie Wonder auf einer der Wahlkampfveranstaltungen Obamas sang und der aus einer einfachen Aufwärts- und Abwärtsbewegung einer Dur-Tonleiter und den Worten ›Barack Obama‹ bestand (vgl. Stevie Wonder 2008). Der kurze, aber einprägsame Gesangspart wurde vom Publikum mitgesungen und es kann davon ausgegangen werden, dass er noch eine ganze Weile in den Köpfen der Zuhörer verweilte (vgl. Stevie Wonder sings a song for Barack Obama 2008). Die Überlegung, inwiefern der Ohrwurmcharakter der in Obamas Wahlkampf zu hörenden Melodien und Songs letztendlich tatsächlich die Wähler in ihrer Wahlentscheidung beeinflusst haben könnte, ist rein spekulativ. Die Macht der hervorgerufenen Emotionen, die das Publikum im Anschluss mit der Person Obama verband, ist aber nicht zu unterschätzen, handelt es sich doch bei vielen Handlungsweisen des Menschen um Reaktionen auf einen emotionalen Zustand.

In Obamas Wahlkampf im Jahr 2008 konnten im Rahmen der ausgewählten Musikbeiträge viele positive Eigenschaften von Musik für Obama genutzt werden. Anhand der oben dargelegten Betrachtungen kann die Vermutung aufgestellt werden, dass die Musik-Acts der Obama-Kampagne zu einem Anstieg der Wählerstimmen geführt hat. Einige der recherchierten Fakten unterstützen die Vermutung, dass die mächtigeren Obama-Förderer zumindest alles Notwendige in die Wege geleitet haben, um den Eigeninitiativen der Stars zu möglichst viel Erfolg zu verhelfen. In jedem Falle scheint es neben den politischen neuen Ansätzen häufig die Musik gewesen zu sein, die Wellen der Begeisterung für Barack Obama ausgelöst hat, sodass ein Teil des großen Erfolges seiner Kampagne 2008 dem Wirken populärer Musik zugeschrieben werden kann.

Literatur

- ABC News (2008). »New Celeb-Filled Music Video For Obama.« In: *abcnews.go.com*, <http://abcnews.go.com/Politics/story?id=4231523&page=1>, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 2.2.2008).
- CNN Politics, Election Center (2008). »Results: February 5 – SUPER TUESDAY.« In: *cnn.com*, <http://edition.cnn.com/ELECTION/2008/primaries/results/dates/#20080205>, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 20.8.2008).
- Dörner, Andreas / Vogt, Ludgera (2002). »Wahlkampf im Unterhaltungszeitalter.« In: *Politik – Medien – Wähler. Wahlkampf im Medienzeitalter*. Hg. v. Matthias Machnig. Opladen: Leske + Budrich, S. 5-29.
- EurActiv (2008). »Interview: Neue Medien wichtig für Obamas Wahlkampf.« In: *euractiv.com*, <http://www.euractiv.com/de/pa/interview-neue-medien-wichtig-obamas-wahlkampf/article-176908>, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 4.11.2008).
- Fraser, Matthew (2003). *Weapons Of Mass Distraction. Soft Power And American Empire*. New York: St. Martin's Press.
- Günther, Markus (2007). *Barack Obama. Amerikas neue Hoffnung*. Augsburg: Wißner.
- Lankford, Loren (2008). »Obama to release Yes We Can campaign soundtrack.« In: *pastemagazine.com*, <http://www.pastemagazine.com/articles/2008/09/obama-to-release-yes-we-can-a-campaign-soundtrack.html>, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 24.9.2008).
- Marquart, Alexander (2008) »»Yes We Can« Obama video wins Emmy.« In: *cnn.com*, <http://politicalticker.blogs.cnn.com/2008/06/16/yes-we-can-obama-video-wins-emma>, Zugriff: 28.5.2012 (Stand: 16.6.2008).
- Melber, Ari (2008). »Obama's Star Studded YouTube Music Video.« In: *Huffington Post*, http://www.huffingtonpost.com/ari-melber/obamas-starstudded-youtub_b_84589.html, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 2.2.2008).
- Münkler, Herfried (2011). »Wenig Feinde, viele Freunde. China, Amerika, Europa – wer wird sich in der Welt durchsetzen? Der amerikanische Politologe Joseph Nye zeigt, wer mit welchen Mitteln kämpft.« In: *Die Zeit* Nr. 33, S.43, online unter <http://www.zeit.de/2011/33/L-Nye>, Zugriff: 20.11.2012 (Stand vom 22.8.2011).
- N24 Nachrichten (2008). »Hintergrund: Höchste Wahlbeteiligung in den USA seit 100 Jahren.« In: *n24.de*, http://www.n24.de/news/newsitem_4097313.html, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 5.11.2008).
- Nye, Joseph S. Jr. (2004). *Soft Power. The Means To Success In World Politics*. New York: PublicAffairs.
- Sacks, Oliver (2008). *Der einarmige Pianist. Über Musik und das Gehirn*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Skiba, Katherine (2011). »Obamas host ›quintessentially American‹ dinner for Hu Jintao.« In: *latimes.com*, <http://articles.latimes.com/2011/jan/20/nation/la-na-state-dinner-20110120>, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 20.1.2011).
- Songfacts (2008). »Yes We Can by will.i.am.« In: *songfacts.com*, <http://www.songfacts.com/detail.php?id=10558>, Zugriff: 28.5.2012.
- The New York Times (2008). »Barack Obama's New Hampshire Primary Speech.« In: *nytimes.com*, <http://www.nytimes.com/2008/01/08/us/politics/08text-obama.html?pagewanted=1>, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 8.1.2008).

- The Walt Disney Company (2011). »Robert A. Iger.« In: *The Walt Disney Company*, http://corporate.disney.go.com/corporate/bios/robert_iger.html, Zugriff: 28.5.2012.
- The White House Office of the Press Secretary (2010). »President Obama Provides Progress Report.« In: *whitehouse.gov*, <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/president-obama-provides-progress-report-national-export-initiative-announces-membe>, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 7.7.2010).
- Today Music (2008). »Obama campaign now has official soundtrack.« In: *today.msnbc.msn.com*, <http://today.msnbc.msn.com/id/26796237/ns/today-entertainment/t/obama-campaign-now-has-official-soundtrack/#.TmCKpXYZukl>, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 19.9.2008;).
- Vena, Jocelyn (2009). »Will.i.am Premieres Latest Barack Obama-Inspired Anthem ›America's Song‹.« In: *mtv.com*, <http://www.mtv.com/news/articles/1603042/william-premieres-latest-obamainspired-song.jhtml>, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 19.1.2009).
- Watzlawek, Georg (2008). »Star-Power für Barack Obama – der letzte Akt.« In: *uswahl2008.de*, <http://uswahl2008.de/index.php?/archives/1672-Star-Power-fuer-Barack-Obama-der-letzte-Akt.html>, Zugriff: 28.5.2012 (Stand vom 28.8.2008).

Audio- und Videoquellen

- ABC News-Interview mit will.i.am (2008). »Interview with Will.i.am about celeb-filled music Yes We Can«, <http://www.youtube.com/watch?v=tBn7FEtn0E8>, Zugriff: 28.5.2012.
- Barack Obama Infomercial (2008). »Barack Obama 30 Minute INFOMERCIAL Part 1 Oct 29«, <http://www.youtube.com/watch?v=a0JhEtzch4Y>, Zugriff: 28.5.2012.
- Bruce Springsteen (2008). »Bruce Springsteen Opens for Obama 11.2.08 (working On a Dream)«, http://www.youtube.com/watch?v=BmKMkXV_US4&feature=related, Zugriff: 28.5.2012.
- Jill Scott (2008). »Jill Scott – One Is The Magic # – ›Yes We Can‹ Official Album«, <http://www.youtube.com/watch?v=WHvWwjL08Es>, Zugriff: 28.5.2012.
- McCain Campaign Rally (2008). »McCain Campaign Rally, Oct 13«, <http://www.c-spanvideo.org/program/281752-1> (Zugriff: 20.11.2012).
- Sheryl Crow (2008). »Sheryl Crow on CNN«, <http://www.youtube.com/watch?v=oTbE6HeyQ3Y>, Zugriff: 28.5.2012.
- Stevie Wonder (2008). »Stevie Wonder sings a Song for Barack Obama«, http://www.youtube.com/watch?v=svogqpLuXyl&feature=results_main&playnext=1&list=PL59A8528472F10E1D, Zugriff: 28.5.2012.
- Various Artists (2008a). »Yes We Can«, <http://www.youtube.com/watch?v=SsV2O4fCgjk>, Zugriff: 28.5.2012.
- Various Artists (2008b). *Yes We Can: Voices of a Grassroots Movement*, Hidden Beach: 894096001504.
- Will.i.am (2008). »We Are The Ones Song by will.i.am – Obama«, <http://www.youtube.com/watch?v=ghSJsEVf0pU>, Zugriff: 28.5.2012.

Abstract

On his way to victory in the presidential election in the USA in 2008, Barack Obama and his team benefitted from the use of a wide variety of strategic means. Obama's election campaign did not only stand out by involving modern social media networks such as Facebook and Twitter, but also by the cumulative presence of popular music and its performers. This article gives an overview of the occurrence of popular music during the Obama's campaign in 2008 and discusses it as an intentionally established political instrument. Furthermore, the author presents the results of her research on officially negated connections between an Obama-supportive music video, the music industry and Barack Obama himself. Although the discovered facts do not give evidence supporting the conjecture of popular music as an intentionally applied means in Obama's campaign, nevertheless this paper proves the power and influence music can have on politics as a medium of so called soft power.

DIE MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN DER MESSBARKEIT VON MUSIKGESCHMACK. EINE KRITISCHE AUSEINANDERSETZUNG MIT DER STUDIENREIHE »THE DO RE MI'S OF EVERYDAY LIFE: THE STRUCTURE AND PERSONALITY CORRELATES OF MUSIC PREFERENCES«

Benedikt Fleischer

Einleitung

Das Konstrukt Musikgeschmack in der Zukunft zu erfassen und messbar zu machen, kann als ein die Disziplinen verbindendes Ziel aufgefasst werden, das ihnen insgesamt nutzt, um den Menschen besser zu begreifen und sein zukünftiges Verhalten genauer vorhersagen zu können. Die Musikgeschmacksforschung ist auch deshalb ein Feld mit großem Forschungspotential, weil sie eine hohe Relevanz und Bezug zum Alltagsleben des Menschen aufweist. Dies erkannten auch die Psychologen Peter Rentfrow und Samuel Gosling und veröffentlichten 2003 ihre Studienreihe »The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences«, in der sie nicht nur einen Test zur Musikgeschmacksmessung, den *Short Test of Musical Preferences* (Rentfrow/Gosling 2003b), entwickelten, sondern auch den Zusammenhang zwischen Persönlichkeit und Musikgeschmack sowie verschiedene Dimensionen des Musikgeschmacks genauer untersuchten.

Die Studienreihe erlangte international Aufmerksamkeit (Behne 2007: 435-436). Es handelt sich zwar nicht um die erste Studie, die einen Geschmackstest erstellt hat (vgl. Cattell/Anderson 1954; Litle/Zuckerman 1986), doch eignet sie sich hinsichtlich Forschungsumfang bzw. -breite und

die Verwendung von relativ aktuellen Daten besonders gut für eine kritische Auseinandersetzung mit den Chancen und Grenzen der Messbarkeit von Musikgeschmack. Diese Kritik gewährleistet, dass die Möglichkeiten und die Theorien der Musikgeschmackforschung voll ausgeschöpft werden und gleichzeitig vorhandene Probleme, nicht beachtete Aspekte und falsche Annahmen aufgedeckt und in der weiteren Forschung berücksichtigt werden können. Nur so kann es langfristig gelingen, ein objektives, reliables und valides Messinstrument für Musikgeschmack zu entwickeln. Da Musikgeschmack sowohl psychologische, soziologische als auch kulturwissenschaftliche Forschungsfelder berührt, ist das interdisziplinäre Arbeiten Voraussetzung für den Erfolg dieser Forschung.

Dieser Artikel soll am Beispiel STOMP die wichtigsten Kritikpunkte an Testinstrumenten, die Musikgeschmack und -präferenzen auf die gleiche Weise operationalisiert haben, zusammenfassen und Vorschläge für einen neuen Forschungsansatz bieten. Die zentrale Fragestellung lautet dabei:

Sind verbale Musikpräferenztests wie der STOMP, bei denen Items in Form von Musikgenres auf Ratingskalen eingestuft werden, vor dem Hintergrund der bisherigen Musikgeschmacksforschung und Testtheorie ein valides Instrument zur Messung des Konstruktes Musikgeschmack?

Methode und Vorgehensweise

Die Studienreihe von Rentfrow und Gosling ist in sechs Teilstudien gegliedert. In der ersten Studie untersuchen sie die Bedeutung von Musik und Musikpräferenzen für Menschen im Alltag, woraufhin sie in der zweiten Studie den STOMP entwickeln und eine Faktorenanalyse auf Basis der mit diesem Verfahren erhobenen Daten durchführen, um Muster hinter erfassten Musikpräferenzen auszumachen. Die darauffolgenden beiden Studien setzen sich mit der Generalisierung der Ergebnisse über verschiedene Stichproben, Erhebungsmethoden und geographische Regionen hinweg auseinander, während in Studie 5 versucht wird die ermittelten Geschmacksdimensionen genauer zu attribuieren. Zuletzt wird der Zusammenhang zwischen Musikpräferenzen und Persönlichkeitseigenschaften, erhoben mit dem Big Five Persönlichkeitsinventar, untersucht. Der Schwerpunkt der Auseinandersetzung in diesem Aufsatz liegt auf Studie 2 der Studienreihe, denn hier wird die Testerstellung des STOMP beschrieben und gleichzeitig die Ermittlung der Musikdimensionen mithilfe des Testverfahrens erläutert. Die Studie 2 liefert somit die Basis für die gesamte Studienreihe. Schwächen in diesem Teil der Studienreihe würden sich negativ auf die nachfolgenden Studien auswirken,

weshalb eine Fokussierung auf diesen Teil sinnvoll erschien. Ebenfalls mit- einbezogen wurden Einleitung, Diskussion und Schlussfolgerung, sofern sie inhaltlich Bezug zur Thematik von Studie 2 nahmen. Rentfrow und Gosling erläutern in diesen Abschnitten ihre Theorien, legen ihre Argumentations- struktur für die verwendeten Methoden dar und betten ihre Arbeit in den bisherigen Forschungskontext ein. In diesem Aufsatz erfolgt sowohl ein Ab- gleich der Inhalte und Aussagen der Studienreihe mit den bisherigen For- schungserkenntnissen über Musikgeschmack und Genretheorie als auch eine Untersuchung der verwendeten Forschungsmethode. Dabei werden sowohl testtheoretische Aspekte und psychologische Erkenntnisse über Musikge- schmack als auch die Literatur der Kulturwissenschaften und der Soziologie berücksichtigt, um zu gewährleisten, dass das Konstrukt in seiner Komplexi- tät dargestellt und berücksichtigt wird.

Forschungsstand und Konstruktdefinition

Die Untersuchung von »music preferences« soll als ein Wegweiser zu einer allumfassenden Theorie fungieren, die erklären kann, »when, where, how and why people listen to music« (Rentfrow/Gosling 2003c: 1236). Rentfrow und Gosling behaupten, dass das Thema Musik, trotz der hohen sozialen Relevanz und des hohen Einflusses im Alltag, einen zu geringen Stellenwert in der Forschung eingenommen habe (2003: 1236). Zwar ist nicht zu leug- nen, dass der Thematik nach dieser Studienreihe eine wesentlich höhere Bedeutung zugemessen wurde (s. z.B. Chamorro-Premuzic et al. 2009; Del- sing et al. 2008; Mulder et al. 2010; Zweigenhaft 2008); doch entspricht die Darstellung als bisher vernachlässigtem Bereich in der Sozial- und Persön- lichkeitspsychologie nicht den Tatsachen. Dies wird schon bei einem Blick in die Quellenangaben der Studie deutlich: Wichtige europäische Forscher wie Klaus-Ernst Behne, Rainer Dollase, Andreas Gebesmair, Ekkehard Jost, Helga de la Motte-Haber oder Helmut Rösing werden dort nicht erwähnt, obwohl sie schon seit 1965 zum Thema geforscht haben.¹

1 Dies könnte auch ein Hinweis darauf sein, dass auf internationaler Ebene in die- sem Bereich noch zu wenig Austausch über die aktuelle Forschung stattfindet. So könnten stark divergierende Wissensstände daher rühren, dass zu wenig deutsche Studien in englischer Sprache veröffentlicht werden. Dies steht auch im Zusammenhang mit den Standards wissenschaftlichen Arbeitens: Die APA Standards untersagen eine doppelte Publizierung einer Studie in zwei verschie- denen Sprachen aus Gründen der Ressourcenschonung, Copyrightverletzung und Übersichtlichkeit über das wissenschaftliche Forschungsfeld (American Psycho- logical Association Staff 2009: 13). Die Deutsche Eliteakademie beklagt diesen Zustand und verlangt in diesem Zusammenhang eine Änderung der Publikations-

Unabhängig davon, aus welchen Gründen die genannten Forscher nicht berücksichtigt worden sind, zeigt sich die Notwendigkeit der genaueren Betrachtung ihrer Schriften bei der Definition des Konstruktes Musikgeschmack sehr deutlich. Diese ist der erste Schritt für eine theoretische Basis und absolut unumgänglich zur klaren Abgrenzung des Konstruktes (Bühner 2006: 105). Bei Rentfrow und Gosling wird zu Beginn keine Definition von Musikpräferenzen dargelegt. Sie nehmen auch keine Abgrenzung zum Begriff Musikgeschmack vor. Dies scheint sich zunächst zu erübrigen, da bei der Erstellung des STOMP keine rationale Testkonstruktion, also eine Ableitung eines Testinstrumentes aus einer vorher entwickelten Theorie vorliegt. Stattdessen bevorzugen beide eine induktive Testkonstruktion. Hierbei wird eine gewisse Menge Items – in diesem Fall Musikgenres –, von denen man ausgeht, dass sie ein gemeinsames Konstrukt erfassen, mittels exploratorischer Faktorenanalyse ausgewertet, um »Dimensionen zu finden, die den Itemantworten zugrunde liegen« (Bühner 2006: 94). Eine solche Datenanalyse wird in Studie 2 vorgenommen, allerdings ohne das Konzept von Musikgeschmack und seinen Zusammenhang zu den verwendeten Genres zu erörtern (Rentfrow/Gosling 2003c: 1241). Auch im Diskussionsteil nach der Datenanalyse gehen die Forscher nicht näher darauf ein. Zwar erläutern sie ausführlich, was eine Theorie der Musikpräferenzen leisten und beantworten können müsste oder welche anderen Faktoren auf sie einwirken, aber eine abschließende Konstruktdefinition fehlt dennoch. Der Zusammenhang zwischen Musikpräferenzen und Musikgenres wird aufgrund der hohen Augenscheinvalidität der Genrebegriffe angenommen, ohne den Begriff Genre und seine Eignung als Item genauer zu betrachten. Laut Markus Bühner stellt aber die Validität, die nur auf logischen und fachlichen Überlegungen fußt, kein ausreichendes Kriterium für die Güte eines Testes dar (Bühner 2006: 62; siehe auch Lienert/Raatz 1998: 36f.).

Dabei hat die bisherige Forschung bereits eine Vielzahl unterschiedlicher Ansätze hervorgebracht, deren ausführliche Darstellung den hier gesetzten Rahmen überschreiten würde. Es ist allerdings auffällig, dass über eine einheitliche Definition von Musikgeschmack bisher kein Konsens besteht und die gesetzten Schwerpunkte auch über die Disziplinen hinweg stark vonei-

ethik, um einen weltweiten Zugriff auf deutsche Studien zu ermöglichen und sie gleichzeitig auf internationaler Ebene präsentieren zu können (2011: Abs. 5). Interdisziplinäres Arbeiten, besonders über Kontinente und Länder hinweg, könnte so vereinfacht werden und würde im Nachhinein sogar Ressourcen sparen. Ein weltweiter Zugriff auf in mehreren Sprachen publizierte Studien könnte den wissenschaftlichen Austausch wesentlich erleichtern und helfen die Forschungsstände in allen Ländern auf ein gleiches Niveau zu setzen, ohne dafür den persönlichen Kontakt notwendig zu machen.

ander divergieren (vgl. Niketta 1993: 339; Dollase 1998: 342f.; Jost 1982: 246f.; Lehmann 1994: 111; Gebesmair 2001: 48ff.; Behne 1986: 19).

Schon die Anzahl theoretischer Ansätze zeigt, dass zahlreiche unterschiedliche Theorien im Bezug auf Musikgeschmack und -präferenzen existieren, auf deren Basis eine rationale Testkonstruktion möglich gewesen wäre, und dass das Forschungsgebiet somit nicht mehr das Neuland darstellt, welches man zunächst mit induktiven Methoden zu beschreiben versuchen würde.

Der Short Test of Music Preferences und seine Genrekategorien

In ihrer zweiten Studie gehen Rentfrow und Gosling (2003c: 1240ff.) auf die Theorie und Erstellung des STOMP ein und analysieren die mit ihm erhobenen Daten von 1704 Studenten der University of Texas in Austin mithilfe einer explorativen Faktorenanalyse. Anschließend interpretieren sie die gefundenen Faktoren und ermitteln die Retestrelabilität.

Der STOMP kann sich nicht eindeutig in die Klassifizierung von Tests nach Gustav A. Lienert und Ulrich Rantz (1998: 15) eingeordnet werden, was mit der unklaren Konstruktdefinition zusammenhängt. Zumindest lässt er sich als ein psychometrisches, verbales Individualtestverfahren definieren, bei dem 14 Genres (Classical, Blues, Country, Dance/Electronica, Folk, Rap/Hip-Hop, Soul/Funk, Religious, Alternative, Jazz, Rock, Pop, Heavy Metal, Soundtracks/theme songs) vom Teilnehmer einzeln auf einer bipolaren 7-stufigen Bewertungsskala von »Dislike Strongly« bis »Like Strongly« eingestuft werden. Viele der verwendeten Items erweisen sich bei genauerer Betrachtung bereits als ungeeignet, da sie entweder aus zwei Genres zusammengesetzt wurden, die verschiedene historische Entwicklungen haben und unterschiedlich präferiert werden könnten (z.B. Soul/Funk, vgl. Wicke/Ziegenrücker/Ziegenrücker 2007: 268 u. 680) oder in sich so heterogen und breit gefächert sind, dass sie sämtliche anderen Items des Tests beinhalten könnten, wie es bei Soundtrack/theme songs der Fall ist. Dadurch wird unklar, an welche Art der Musik die Versuchsperson beim Evaluieren denkt. Nicola Sigg (2009: 24) merkt außerdem an, dass die Genres nicht in alle Kulturen übertragbar seien, da ihre Verbreitung je nach Region variieren könne und der Test immer entsprechend angepasst werden müsste. Diese Problematik wird im STOMP-Revised, den Rentfrow und Gosling im Internet zur Verfügung stellen, jedoch ebenfalls nicht berücksichtigt und es erfolgt keine entsprechende Verbesserung der Items. Die Zahl der zu bewertenden Genres

wird von 14 auf 23 aufgestockt (hinzukommen Bluegrass, Gospel, International/Foreign, New Age, Oldies, Opera, Punk und Reggae) und die Kombination Soul/Funk wird aufgeteilt in Soul/ R&B und Funk. Allerdings wird keine dieser Veränderungen als Optimierung des Testverfahrens begründet. Es ist also nicht ersichtlich, warum der STOMP in diesen Punkten revidiert wurde (Rentfrow/Gosling 2011).

Rentfrow und Gosling berufen sich in ihrer Studie unter anderem auf John/Hampson/Goldberg (1991) und argumentieren, dass der optimale und am häufigsten gebrauchte Abstraktionsgrad für Musikpräferenzen die Genre- und Subgenreebenen seien (Rentfrow/Gosling 2003c: 1241). Diese Ebenen wären gleichzusetzen mit dem sogenannten »Basic Level«, der Kategorie, die bei möglichst hoher Breite noch den höchstmöglichen Informationsgehalt über einzelne eingeordnete Objekte besitzt (John/Hampson/Goldberg 1991: 348). Solche Eigenschaften treffen aber auf die Genres Soundtrack/theme song und International/Foreign nicht zu, da sie so breit sind, dass sie alle anderen Genres des Tests beinhalten können. Darüber hinaus lässt sich durch reine Betrachtung nicht bestimmen, dass die Kategorie Genre wirklich das Basic Level im Bereich Kategorisierung von Musik darstellt. John/Hampson/Goldberg (ebd.: 350f.) führten für ihren Themenbereich »Wertekonzepte« erst eine eigene Studie durch, um das Basic Level bei Adjektiven zu bestimmen, die menschliche Eigenschaften beschreiben. Ob dies auf die Beschreibung von Musik übertragbar ist, ist nicht gesichert. Die Ermittlung der besten Items nach Vertrautheit, wie bei Rentfrow und Gosling (2003c: 1241) geschehen, erscheint sinnvoll, da man nur das Musikgenre bewerten kann, das man kennt. Es ist aber falsch zu glauben, damit garantiert die Basic Level-Kategorie zu ermitteln, da John/Hampson/Goldberg (1991: 357) in derselben von Rentfrow und Gosling zitierten Studie nachweisen konnten, dass zwischen der Vertrautheit mit einem Thema und der Verwendung von Basic Level Kategorien kein unmittelbarer Zusammenhang besteht. Sie ermöglicht zwar das Abrücken von den noch breiter gefassten »Superordinate« Level Kategorien, aber garantiert nicht die Verwendung von Basic Level Kategorien. Dies würde auch die teilweise zu allgemein gefassten Items erklären.

In der Studienreihe von Rentfrow und Gosling sind zudem testtheoretische Mängel feststellbar. Dies wird bei der Betrachtung der im Internet von Gosling veröffentlichten repräsentativen Normstichprobe für den STOMP deutlich (Rentfrow/Gosling 2003a). Hier ist es bereits fragwürdig, ob ein einzelnes Testitem pro Genre ausreichend ist, um eine zuverlässige Aussage über die Präferenzen gegenüber einem Genre zu treffen, da die Reliabilität erst mit längeren Tests ansteigt (Lienert/Ratz 1998: 209). Die Tabelle der

Normstichprobe zeigt darüber hinaus die Mittelwerte und Standardabweichungen der Evaluationen für die einzelnen ermittelten Musikdimensionen an. Des Weiteren sind zwar die Daten nach Geschlecht und Ethnizitäten eingeteilt, es fehlen aber wesentliche Informationen über die Ziehung und Eichung der Stichprobe. Man weiß beispielsweise nicht, ob es sich hier um eine Gebiets- oder Quotenstichprobe handelt. Es bleibt daher unklar, wo, wann und nach welchen Kriterien sie erhoben wurde oder welchen Geltungsbereich sie umfasst (ebd.: 273f.). Somit ist unersichtlich, für welche Altersspanne und auf welche Populationen sie überhaupt anwendbar ist. Es müssten außerdem wesentlich mehr Daten zur Häufigkeitsverteilung der Testrohwerte und zur Homogenität und Varianzanalyse der gesamten Stichprobe und einzelner Gruppen geliefert werden, um einen Überblick über ihre Struktur zu erhalten (ebd.: 276ff.). Rentfrow und Gosling geben beim STOMP und auch beim STOMP-R generell zu wenig notwendige Informationen. Weder gibt es ein Testhandbuch noch Bedingungen, unter denen der Test bearbeitet werden soll, oder Angaben darüber, für welche Personengruppen er geeignet ist. Es fehlt an Durchführungs- und Auswertungsanweisungen sowie an Interpretationsbeispielen. Dabei sind dies wichtige Punkte, die für ein gutes Testverfahren absolut notwendig sind (Bühner 2006: 79).

Im Bezug auf die Testerstellung ist die Aufgabenanalyse bei der Testvorform unzureichend durchgeführt worden und weist erhebliche Lücken auf. Den 30 Testpersonen wurden 80 Genres und Subgenres als Gesamtdarbietung vorgesetzt, die aus einer freien Assoziationsaufgabe ermittelt und mit Begriffen von Online-Musikanbietern ergänzt worden sind. Diese sollten bewertet oder leer gelassen werden, falls sie einem Teilnehmer nicht bekannt waren (Rentfrow/Gosling 2003c: 1241). Im Nachhinein werden allerdings keine Informationen über die 30 ausgewählten Teilnehmer am Vortest bekannt gegeben, womit unklar ist, ob sich die Analysestichprobe vom späteren Testkollektiv unterscheidet. Darüber hinaus ist die Größe der Analysestichprobe zu gering. Sie wird bei Lienert/Raatz (1998: 60) mit mindestens 200 bis höchstens 400 Personen veranschlagt, je nach Homogenität der Grundgesamtheit. Eine anschließende Berechnung von Rohwerten, Popularitätsindizes, Trennschärfekoeffizienten und Aufgabeninterkorrelationen wird ebenfalls nicht erwähnt, obwohl solche Berechnungen sehr aufschlussreiche Informationen über die Qualität der Items hätten offenbaren können. Eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Faktoren würde hier zwar den Rahmen sprengen, es kann aber mit Sicherheit gesagt werden, dass auf Basis eines umfassenden Vortests die bereits erwähnten schlecht definierten Items hätten identifiziert werden können. Eine Aufgabenanalyse hätte auch die Möglichkeit eröffnet, Reliabilitäts- und Validitätskoeffizienten zu er-

rechnen, um einen Überblick über die Leistungsfähigkeit des Vortests zu erhalten. Gleichzeitig wäre eine Schätzung der Gütekriterien für das Testverfahren vor und nach der Aufgabenselektion ermöglicht worden (ebd.: 134f.). Eine solche Selektion findet bei Rentfrow und Gosling nur auf der Basis des Bekanntheitsgrades der Genres statt.

Die Reliabilität des STOMP

Um eine zeitliche Stabilität der ermittelten vier Faktoren garantieren zu können, wurde der STOMP von 118 Teilnehmern aus der Stichprobe nach ungefähr drei Wochen ein weiteres Mal ausgefüllt. Anschließend wurden die ermittelten Faktoren operationalisiert und die Korrelationen zwischen den beiden Messzeitpunkten für jeden Faktor ermittelt, die ein zufrieden stellendes Ergebnis für die Retestreliabilität ergaben (Rentfrow/Gosling 2003c: 1242). Wie jedoch bereits bei der Stichprobe des Vortests ist auch hier nach den Maßen von Lienert/Raatz (1998: 174) die Stichprobengröße dieser Teilstichprobe zu klein. Sie empfehlen eine Größe zwischen 200 und 500 Teilnehmern, die aber vor allem dann größer sein sollte, wenn die Retestreliabilität als einzige Methode der Reliabilitätskontrolle verwendet wird. Auch der Rückschluss auf eine langfristige Stabilität des Persönlichkeitsmerkmals ist bei einem so kurzen Zeitraum zwischen den Erhebungen problematisch. An diesem Punkt ist es daher sinnvoll sich mit dem Geltungsbereich des Testes auseinanderzusetzen. Dazu sollte außerdem das Alter der Teilnehmer als einer der wichtigsten Einflussfaktoren auf den Musikgeschmack genauer betrachtet werden. Dollase entwickelte dazu ein entwicklungspsychologisches Modell, das die Ausbildung musikalischer Präferenzen in drei Phasen teilt (Dollase 1998: 356).² In der zweiten Studie von

2 In der Anstiegsphase, die ungefähr ab dem 10. Lebensjahr beginnt, nimmt die Orientierung an den Präferenzen der Eltern langsam ab. Gleichzeitig nimmt der Einfluss von Gleichaltrigen, welcher sich in sehr gruppenkonformen Präferenzen und eingeschränkter Offenheit äußert, zu. Die Dauer des Musikhörens steigt an, genau wie die zunehmende Emotionalisierung der Musik. Jugendliches Musikinteresse gipfelt daraufhin in der Plateauphase. Mit ca. 13 Jahren verbindet sich das Musikinteresse mit anderen kulturellen und sozialen Bereichen, politischen Orientierungen und Lebensweisen. Der Musikkonsum wird sozial und kognitiv überformt, es bilden sich individuelle und soziale Funktionen aus, die in den Alltag integriert werden. Musik wird Informationsquelle und Erkennungszeichen für Moden, Lebensstile und Verhaltensweisen, fungiert als Stimulanz für Träume und Sehnsüchte und wird zur Bewältigung bestimmter Zustände und Situationen verwendet. Gleichzeitig differenzieren sich Hörweisen und -gewohnheiten zunehmend aus, wodurch zunehmend von den Peers unabhängige Interessenprofile und Präferenzen entstehen, was mit der Identitätskonstruktion in

Rentfrow/Gosling gibt es keine Angaben zum Mittelwert noch zur Standardabweichung in Bezug auf die Altersverteilung der Stichprobe. Allerdings lässt die Stichprobe der ersten Studie mit einem Durchschnittsalter von 18,9 Jahren und einer Standardabweichung von 2,3 den Rückschluss auf eine vergleichbare Altersspanne zu, da die Population vom Studiengang derselben Universität im Jahre 2001 stammt (Rentfrow/Gosling 2003c: 1238). Damit liegt die Stichprobe der zweiten Studie genau in der von Dollase beschriebenen instabilen Phase der musikalischen Sozialisation. Das bedeutet für die Retestreliaibilität, dass sie nur eine eingeschränkte Aussagekraft für die langfristige Stabilität der Faktoren über die drei Wochen hinaus besitzt. Denn der häufige und schnelle Wechsel von Präferenzen als Ausdruck der Suche nach einer eigenen Identität wird zusätzlich durch die rasche Abfolge von Trends und Idolen forciert, sodass schwer einschätzbar ist, wie stabil die ermittelten Faktoren nach einigen Monaten oder einem Jahr noch sind. Auch Behne stützt diese Entdeckung, wenn er die Altersspanne zwischen 10 und 20 Jahren als jene mit den stärksten Veränderungen kennzeichnet (Behne 1986: 55f.). Damit stellt diese Studie lediglich die Präferenzdimensionen dieser Population von Studenten in einem kurzen Zeitraum dar. Zusätzlich wird nicht berücksichtigt, dass die Teilnehmer unterschiedlich weit in der Entwicklung ihrer Präferenzen sind. Damit ist diese Altersgruppe zur Ermittlung stabiler Dimensionen nicht geeignet.

Die Validität des STOMP

Die Betrachtung des Gütekriteriums der Validität ist unmittelbar mit der zentralen Fragestellung der Arbeit verbunden. Nach der Definition des Messgegenstandes erfolgt normalerweise die Festlegung eines Validitäts-

der Pubertät einhergeht. Musikgeschmack wird Teil einer selbst bestimmbaren Identität und Persönlichkeit. Dieser Prozess setzt sich bis ca. Mitte 20 fort. Die darauf folgende Abschwungphase ist gekennzeichnet durch eine Abnahme des Musikinteresses und -hörens sowie des emotionalen Engagements in Musik, bedingt durch die Zunahme von beruflichen und familiären Interessen. Musik und ihre Funktionalisierung nehmen einen zunehmend geringeren Stellenwert ein, u.a. da andere Ziele nun mehr Vorrang haben, weniger Zeit für den Musikkonsum vorhanden ist oder auch die in der Jugend erfolgreiche Funktionalisierung von Musik nun den Sachzwängen des Erwachsenenlebens nicht mehr gewachsen ist (Dollase 1998: 360). Dollase fügt bei seinem Modell an, dass die Altersangaben flexibel zu handhaben seien, da die Entwicklung jedes Individuums unterschiedlich verläuft und fließende Übergänge zwischen den Phasen der Realität mehr entsprechen als klare Grenzen. Insbesondere die Abschwungphase könne durch eine verlängerte Jugendphase, die Postadoleszenz, hinausgezögert werden (ebd.: 360f.).

bereiches. Es muss dabei bestimmt werden, welcher Bereich des Merkmals Musikpräferenz vom Test umschlossen werden soll. Konkret bedeutet dies ein Kriterium zu finden, welches wiederum diesen Bereich widerspiegelt und an dem eine umfassende Validierung möglich ist (Lienert/Raatz 1998: 40f.). Da der Test sich bei seinen Items auf der Ebene der Genres bewegt, müsste man ein ebenso breit gefasstes Kriterium zur Validierung finden. Rentfrow und Gosling haben jedoch die Validierung ihres Tests vollkommen übergangen. Es gibt keine Angaben für eine empirische bzw. kriterienbezogene Validität, die zeigen könnten, dass der Test mit einem Außenkriterium korreliert. Es ist darüber hinaus unklar, ob der Test über eine gewisse Vorhersagekraft, auch prognostische Validität genannt, verfügt und die Vorhersage von Kriterienwerten ermöglicht (ebd.: 223).

Die bereits erwähnte Instabilität der Präferenzen in dieser Altersgruppe schränkt eine Vorhersagekraft des Tests zusätzlich noch einmal ein. Es findet darüber hinaus keine Korrelation mit anderen Tests statt, die ebenfalls Musikpräferenzen erfassen, wobei es sich schwierig gestalten dürfte, einen solchen bestätigten validen Test zu finden, der zur Überprüfung der inneren Validität verwendet werden kann. Andere Testverfahren wie der »Music Preference Questionnaire« (MPQ), ursprünglich von Paul Sikkema entwickelt, oder der »Music Preference Scale« (MPS) von Patrick Litle und Marvin Zuckerman sind nach den gleichen Prinzipien wie der STOMP erstellt worden und damit ebenso infrage zu stellen (Testverfahren verwendet in Delsing et al. 2008; Litle/Zuckerman 1986; Selfhout et al. 2007).

Die psychologische Bedeutung steht bei der kriterienorientierten Validität nur im Hintergrund. Sie ist Schwerpunkt bei der Analyse der Konstruktvalidität. Um einen möglichst umfassenden Blick auf das zu messende Konstrukt Musikpräferenz zu bekommen, wäre vor der Testerstellung eine Merkmalsanalyse sinnvoll gewesen, die es ermöglicht hätte, die Komplexität des Messgegenstandes zu überblicken. Diese psychologische Analyse dient der Bestandsaufnahme, mit der man Inhalte, Eigenschaften und Verhaltensweisen sammelt, die es in diesem untersuchten Merkmalsbereich gibt. Eine solche Auseinandersetzung wäre notwendig gewesen, um das Konstrukt genauer zu erfassen und auch mögliche Teilbereiche des Merkmals voneinander abzugrenzen (Lienert/Raatz 1998: 43f.). Rentfrow und Gosling entscheiden sich jedoch sehr schnell für das Genre als Testitem, ohne die genaue Beziehung zum Konstrukt zu überprüfen. Sie unterstellen dem STOMP diese inhaltliche Validität, ohne Experten der Musikgeschmacksforschung oder professionelle Musiker, die tagtäglich musikalische Urteile treffen müssen und daher mehr Erfahrung mit dem Konstrukt haben, hinzuzuziehen. Dies kann zu einer Übergeneralisierung führen, bei der die Interpretation der Er-

gebnisse über die erfassten Leistungen hinausgeht, obwohl sich die Bewertung von Genrebegriffen als unzureichend für die Erfassung von Präferenzen herausstellen kann.

Allein mit diesen Punkten wird deutlich, dass viele bereits genannte fehlende Arbeitsschritte der Testerstellung des STOMP wichtige Voraussetzungen für eine hohe Konstruktvalidität sind, welche durch die identifizierten Schwächen zusätzlich noch vermindert wird. Rentfrow und Gosling haben in dieser Studienreihe den Schwachpunkt der Konstruktvalidität, das Fehlen eines eindeutigen Maßes, als Raum für ihre Spekulation genutzt.

Musikgenres und ihre Regeln als Taxonomien des Individuums und der Gesellschaft

Franco Fabbri sieht Genres als Kategorien, die Ordnung in die schwer überschaubare Umwelt bringen sollen und dabei Objekte oder Events nach bestimmten Kriterien gruppieren, um so ihre Komplexität zu reduzieren. Voraussetzung dafür ist die Ausbildung eines sogenannten »cognitive types«, ein »private set of instructions which allows us to recognize a specific perceptual experience as an occurrence of a particular type« (Fabbri 1999: 2). Diese innere Repräsentation von Instruktionen und Beschreibungen kann im sogenannten »socialized nuclear content« visualisiert werden, indem das Individuum seine innere Repräsentation mit anderen teilt. Dies kann zu einem Aushandeln einer gemeinsamen intersubjektiven Repräsentation führen, die sich dann in einem »cultural object« wie beispielsweise einem bestimmten Musikgenre wie »Rock« zeigt. Ein solches Kulturobjekt kann wiederum Einfluss auf die Ausbildung von cognitive types haben, wenn diese durch Erziehung oder Erfahrung an den nuclear content adaptiert werden. Damit stehen nuclear contents bzw. cultural objects ständig unter gesellschaftlichem Einfluss und müssen letztendlich mit durchlässigen Grenzen ausgestattet sein, da sie in Form und Inhalt auch ständigen Veränderungen unterworfen sind. Fabbri (1999: 3) nennt als weiteren großen Einflussfaktor neben der Erziehung die Kunst, da sie alternative Schemata der Wahrnehmung anbietet, mit denen Menschen ihre Umwelt begreifen können. Damit ist auch die Musik selbst für die Ausgestaltung ihrer eigenen Kategorisierung mitverantwortlich. Ein Begriff wie Rock kann aus zahlreichen verschiedenen Perspektiven betrachtet werden und es wird daher schwer sein, die Komplexität der dahinter stehenden kulturellen Objekte durch eine Evaluation eines einzelnen Begriffes wie im STOMP zu fassen, geschweige denn einordnen zu können, aus welcher Perspektive der Begriff nun bewertet wurde. Des Wei-

teren hat der Unterschied zwischen dem cognitive type und dem socialized nuclear content zur Folge, dass beim Auswerten des STOMP unklar ist, ob eine Person einen Genrebegriff nun auf Basis ihres eigenen cognitive types bewertet hat oder auf dem socialized nuclear content. Sie könnte die bekannte Definition eines bestimmten Genres ablehnen oder einfach nicht mit ihr vertraut sein und auf dieser Basis dem Genre andere Musik oder auch einen anderen Künstler zuordnen als gesellschaftlich ausgehandelt wurde. Daraus resultiert, dass die Bewertungsgrundlage für jeden unterschiedlich ist, da die kognitiven Voraussetzungen in Bezug auf die einzelnen Genres unterschiedlich sind.

Fabbris Aufzählung unterschiedlicher Arten von Taxonomien zeigt, dass es bei Genres für den Einzelnen nicht nur um Wissen geht, sondern auch um Überzeugungen und Vorstellungen und damit auch um Unsicherheiten und Ambivalenzen bei der Strukturierung von Musik in Genres: »Genres are more about beliefs and practice than about theory« (Fabbri 1999: 11). Diese Feststellung schränkt ihre Eignung als Testitem stark ein.

Die unreflektierte Verwendung von Genres als Testitems, die Rentfrow und Gosling vorgeworfen wird, bezieht sich aber nicht nur auf ihren Entstehungsprozess innerhalb eines Individuums, sondern auch auf ihre gesellschaftliche Bedeutung und die heterogene Struktur innerhalb der Genres selbst. In seiner »Theory of Musical Genres« spricht Fabbri (1982) von Genres als »set of musical events whose course is governed by a definite set of socially accepted rules«, wobei er die »musical events« als »any type of activity performed around any type of event involving sound« definiert (ebd.: 1). Dabei lässt sich Bezug nehmen zum socialized nuclear content, den man mit den hier erwähnten sozial akzeptierten Regeln gleichsetzen kann. Diese Regeln unterteilt Fabbri in verschiedene Typen, wobei er auf die Unvollständigkeit der Liste hinweist und ebenfalls auf die Notwendigkeit einer interdisziplinären Forschung eingeht, um mehr dieser Regeltypen identifizieren zu können. Außerdem gibt er keine hierarchische Ordnung der Regeln vor, weist aber daraufhin, dass je nach Genre einige wichtiger als andere oder vollkommen irrelevant sein können, was durch die jeweilige Genre-Ideologie oder »Hyperrule« begründet ist, die diese Hierarchisierung bestimmen kann (ebd.: 2f.).³

3 Fabbri beschreibt zuerst die formalen und technischen Regeln. Diese umfassen unter anderem die typische Form, Komposition und die Struktur. Aber auch der Aufbau und Inhalt des Songtextes, falls vorhanden, genauso wie seine Verbindung zum Sound können zur Individualisierung eines Künstlers als auch eines Genres beitragen (Fabbri 1982: 3). Die semiotischen Regeln schaffen die Beziehung zwischen Inhalt und musikalischem Event. Dies können bestimmte verwendete Symboliken in Songtexten oder in Bildform sein, bestimmte Orte und

Unter Berücksichtigung dieser Genretheorie ist es zweifelhaft, Genrebegriffe als Testitems zu verwenden, wie es im STOMP geschieht. Dort wird eine Evaluation eines Begriffes verlangt, der wesentlich komplexer ist und mit verschiedenen Bewertungsgrundlagen unterschiedlich beurteilt werden kann. Eine Person könnte von der Musik eines Genres auf der formalen und technischen Ebene einer Metal-Performance sehr angetan sein, gleichzeitig aber dem üblichen Kleidungs- oder Tanzstil wie dem »Moshen« oder »Pogen« ablehnend gegenüberstehen. Solche Ambivalenzen können im STOMP nicht zum Ausdruck gebracht werden. Es ist außerdem nicht eindeutig, auf Basis welcher Regeln eine Person die Evaluation abgibt, wodurch die Vergleichbarkeit der Ergebnisse des STOMPs nicht möglich ist. Auch Halo-Effekte, bei denen ein Aspekt eines assoziierten Genres alle anderen Regeln dieses Genres überstrahlt, wie es auch bei Vorurteilen der Fall ist, können nicht kontrolliert werden, was ebenfalls die Validität des Testes einschränkt. Es könnten für den Probanden auch deshalb hauptsächlich bestimmte Regeln im Vordergrund stehen, weil er sich mit den anderen überhaupt nicht auskennt. Eine Person mit guten Kenntnissen im Bereich der formalen und technischen Regeln, beispielsweise ein Musiker, wird auf dieser Ebene vielleicht eine differenziertere Betrachtung vornehmen, während Nichtmusiker andere Regeln für die Bewertung des Genres in den Vordergrund stellen. Dies führt wiederum zu der Schlussfolgerung, dass der Test kein valides Maß für den Musikgeschmack oder die Musikpräferenzen sein kann, da es bei jedem Teilnehmer individuell zu einer Bewertung nach eigenen Kriterien kommt, die überhaupt nichts mit der klingenden Musik zu tun haben muss.⁴

Zeitpunkte des musikalischen Events, aber auch Kleidung, Instrumente, Tanz, Mimiken und bestimmte Kritiker. Ebenso spielt hier die Kommunikationsfunktion der Musik eine Rolle: Sie kann beispielsweise auf Emotionalität abzielen, auf Poesie oder Aggression (ebd.: 4). Verwandt mit den semiotischen Regeln sind die Verhaltensregeln, die sowohl Musiker, als auch Zuschauer/Fans umfassen und sich in bestimmten Reaktionsmustern, Ritualen und Verhalten gegenüber Außenstehenden äußern können. Sozialwissenschaftlich gesehen dürften besonders die sozialen und ideologischen Regeln interessant sein, die die soziale Struktur in der Genre-Community, ihre Hierarchien, Klassen, Gruppen und Generationen prägen sowie den Umgang mit weiteren Codes und Regeln beeinflussen. Abschließend dürfen auch die ökonomischen und rechtlichen Regeln nicht vergessen werden – auch wenn über sie häufig wenig bekannt gegeben wird –, da sie für die langfristige Existenz eines Genres mitverantwortlich sind (ebd.: 5).

- 4 Es wurde bereits angedeutet, dass Genres auch der Veränderung unterworfen sind, eine Tatsache, der Fabbri ebenfalls Rechnung trägt, wenn er über die Entstehung und das Vergehen von Genreregeln bzw. -codes spricht. Viele Regeln werden dabei von anderen Genresystemen von der jeweiligen Community adaptiert, wenn sie sich als erfolgreich erwiesen haben, oder aber selbst entwickelt

Interpretation der ermittelten Faktoren

Rentfrow und Gosling (2003c: 1242) konnten mit einer explorativen Faktorenanalyse vier Faktoren extrahieren, die von ihnen mit den Begriffen »Reflective and Complex«, »Intense and Rebellious«, »Upbeat and Conventional« und »Energetic and Rhythmic« genauer beschrieben wurden. Diese Benennungen resultieren aus den Genres, die auf die jeweiligen Faktoren laden. Auf Basis der hohen Faktorladungen von Blues, Jazz, Classical und Folk auf den ersten Faktor, bezeichneten Rentfrow und Gosling diesen mit dem Namen Reflective and Complex. Mit der entsprechenden Berücksichtigung der Genretheorie von Fabbri stellt sich aber die Frage, was nun genau reflektiv und komplex an diesen Genres ist und auf welcher Ebene die Autoren sich bei der Interpretation bewegt haben. Es ist nicht eindeutig, ob nun speziell die Musik gemeint ist, Songtexte, soziale Strukturen im Genre oder das Regelgefüge dieser Genres. Selbst wenn man annimmt, dass sich die Beschreibungen auf die musikalischen Strukturen beziehen, ist die Zuordnung von reflektiv und komplex für diesen Faktor eine Einigung des Forscherteams auf Basis der eigenen Erfahrungen, der von den Einstellungen anderer zu diesen Genres abweichen kann. Somit sind diese Bezeichnungen von star-

– ein Prozess, den Fabbri (1982: 6f.) als »codification« bezeichnet und der durch zahlreiche Faktoren begründet wird, wie die technische Entwicklung oder die Verkündung ästhetischer Programme. Diese Codes werden aber nur solange akzeptiert, wie sie von der Mehrheit der Mitglieder als reichhaltig bzw. komplex genug angesehen werden und damit das Interesse bewahren können. Laut Fabbri sorgen gerade komplexe Regelsysteme für eine längere Stabilität eines Genres, da sie genug Unterhaltung bieten und damit keinen Wunsch nach Veränderung aufkommen lassen (ebd.: 7). Eine solche Behauptung lässt sich insofern empirisch untermauern, da Daniel Berlyne bereits 1971 einen umgekehrt u-förmigen Zusammenhang zwischen der Komplexität eines Stimulus und dem Gefallen entdeckte (vgl. Hargreaves/North 2011: 522). Demnach werden mittlere Komplexitäten gegenüber anderen bevorzugt. Allerdings wird von Fabbri die Einschränkung gemacht, dass die Wahrnehmung dieser Komplexität vom Kompetenzvermögen jedes Zuhörers, Kritikers und auch Künstlers abhängig ist und damit zu interindividuell unterschiedlichen Interpretationen von Codes, wie einer Ideologie, führen kann. Dies kann die unterschiedlichen Interpretationen von Codes/Regeln erklären und damit auch als Grundstein für die musikalische Vielfalt gelten (Fabbri 1982: 8). Darüber hinaus erinnert er daran, dass Erfolg und Interesse nicht für alle Genres Teil der Motivation für musikalische Aktivität sind – als Beispiel werden Genres angeführt, bei denen Musik Ritualcharakter besitzt – und dies zum einen kulturelle Unterschiede bei Genredefinitionen und -ausgestaltung verdeutlicht und zum anderen erklärt, wie Genreregeln sowohl den Gebrauch anderer Genreregeln als auch den Codierungsprozess und den Einfluss analytischer Kompetenz im Bezug auf diese Regeln beeinflussen (ebd.: 7).

ker Subjektivität geprägt. Ob die Interpretation der Faktoren, wie sie vom Forscherteam vorgenommen wurde, die richtige Erklärung ist, warum die entsprechenden Genres hauptsächlich auf einen Faktor laden, kann deswegen infrage gestellt werden. Es spielten neben ihrem Wissen auch die für Genres typischen Überzeugungen und Stereotype der Forscher eine große Rolle, über deren Sachkenntnis auf dem Gebiet der Musik sich nur spekulieren lässt. Dabei ist gerade ein gewisses musikalisches Verständnis und das damit verbundene Eintauchen in die komplexe soziale, musikalische und kulturelle Welt eines Genres notwendig, um solche Beschreibungen treffend fassen zu können. Dieses Verständnis fehlt Rentfrow und Gosling, weswegen ein Heranziehen von Experten notwendig gewesen wäre. Die Bezeichnungen der Faktoren, die zwischen den Psychologen ausgehandelt wurden, decken sich daher teilweise nicht mit den verwendeten Genreinhalten. Wenn man beispielsweise Soundtracks/theme songs betrachtet, lädt dieses Genre am höchsten auf den als Upbeat and Conventional bezeichneten Faktor (Rentfrow/Gosling 2003c: 1242, Tabelle 1). Da das Genre aber an sich aufgrund seiner Heterogenität die verschiedensten Musikrichtungen beinhalten kann, von Rockmusik bis Klassik, die laut Ergebnissen auf andere Faktoren laden, ist die Verwendung der Bezeichnung Upbeat and Conventional irreführend und stellt eine zu große Vereinfachung dar. Das Ergebnis ist genau genommen sogar ein Widerspruch zum Item. Das Genre lädt lediglich auf einen einzigen Faktor hoch, müsste aber nach der Benennung der Faktoren auch von den anderen Faktoren wesentlich höher determiniert sein, da rebellische Soundtracks genauso existieren wie auch sehr energiegeladene oder reflektive.

Gleiches gilt auch für das Item Rap/Hip-Hop. Dieses Genre kann sowohl politische als auch gewaltverherrlichende Thematiken aufgreifen (Wicke/Ziegenrucker/ Ziegenrucker 2007: 579f.), lädt aber stattdessen auf die Faktoren Intense and Rebellious und Reflective and Complex leicht negativ. Ähnliche Widersprüche finden sich auch bei ihrem Genre Religious. Wenn Musik, die als Ausdruck einer bestimmten Religion fungiert, lediglich als optimistisch und gebräuchlich bezeichnet wird, werden sämtliche religiöse und damit vor allem komplexe, reflektive Aspekte dieser Musik verneint, obwohl sich besonders diese Musikrichtung mit tiefgründigen Thematiken wie Glauben, Weltanschauungen und Traditionen auseinandersetzt.

Fazit

Betrachtet man die Ergebnisse der kritischen Auseinandersetzung, ergibt sich ein ernüchterndes Bild. Rentfrow und Gosling haben die bisherige Forschung im Bereich des Musikgeschmacks und der -präferenzen nicht ausreichend berücksichtigt und testtheoretische Standards bei der Erstellung des STOMP vernachlässigt. Sie haben ihre eigene Forschung unzureichend mit theoretischem Fundament untermauert bzw. diese Notwendigkeit durch die induktive Testkonstruktion umgangen und gleichzeitig wichtige Voraussetzungen für eine stabile Testkonstruktion, z.B. die Konstruktdefinition, nicht geschaffen. Stattdessen basieren sie ihre Studienreihe sehr stark auf Vermutungen und augenscheinlichen Zusammenhängen und gehen insgesamt zu unreflektiert an die Thematik heran. Des Weiteren unterschreiten Rentfrow und Gosling häufig gewisse Standards des wissenschaftlichen Arbeitens bei der Testerstellung wie bei der Datenerhebung oder ignorieren sie gänzlich.

Diese Mängel gehen einher mit einer zu oberflächlichen Arbeitsweise. Verwendete Literatur und Studien werden nicht vollständig berücksichtigt, Faktoren, die die Aussagekraft des STOMP einschränken, werden nicht erwähnt. Die nachträgliche Betrachtung des Genrebegriffs in Bezug auf seine Eignung als Testitem fällt ebenfalls negativ aus. Die Genretheorien und Überlegungen zur Bildung menschlicher Taxonomien zeigen, dass sich hinter dem Begriff eines Genres eine hochkomplexe und vielseitige Welt aus Überzeugungen, Codes und Strukturen verbirgt, die je nach Vorwissen und Einstellungen unterschiedlich wahrgenommen und beurteilt werden kann und keinesfalls ein stabiles Gefüge darstellt. Ohne die Einordnung in einen gewissen Kontext ist nicht ersichtlich, auf welcher Basis eine Evaluation des Genres vorgenommen wurde. Der STOMP erfasst folglich die Bewertung der subjektiven Repräsentation, die der Teilnehmer beim Lesen eines Genrebegriffs entwickelt, ohne dass diese für Außenstehende begreifbar gemacht werden könnte. Es zeigt sich, dass die mangelnde interdisziplinäre Betrachtung der Thematik der Forschung von Rentfrow und Gosling in dieser Studienreihe geschadet hat.

Für die zentrale Fragestellung bedeutet dies, dass der STOMP gleich in mehrfacher Hinsicht kein valides Testinstrument für den Musikgeschmack eines Menschen darstellen kann. Dafür fehlt zunächst das theoretische Konstrukt, auf das STOMP Bezug nehmen kann. Darüber hinaus ist seine Erstellung mit zahlreichen empirischen und psychologischen Mängeln behaftet, die ihn als unzuverlässiges Testverfahren identifizieren, dessen Validität in keiner Weise gesichert worden ist. Zusätzlich verwendet man im STOMP Items, die als zu abstrakt und allgemein bezeichnet werden müssen und die ohne Kontext fern jeder sozialen Wirklichkeit bewertet werden. Gerade der letzte Punkt macht deutlich, dass auch die mit dem STOMP vergleichbaren

Tests wie der MPQ und der MPS und die mit ihnen durchgeführten Studien sich mit derselben Kritik konfrontiert sehen müssen (Cattell/Anderson 1954; Delsing et al. 2008; Dollinger 1993; Litle/Zuckerman 1986; Rawlings/Ciancarelli 1997; Selfhout et al. 2007). Damit haben ihre Ergebnisse im Grunde genommen keinerlei Aussagekraft im Bezug auf den Musikgeschmack bzw. die -präferenzen eines Individuums, genauso wenig wie nachfolgende Studien, in denen der STOMP verwendet wird und Korrelationen zwischen seinen Werten und anderen Persönlichkeitsmerkmalen berechnet werden (Sigg 2009; Zweigenhaft 2008). Um Musikpräferenzen zu erfassen, sind deutlich komplexere und ausführlichere Testverfahren notwendig, wobei sich die Frage stellt, wie ein solches Verfahren aussehen und auf welches theoretische Fundament es sich stützen könnte.

Ein neuer Ansatz für die Musikpräferenzmessung

Wenn ein Testverfahren erstellt werden soll, das wirklich einen Bezug zum Musikgeschmack einer Person hat, muss zunächst eine Theorie des Musikgeschmacks zugrunde gelegt werden, welche Musikpräferenz und Musikgeschmack eindeutig als Konstrukte definiert. Aus den bereits zu Beginn der Arbeit erwähnten Theorieansätzen eignet sich in musikpsychologischer Hinsicht besonders der Ansatz von Ekkehard Jost (1982), der Präferenzen mit Einstellungen gleichsetzt. Der Musikwissenschaftler sieht den Geschmacksbegriff wegen seiner Mehrdeutigkeit und ideologischen Besetzung verstärkt durch den Präferenzbegriff ersetzt, den er im Sinne der Sozialpsychologie den Einstellungen zurechnet (Jost 1982: 246). Für Jost sind sie durch Erfahrung erworbene Wertorientierungen, die durch den Sozialisationsprozess mitbestimmt werden und Erwartungen und Werthaltungen der soziokulturellen Umwelt reflektieren, in der sie erworben worden sind. Jost kennzeichnet die Einstellung im Gegensatz zu den temporären Dispositionen als relativ beständig und unabhängig von psychophysischen Zuständen oder situativen Bedingungen, sieht sie dennoch durch langfristige Einflüsse oder Schlüsselerlebnisse veränderbar. Darüber hinaus erkennt Jost in den Präferenzen den Steuerungsmechanismus musikalischen Verhaltens und den Bezugsrahmen für Urteile und Vorurteile. Außerdem seien diese mitverantwortlich für die Selektion musikalischer Wahrnehmungsinhalte und Kontinuität des Verhaltens und fungierten als Mittel sozialer Anpassung und Abgrenzung (ebd.: 247).⁵

Man könnte auf der Basis von Einstellungen quantitativ zwischen Musikgeschmack und -präferenz abstufen: In Anlehnung an Behnes Musikkonzept ließe sich der Musikgeschmack als das gesamte Bündel von Einstellungen gegenüber jeder Art von Musik und den mit ihr zusammenhängenden Aspekten betrachten, von dem man lediglich bestimmte Teilbereiche des Gesamtmerkmals, also einzelne Präferenzen, genauer betrachtet. Es würde den

5 Diese Entscheidung wird auch von Andreas C. Lehmann (1994: 112) geteilt, wenn er Präferenzen wie Einstellungen eine evaluative Komponente zuordnet, und beide sowohl verhaltensintentional auf einen Einstellungsgegenstand gerichtet seien als auch als durch die gezeigte Präferenz funktional erklärbar würden. Eine solche Übertragung der Musikpräferenz in die Einstellungsfor-schung hat den großen Vorteil, dass man ein bereits gut erforschtes Konstrukt verwenden kann, für das es bereits zahlreiche verschiedene Theorien und Konzepte gibt (Dawes 1977: 44ff.). Auch im Bereich der Testtheorie lassen sich mit den Einstellungstests eine Reihe von Skalierungsverfahren und Messtechniken isolieren, die als Basis für die Präferenzforschung verwendet werden können (ebd.: 9ff.; Petermann 1980: 22ff.).

Umfang dieses Artikels übersteigen, tiefer in die Einstellungskonzepte und Theorien einzusteigen. Stattdessen soll eine Theorie hervorgehoben werden, die speziell auf Musikpräferenzen zugeschnitten ist. Lehmanns Situation-Funktion-Präferenz-Modell (SFP-Modell) ist ein »kognitives Lernmodell zur funktional bedingten Präferenzentstehung und -änderung« (Lehmann 1994: 122). Dieser Ansatz ist deshalb so interessant, weil das Modell mehrere Einstellungstheorien in Bezug auf Präferenzen zusammenführt, besonders Behnes Hörstrategien als Ursache für Präferenzen, Icek Ajzen und Martin Fishbeins Theorie des geplanten Verhaltens und Harry C. Triandis Idee, dass Verhalten auch zukünftige Einstellungen beeinflusst (ebd.: 122ff.).⁶

Dieses Modell bezieht sich auf das konkrete Musikhören und unterscheidet sich bereits dadurch von den im STOMP erhobenen verbalen Präferenzen gegenüber einem Genre. Die Bestätigung des Modells könnte daher auch die Erklärung bieten, warum sich in der bisherigen Forschung verbale und klingende Präferenzen nicht als deckungsgleich erwiesen haben (Behne 1986: 26; Gebesmair 2001: 92f.; Gembris 2005: 284; Jost 1982: 260). Wenn beim Musikhören das Erleben der Musik evaluiert wird und beim Genrebegriff eine Vielzahl an Genre-codes einer Gesamtbewertung unterzogen werden, können nicht die gleichen Ergebnisse zustande kommen. Sollen beide Bereiche des Musikgeschmacks erfasst werden, müsste eine Kombination von verbalen und klingenden Präferenzen angestrebt werden.

6 Die aktuelle Situation mit ihren zeitlichen, räumlichen und personalen Konstanten wird vom Hörer kategorisiert. In Verbindung mit den aktuellen Bedürfnissen des Hörers wird anschließend die Funktion der Musik oder ihre intendierte Wirkung abgeleitet, falls ein Musikwunsch vorhanden ist (Lehmann 1994: 123). Eine bekannte Situation-Funktion-Kombination führt zu einem Rückgriff auf bereits bekannte Verhaltensmuster aus früheren Rezeptionssituationen. Eine positive Bewertung von aktuellem und vergangenem Verhalten kann zu einer zunehmenden Gewohnheitsbildung bei der Wahl der Präferenz- und Verhaltensmuster führen, wobei auch die Einstellung zu diesem Verhalten von Bedeutung ist. Bei unbekanntem Konstellationen können mithilfe kognitiver Prozesse Vermutungen über Wirkungen und Funktionen angestellt werden (ebd.: 124). Nicht bekannte Situation-Funktion-Präferenz-Konstellationen werden in den Erfahrungsschatz integriert. Wichtig ist, dass während der Rezeption nicht die Musik, sondern das Erleben der Musik insofern bewertet wird, ob ein Hörerlebnis die erwartete Wirkung hat. Dies ist dem Hörer nicht bewusst, da Musik und Erleben eng miteinander gekoppelt sind. Bestimmte Musik wird also mit spezifischer Wirkung verbunden und eine zufriedenstellende Wirkung bedeutet wiederum eine zufriedenstellende Musik. Die Handlungsfolge hat dabei Rückwirkung auf die kognitiven Prozesse wie Überzeugungen und die bewertende Komponente einer Einstellung. Dies kann man als lerntheoretischen Aspekt interpretieren, der auch langfristige Änderungen von Präferenzen durch Hemmung und Verstärkung ermöglicht, da die Wissensgrundlage verändert wird: »Die Funktion wird dabei zur intervenierenden Variablen zwischen den Antezedenzbedingungen und der gezeigten Präferenz« (ebd.: 124).

Kanones innerhalb von Genres als Einstellungsgegenstand

Schwieriger ist trotz vorhandener Einstellungsmodelle die Festlegung der Einstellungsobjekte. Genres haben sich zu sehr als instabil erwiesen, als dass sie als Items zu verwenden wären. Es wäre dennoch falsch, sie gänzlich zu verwerfen. Trotz ihrer fluiden Eigenschaften sind diese Kategorien für Fabian Holt (2007: 180) verantwortlich für Struktur und Abgrenzung innerhalb der Musikkultur und spiegeln ihre Komplexität wider, sodass eine Untersuchung von Genres und ihrer Verzweigungen helfen kann, das soziale Leben besser zu verstehen.

Um ein langfristig stabiles Testverfahren zu schaffen, müssten Teilbereiche von Genres identifiziert werden, die über einen längeren Zeitraum kaum Veränderungen unterworfen sind. Einen solchen stabilen Teil könnten Kanones darstellen.⁷ Diese können mehrere Funktionen erfüllen. Zum einen bieten sie die Möglichkeit der Informationsreduktion und Fokussierung auf die wichtigsten Aspekte einer Gesellschaft oder Kultur und erfüllen damit Orientierungs- und Sicherheitsfunktionen. Zum anderen werden die im Kanon gesammelten Objekte historisiert und für spätere Generationen als kulturelles Gedächtnis bewahrt. Dadurch können sie genauso als Medium der Sozialisation verwendet werden wie als Reflexionspunkt oder auch als Herrschafts- oder Disziplinierungsinstrument (Anz 1998: 6). Ein akzeptierter Kanon übt also immer auch eine Macht und Ideologie aus, da er als Maßstab für Bewertungen herangezogen werden kann. Außerdem kann er als eine Art aktiver Normsender fungieren, indem er einen anzustrebenden Idealzustand repräsentiert, und als Legitimation geltender Werte gesehen werden (Heydebrand 1998: 617). Voraussetzung für ihn ist aber, dass eine bestimmte Gruppe die Wertvorstellungen im Bezug auf diesen Kanon teilt, den Kanon anerkennt und seine Bewahrung, Pflege und Stärkung unterstützt. Der Kanon hilft ihnen bei der individuellen und kollektiven Identitäts- und Sinnstiftung und Abgrenzung zu anderen Gruppen. Daher übt der Kanon seine

7 Im Allgemeinen bedeutet der aus dem griechischen stammende Begriff Kanon »Maßstab« oder auch »festgesetzte Ordnung« (Appen/Doehring/Rösing 2008: 25). Er beschreibt eine Sammlung von Autoren, Werken, Riten, Verhaltenstypen und Stilen, aber auch Kriterien und Methoden, die als Ergebnis von Selektionsentscheidungen und damit verbundenen Wertungsakten als so wertvoll erachtet wurden, dass sie tradiert werden (Heydebrand 1998: 613). Kanones sind demzufolge Produkte sozialer Handlungen in sozialen Gruppen und damit auch (Sub-)Kulturen und Genres. Je nach Inhalt und verwendeten Strukturmodellen lassen sich verschiedene Arten von Kanones differenzieren.

normative Kraft meist nur in diesen speziellen Subsystemen aus, kann aber durchaus ins öffentliche Bewusstsein sedimentieren (Appen/Doehring/Rösing 2008: 45f.).

Ein solches System stellt auch ein Genre dar, in dem Künstler, Musikindustrie, Kritiker und Fans, verbunden durch Erwartungen, Überzeugungen und Konventionen, für eine bestimmte Art von Musik mitverantwortlich sind (Lena/Peterson 2008: 698). Zu diesem Schluss kommt auch Holt (2007: 17): »Genre formation is also canon formation«. Gestaltung und Grenzen des Genres sind zwar beständiger Teil eines gemeinsamen Aushandelns dieser Werte, in einigen Szenen lässt sich aber bereits eine Historisierung ihrer Werte feststellen. Jennifer C. Lena und Richard A. Peterson (2008: 706) entdeckten unterschiedliche Verlaufsformen der Genreentwicklung und identifizierten die eine Entwicklung abschließende »traditionalist-phase«, in der mit der Kanonisierung begonnen wird und sich Standards etablieren. Dies können Performances, Techniken, Rituale, Künstler und musikalische Werke sein, womit sich im Bezug auf Fabbris Genretheorie wahrscheinlich Kanones für alle Ebenen der Genreregeln einer Musikrichtung finden lassen, die als die Kernwerte und Ideale des Genres angesehen werden können.

Kanones sind zeitlich stabil und so für die Präferenzforschung als Einstellungsobjekte geeigneter als andere vergängliche Teilbereiche eines Genres. Man könnte die exemplarischen Musikstücke auf Basis des SFP-Modells genauer betrachten, sofern die Theorie bestätigt werden kann, und die Einstellungen zu den anderen kanonisierten Genrecodes mithilfe von verbalen Einstellungstests erfassen. So ließe sich ein sehr differenziertes Bild über die Einstellungen zu Kerninhalten eines Genres zeichnen, das auch mögliche Ambivalenzen darstellen kann und Musik samt sozialem Kontext des Genres gleichzeitig betrachtet. Als Voraussetzung dafür müsste man aber einen großen Erhebungsaufwand für die Erfassung der Kanones in Kauf nehmen und könnte nur Genres untersuchen, in denen bereits Kanonisierungsprozesse stattgefunden haben. Außerdem müssten die Kanonstrukturen im Genre kritisch beachtet werden, da es konkurrierende Kanones oder bewusste Abgrenzungen von einem Hauptkanon geben kann, die eventuell auf Abspaltung und Entstehung neuer Genres und Stile hinweisen können. Dadurch hätte das Testverfahren wie schon der STOMP nie Anspruch auf eine vollständige Erfassung aller Genres. Ebenfalls müssten regionale Unterschiede berücksichtigt werden, die sowohl bestimmte Genres länderspezifisch machen würden als auch innerhalb eines Genres stabile Unterschiede hervorrufen könnten. Ein langfristig stabiler Musikgeschmack muss sich in den Testpersonen ebenfalls etabliert haben. Daher wäre ein Testverfahren erst für Personen in der Abschwungphase sinnvoll. Gleichzeitig muss die

Stabilität der Kanones regelmäßig überprüft werden, damit der Test an eventuelle Schwankungen angepasst werden kann. Dies hätte sehr zeit- und kostenaufwendige Normierungen zur Folge.

Die dabei entwickelte Itemmenge für ein Genre allein wäre wahrscheinlich groß genug, um einen eigenen Test für jedes Genre zu gestalten. Es müssten sowohl ethnographische Beobachtungen als auch Interviews mit Musikern und Fans durchgeführt werden, um semiotische, soziale und Verhaltensregeln zu identifizieren. Für die ökonomischen Regeln wären Kooperationen mit Teilen der Musikindustrie notwendig. Musikzeitschriften und Kritiker stellen dagegen häufig öffentlich Ranglisten der ihrer Meinung nach besten Songs eines Genres zusammen, die man kombinieren könnte, um sie als Quelle für exemplarische Werke zu verwenden (Appen/Doehring/Rösing 2008: 34). Da dieses Verfahren große Ähnlichkeit mit der von Rentfrow und Gosling verwendeten Methode der fünften Studie, Songs von »Essential Compilations« als Prototypen zu verwenden, aufweist, birgt es auch die gleichen Risiken (Rentfrow/Gosling 2003c: 1245). Von den Präferenzen für die kanonisierten Songs kann nicht direkt auf die Präferenzen für aktuelle Songs des Genres geschlossen werden, da der Zusammenhang zwischen ihnen unklar ist. Die kanonisierten, meist wesentlich älteren Songs können die Basis für die Entwicklung späterer Songs liefern, müssen aber nichts mit ihnen gemein haben oder gleich präferiert werden. Denn innerhalb eines Genres lassen sich zahlreiche Subgenres oder Stile identifizieren, die sich später entwickelten und zu denen der Zugang leichter fallen kann. Dennoch könnte die Kanonisierung eine solche Macht auf die Entwicklung des Genres gehabt haben, dass bestimmte Elemente sich durch diese Songs ziehen. Es wäre ein besonders wichtiger Teil des Verfahrens, die Vorhersagekraft von Präferenzen für prototypische, kanonisierte Werke eines Genres für Präferenzen außerhalb des Kanons zu ermitteln. Gleichzeitig muss beachtet werden, dass das SFP-Modell immer Musik in einen situativen Kontext setzt und die Bedürfnisse in dieser Situation berücksichtigt (Lehmann 1994: 123). Die im Test hergestellte Situation wäre sehr konstruiert, sodass hier die externe Validität, also die Übertragbarkeit der Situation in den Alltag, problematisch wäre. Gleichzeitig müsste deshalb nachgefragt werden, in welchen Situationen die Musik präferiert werden würde, was wiederum eine Bewertung imaginierter Situationen verlangt, die ebenfalls von der Realität abweichen können (Schramm/Vorderer 2002: 114).

Letztendlich muss besonders berücksichtigt werden, dass man sich nah an der Grenze zu Stereotypen gegenüber verschiedenen Musikrichtungen bewegt. Es ist besonders viel Aufmerksamkeit und Vorsicht geboten, damit ein solches Testverfahren weder Vorurteile vermittelt noch die Genres zu

stark auf die kanonisierten Werte reduziert, da es generell nur die Kernorientierungen in den Präferenzen erfassen könnte. Musikalische Vielfalt entsteht allerdings erst dann, wenn man von bekannten Normen abweicht und neue Sounds bzw. Stile abseits der etablierten sucht.

Ausblick

Es ist schwierig zu beurteilen, ob eine solch aufwendige Erstellung eines standardisierten quantitativen Messverfahrens für Musikpräferenzen lohnenswerter wäre als ein einstündiges qualitatives Interview, in dem man sich ebenfalls ein komplexes Bild von den Prä- und Postferenzen einer Person machen könnte. Für die Musikindustrie wäre beides keine sinnvolle Erweiterung ihrer Marktforschungsinstrumente, da man sich für das strategische Marketing eher an Chartplatzierungen und Verkaufszahlen orientiert, um Trends zu generieren oder zu verfolgen, anstatt individuelle Präferenzen zu analysieren. Der Mehrwert eines quantitativen Verfahrens läge besonders in der Einbindung des sozialen Kontextes eines Genres, der auch Aufschluss über die Zugehörigkeit zu Szenen und Subkulturen geben kann. Das Verfahren könnte die Verinnerlichung der dazugehörigen Normen und Vorstellungen messbar machen, wodurch es besonders für die Sozialwissenschaften interessant wird. Wenn Zusammenhänge mit anderen Merkmalen wie der Persönlichkeit genauer untersucht werden sollten, wie Rentfrow und Gosling es in ihrer Studienreihe intendierten, wäre ein solch quantitatives Testverfahren ebenfalls unabdingbar. Es zeigt sich, dass es beim Musikgeschmack um viel mehr geht als nur den konkreten musikalischen Stimulus. Musik als ein Kommunikationsmedium übermittelt auch Werte, Überzeugungen und Symbole des jeweiligen Genres; diese gehen in die Präferenzen mit ein. Es ist daher notwendig, diese Multidimensionalität in der Forschung stärker zu berücksichtigen, um auch der Komplexität von Kultur gerecht zu werden. Mit den hier vorgeschlagenen Ansätzen ist ein Schritt in diese Richtung getan.

Literatur

- American Psychological Association (2010). *Publication manual of the American Psychological Association*. Washington, DC: American Psychological Association (6. Aufl.).
- Anz, Thomas (1998). »Einführung.« In: *Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Hg. v. Renate von Heydebrand (= Germanistische Symposien Berichtsbände 19). Stuttgart: Metzler, S. 3-8.
- Appen, Ralf von / Doehring, André / Rösing, Helmut (2008). »Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit: Kanonbildungen in der populären Musik.« In: *No time for losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 36). Bielefeld: transcript, S. 25-50.
- Behne, Klaus-Ernst (1986). *Hörertypologien: Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*. Regensburg: Bosse.
- Bühner, Markus (2006). *Einführung in die Test- und Fragebogenkonstruktion*. München: Pearson Studium (3. akt. u. erw. Aufl.).
- Cattell, Raymond B. / Anderson, Jean C. (1953). »Ipat music preference test of personality.« In: *Handbook for the IPAT Music Preference Test of Personality*, <http://web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=3&hid=25&sid=142bf6c6-39e7-4161-b20b8608716655ef%40sessionmgr14&bdata=Jmxhbmc9ZGUmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=pdx&AN=PT9001294>, Zugriff: 30.5.2012.
- Chamorro-Premuzic, Tomas / Swami, Viren / Furnham, Adrian / Maakip, Ismail (2009). »The big five personality traits and uses of music« In: *Journal of Individual Differences* 30, Nr. 1, S. 20-27.
- Dawes, Robyn M. (1977). *Grundlagen der Einstellungsmessung*. Weinheim: Beltz.
- Delsing, Marc J. M. H. / ter Bogt, Tom F. M. / Engels, Rutger C. M. E. / Meeus, Wim H. J. (2008). »Adolescents' music preferences and personality characteristics.« In: *European Journal of Personality* 22, Nr. 2, S. 109-130.
- Deutsche Eliteakademie (2011) »Veröffentlichung von Studien und die damit verbundene Publikationsethik.« In: <http://www.eliteakademie.biz/load.php?name=Print&art=Artikel&sid=250>, Zugriff: 30.5.2012 (Stand vom 4.7.2011).
- Dollase, Rainer (1998). »Musikpräferenzen und Musikgeschmack Jugendlicher.« In: *Handbuch Jugend und Musik*. Hg. v. Dieter Baacke. Opladen: Leske + Budrich. S. 341-368.
- Dollinger, Stephen J. (1993). »Research note: Personality and music preference: Extraversion and excitement seeking or openness to experience?« In: *Psychology of Music* 21, Nr. 1, S. 73-77.
- Fabbri, Franco (1982). »A theory of musical genres: Two applications.« In: *Popular Music Perspectives*. Hg. v. David Horn, Philip Tagg und Marian Green. Göteborg: International Association for the Study of Popular Music, S. 52-81.
- Fabbri, Franco (1999). »Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind.« In: <http://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html>, Zugriff: 30.5.2012.
- Gebesmair, Andreas (2001). *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Gembris, Heiner (2005). »Musikalische Präferenzen.« In: *Spezielle Musikpsychologie*. Hg. v. Rolf Oerter und Thomas H. Stoffer (= Enzyklopädie der Psychologie D VII 2). Göttingen: Hogrefe, S. 277-342.

- Hargreaves, David. J. / North, Adrian C. (2011). »Experimental aesthetics and liking for music.« In: *Series in affective science. Handbook of music and emotion. Theory, research, applications*. Hg. v. Patrick N. Juslin und John A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press, S. 515-546.
- Heydebrand, Renate von (1998). »Kanon Macht Kultur: Versuch einer Zusammenfassung.« In: *Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Hg. v. ders. (= Germanistische Symposien Berichtsbände 19). Stuttgart: Metzler, S. 612-625.
- Holt, Fabian (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- John, Oliver P. / Hampson, Sarah E. / Goldberg, Lewis R. (1991). »The basic level in personality-trait hierarchies - studies of trait use and accesability in different contexts.« In: *Journal of Personality and Psychology* 60, Nr. 3, S. 348-361.
- Jost, Ekkehard (1982). »Sozialpsychologische Dimensionen des musikalischen Geschmacks.« In: *Systematische Musikwissenschaft*. Hg. v. Carl Dahlhaus und Helga de La Motte-Haber (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10). Wiesbaden: Athenaion, S. 245-268.
- Lehmann, Andreas C. (1994). *Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören. Eine einstellungstheoretische Untersuchung*. (= Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik 6). Frankfurt am Main: Lang.
- Lena, Jennifer C. / Peterson, Richard A. (2008). »Classification as culture: Types and trajectories of music genres.« In: *American Sociological Review* 73, Nr. 5, S. 697-718.
- Lienert, Gustav A. / Raatz, Ulrich (1998). *Testaufbau und Testanalyse*. Weinheim: Beltz (6. Auflage).
- Litle, Patrick / Zuckerman, Marvin (1986). »Sensation seeking and music preferences.« In: *Personality and Individual Differences* 7, Nr. 4, S. 575-578.
- Mulder, Juul / Ter Bogt, Tom F. M. / Raaijmakers, Quinten A. / Nic Gabhainn, Saoirse / Sikkema, Paul (2010). »From Death Metal to R&B? Consistency of music preferences among Dutch adolescents and young adults.« In: *Psychology of Music* 38, Nr. 1, S. 67-83.
- Niketta, Reiner (1993). »Musikpräferenzen und Musikgeschmack.« In: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Hg. v. Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing. Hamburg: Rowohlt, S. 339-354.
- Petermann, Franz (Hg.) (1980). »Einstellungsmessung und -forschung: Grundlagen, Ansätze und Probleme.« In: *Einstellungsmessung, Einstellungsforschung*. Göttingen: Hogrefe, S. 9-36.
- Rawlings, David / Ciancarelli, Vera (1997). »Music preference and the five-factor model of the neo personality inventory.« In: *Psychology of Music* 25, Nr. 2, S. 120-132.
- Rentfrow, Peter J. / Gosling, Samuel D. (2003a). *Normative Data for the Four Music Preference Dimensions of the Short Test Of Music Preferences (STOMP)*. Unveröffentlichte Daten. In: <http://homepage.psy.utexas.edu/homepage/faculty/gosling/tipi%20site/STOMP%20norms.pdf>, Zugriff: 30.5.2012.
- Rentfrow, Peter J. / Gosling, Samuel D. (2003b). *STOMP [Verbaler Präferenztest]*. In: <http://homepage.psy.utexas.edu/homepage/faculty/gosling/tipi%20site/stomp.pdf>, Zugriff: 30.5.2012.
- Rentfrow, Peter J. / Gosling, Samuel D. (2003c). »The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences.« In: *Journal of Personality and Social Psychology* 84, Nr. 6, S. 1236-1256.

- Rentfrow, Peter J. / Gosling, Samuel D. (2011). *STOMP-Revised* [Verbaler Präferenztest]. In: http://homepage.psy.utexas.edu/homepage/faculty/gosling/tipi%20site/STOMP_files/STOMPR.doc, Zugriff: 30.5.2012.
- Schramm, Holger / Vorderer, Peter (2002). »Musikpräferenzen im Alltag: Ein Vergleich zwischen Jugendlichen und Erwachsenen.« In: *Jugendforschung. Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung*. Hg. v. Renate Müller, Patrick Glogner, Stefanie Rhein und Jens Heim. Weinheim: Juventa, S. 112-125.
- Selfhout, Maarten H. W. / Delsing, Marc J. M. H. / ter Bogt, Tom F. M. / Meeus, Wim H. J. (2007). »Heavy metal and hip-hop style preferences and externalizing problem behavior: A Two-Wave Longitudinal Study.« In: *Youth & Society*, 39, Nr. 4, S. 435-452.
- Sigg, N. (2009). *An investigation between music preferences, personality and psychological wellbeing* In: <http://aut.researchgateway.ac.nz/bitstream/handle/10292/955/SiggN.pdf?sequence=4>, Zugriff: 30.05.2012.
- Wicke, Peter / Ziegenrucker, Kai-Erik / Ziegenrucker, Wieland (2007). *Handbuch der populären Musik: Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*. Mainz: Schott (erw. Neuausg.).
- Zweigenhaft, Richard L. (2008). »A do re mi encore.« In: *Journal of Individual Differences* 29, Nr. 1, S. 45-55.

Abstract

The present article examines the study series »The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences,« carried out by Rentfrow and Gosling in 2003, and focuses on the creation of the »Short Test of Music Preferences« and the registration of the preference dimensions in the second study. Thus, in interdisciplinary research, the previous research of music taste, genre and test theory are used as the standard of comparison. Numerous test-theoretical deficiencies, missing compliances of psychological quality criteria and insufficient definitions of concept are revealed. Genre terms prove to be too abstract and thus cannot capture the complexity of underlying social and cultural systems. Ambiguous and inappropriate terms are used for the interpretation of the factors without considering music experts or music taste research. Subsequently, it is recommended to equate music preferences with the established attitude construct. In addition, stable, canonised genre codes should be used as preference guidelines.

PIERRE HECKER (2012). *TURKISH METAL. MUSIC, MEANING, AND MORALITY IN A MUSLIM SOCIETY*

Rezension von Sarah Chaker

406 Einträge verzeichnet das Internetportal »Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives« aktuell zu türkischen Heavy-Metal-Bands,¹ knapp die Hälfte davon ist gegenwärtig noch aktiv. Für Deutschland – eine der Hochburgen des Heavy Metal schlechthin – listet die Webseite fast 20-mal so viele Bands auf. Dennoch: Wie die Online-Datenbank zeigt, ist Heavy Metal nicht allein eine Sache christlich geprägter Industrie-Nationen, sondern findet auch in muslimischen Kontexten statt. Ob in Algerien oder Bangladesch, im Iran oder Irak, in Indonesien, Saudi Arabien, Pakistan oder der Türkei: In all diesen Ländern, in denen der Islam Staats- oder zumindest Hauptreligion (Türkei) ist, sind Heavy Metal-Bands aktiv.

Wissenschaftliche Erkenntnisse darüber, wie Heavy Metal in muslimischen Gesellschaften funktioniert, sind jedoch rar. Pierre Hecker, Geograph, Islam- und Politikwissenschaftler und derzeit am Zentrum für Nah- und Mittelost-Studien der Philipps-Universität Marburg tätig, nimmt sich dieses Forschungsdesiderats in seiner englischsprachigen Monographie über *Turkish Metal* an. Die Publikation basiert auf Forschungsergebnissen, die Hecker im Rahmen seiner Dissertation »Heavy Metal in a Muslim Context: New Social Spaces in Istanbul« am Orientalischen Institut der Universität Leipzig erarbeitet hat.

Wissenschaftstheoretisch orientiert sich Hecker an einem bedeutungs- und wissensorientierten Kulturbegriff, wie ihn der Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz² vertritt. Dementsprechend definiert Hecker Heavy Metal-Musik und -Kultur »as one particular, distinct system of meanings« (S. 17), wobei sein analytisches Interesse auf die Prozesse des »meaning-making«

1 <http://www.metal-archives.com> (Stand: 13.7.2012).

2 Vgl. zum Beispiel Andreas Reckwitz (2006). *Die Transformation der Kulturtheorien. Studienausgabe. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist-Metternich: Velbrück Wissenschaft.

gerichtet ist. Seine Hauptthese lautet, dass »metal functions as a metaphor for what is individually considered meaningful in life – whether it be freedom, rebellion, excess, or emancipation« (S. 2, vgl. ferner S. 202).

Hecker hebt ferner den fluiden, medialen Charakter von Heavy Metal hervor (»metal is dynamic, fragmented, and constantly changing«, S. 23) und betont die Abhängigkeit von Bedeutungszuschreibungen an Heavy Metal von räumlichen und zeitlichen Kontexten wie auch von individuellen Dispositionen: »Finally, the question of what is metal very much depends on the observer's perspective« (S. 22). Es ist daher nur folgerichtig, dass der Autor – selbst Heavy Metal-Anhänger und zeitweise auch in einer Band aktiv – seinen subjektiven Bezug zum Thema offenlegt und die daraus resultierenden Vor- und Nachteile für seine Untersuchung reflektiert (vgl. S. 5f.).

Methodisch bedient sich Hecker, der seine Studie in den Cultural Studies verortet, ethnographischer Arbeitstechniken. Auf diese Weise will er zu »dichten Beschreibungen« gelangen, die am empirischen Beispiel des Heavy Metal den gegenwärtigen sozialen und kulturellen Wandel in der Türkei nachzeichnen, einer Gesellschaft, »that is stricken with conflict over the religious versus secular nature of the state« (S. 1). Im Zentrum seines Interesses steht also die Frage nach den kulturellen und sozialen Implikationen, die Heavy Metal als eine Subkultur, die in der Türkei vielen Menschen fremd und fragwürdig erscheint, für dieses Land mit sich bringt.

Das Gros des Datenkorpus bilden 72 Tiefeninterviews mit Protagonist/inn/en der türkischen Heavy Metal-Szene (zum Beispiel mit Musiker/innen, Veranstaltern, Journalisten, langjährigen Szenemitgliedern), die der Autor zwischen 2002 und 2009 führte, wobei der Großteil der Daten aus den Jahren 2003 und 2004 stammt. Die qualitativen Interviews wurden durch teilnehmende Beobachtungsstudien ergänzt. Vor allem in der Anonymität der Großstädte haben sich türkische Heavy Metal-Anhänger/innen nach und nach eigene Räume erobern können, sodass vor allem Lokalitäten des Nachtlebens, aber auch Plattenläden, Tonstudios sowie öffentliche Plätze u.a. in Istanbul, Ankara und Izmir als Orte der Beobachtung genutzt werden.

Die Dokumentenanalyse wendete Hecker zum einen auf Szene-Medien wie Songtexte, Flyer, Comic Strips oder Fanzines an, zum anderen wertete er Artikel in türkischen Tageszeitungen aus, um auf diese Weise etwas über den öffentlichen Diskurs und die öffentliche Wahrnehmung des Heavy Metal in der Türkei zu erfahren.

Insgesamt sind die theoretischen und methodischen Erläuterungen eher kurz gehalten, Heckers Schwerpunkt liegt eindeutig auf der Ergebnisdarstellung, die – wie dies in ethnographischen Studien häufig der Fall ist –

eher beschreibend als analytisch ist. Im Folgenden können aus der Vielzahl seiner hochinteressanten Ergebnisse nur einige beispielhaft herausgegriffen werden.

So schildert Hecker im zweiten Kapitel die informellen Praktiken von Heavy Metal-Anhängern in der Türkei der 1980er Jahre – »young males from middle-class families, who had the benefit of a good education at public or private schools« (S. 37) – und ihre Eroberung öffentlicher Räume für den Heavy Metal. Beförderte die mit dem Kemalismus einhergehende »Kemalist music revolution« noch die Genese des Anatolian Rock, kam seine Entwicklung mit dem Militärputsch im Jahr 1980 vorläufig zum Erliegen. Neben politischer Instabilität, massiven wirtschaftlichen Problemen und der Monopolisierung der Massenmedien zwang laut Hecker insbesondere die Verfolgung politisch links orientierter Aktivisten und Intellektueller im Polizeistaat viele bedeutende türkische Rock-Musiker ins Exil. Die mit dem Militärputsch einhergehende Entwertung der Lira und hohe Importsteuern führten ferner dazu, dass westliche Popmusik-Importe, Musikmagazine, Musikinstrumente, Abspielgeräte, technisches Equipment etc. in den 1980er Jahren quasi unerschwinglich waren. Trotzdem entwickelte sich über Do-It-Yourself-Praktiken (Tapetrading, Verkauf von Bootlegs und Kopien von Tonträgern, Herausgabe von Fanzines usw.) in dieser Dekade eine Szene in der Türkei, die in den 1990er Jahren mit zunehmender wirtschaftlicher Erholung und politischer Liberalisierung zur vollen Blüte gelangte.

Wie sich die Lage für Heavy Metal-Anhänger/innen in der Türkei aktuell unter Erdoğan's AKP-Regierung darstellt, welche ja mit einer Zurückdrängung des Kemalismus und einem islamistischen Rollback verbunden ist, und inwiefern diese politische Entwicklung auf die kreativen Freiheiten musikalischer Subkulturen und Szenen in der Türkei zurückschlägt, kann nicht näher thematisiert werden, da Hecker die meisten Interviews bereits in den Jahren 2003/2004 führte (Erdoğan wurde im März 2003 Ministerpräsident der Türkei).

In den 1990er Jahren entdeckte die türkische Presse den Heavy Metal. Ähnlich wie in den USA und Europa stilisierten die Massenmedien Heavy Metal zu einem devianten Phänomen und damit zu einem Problem, schürten »moral panics« in der Bevölkerung und machten ihn auf diese Weise für eine breite Öffentlichkeit sichtbar. Hecker widmet sich diesem Aspekt ausführlich im dritten und vierten Kapitel seines Buches. In Anlehnung an Stanley Cohen schlägt er vor, »moral panics« als »arenas for acting out society's morality plays« (S. 82) zu betrachten. Die massenmediale Konstruktion von »moral panics« über Heavy Metal sage also nicht nur etwas über die momentane (moralische) Verfasstheit der türkischen Gesellschaft aus, als deviantes

Phänomen fordere Heavy Metal auch den moralischen Status quo heraus und trage zu sozialem und kulturellem Wandel in der Türkei bei (S. 101). Der öffentliche Diskurs über Heavy Metal sei in erster Linie ein symbolischer, der »reveals and (re)defines the dominant realms of the sacred and the profane in Turkish society« (S. 97). Heavy Metal stehe häufig für das Weltliche und werde als Zeichen für eine zunehmende »westernization« insbesondere der Jugend gedeutet. Er bedrohe den Bereich des Heiligen und Moralischen, indem er die Abwendung vom Islam und damit die Entfremdung junger Leute von »ihrer« Kultur befördere und so die türkische Kultur und ihre Moralvorstellungen unterwandere. Mit anderen Worten: Heavy Metal wird in der Türkei teilweise als direkter Angriff auf die nationale Identität verstanden, wobei sich in der Art der Argumentation zeigt, dass sich die Trennung von Staat und Kirche in den Köpfen der Menschen teilweise (noch) nicht vollzogen hat.

Leider geht Hecker nicht näher auf den Umstand ein, inwiefern die hier zum Ausdruck kommenden Ängste der Bevölkerung, auch wenn sie aus »westlicher« Sicht keine Berechtigung haben mögen, vielleicht nicht ganz unbegründet und damit zumindest verständlich sind. Denn Heavy Metal symbolisiert für seine türkischen Anhänger/innen – das wird aus den zitierten Interviewpassagen ganz deutlich – ja tatsächlich so etwas wie Freiheit und radikale individuelle Selbstbestimmung und wendet sich gegen als überholt empfundene Moralvorstellungen, autoritäre Erziehungsstile und sexuelle Unterdrückung, sodass es nicht verwundert, dass Heavy Metal von konservativen Kräften als »threat to public order and morality in Turkish society« (S. 181) eingeschätzt wird.

Heckers Daten zeigen ferner, dass die befragten Heavy Metal-Anhänger/innen nicht unbedingt anti-islamisch eingestellt sind, sondern vielmehr individuelle Auffassungen von Religion und Muslimisch-Sein vertreten. Religion wird als eine persönliche Angelegenheit betrachtet, in die sich die Anhänger/innen von niemandem hereinreden lassen wollen. Deutlich wird eine Abneigung gegenüber Institutionen (des Glaubens) und übergeordneten Autoritäten, wie sie für Heavy Metal typisch ist. Hier hätte es sich angeboten, bereits vorliegende wissenschaftliche Erkenntnisse über Heavy Metal-Anhänger/innen einzubeziehen, denn offensichtlich gibt es zentrale, Heavy Metal-typische Haltungen und Werte, die über Ländergrenzen hinweg geteilt werden.

In einem weiteren, äußerst informativen Kapitel beschäftigt sich Hecker mit Black Metal in der Türkei und geht der Frage nach, wie es kommt, dass die ästhetischen und ideologischen Konzepte des norwegischen Black Metal weitgehend übernommen werden, sich im türkischen Black Metal also zum

Beispiel anti-christliche, aber keine anti-islamischen Symbole finden lassen (vgl. S. 136ff.).

Ein anderes Kapitel ist Gender-Aspekten gewidmet. Wie aus den Interviews mit türkischen Heavy Metal-Anhänger/inne/n hervorgeht, wird das Konzept des »honor and shame« von den Befragten als rückständig erachtet und abgelehnt:

»[O]ne of the key findings [...] so far, is that the interviewed metalheads unanimously reject and individually redefine the moral implications of the honor/shame dichotomy. Meanings of honor relating to gender and sexuality were largely criticized and verbally opposed« (S. 173).

Allerdings warnt Hecker davor, daraus generelle Schlüsse für die Heavy Metal-Szene in der Türkei zu ziehen. In diesem Punkt bestehe weiterer Forschungsbedarf.

Abschließend sei angemerkt, dass die Rezensentin einen anderen Haupttitel für das Buch gewählt hätte. *Turkish Metal* ist insofern ein wenig irreführend, als dass es im Buch nur am Rande um die stilistischen Eigen- und Feinheiten geht, die »türkischen« Heavy Metal auszeichnen. Im Fokus steht vielmehr die türkische Anhängerschaft und der Umgang der türkischen Öffentlichkeit mit Heavy Metal. Daher wäre es treffender gewesen, von »Heavy Metal in Turkey« zu sprechen. Am Ende des Buches wäre zudem eine Zusammenfassung wünschenswert gewesen, in der die zentralen Ergebnisse miteinander verknüpft und thesenhaft verdichtet werden. Außerdem hätte die Rezensentin interessiert, ob in der Türkei neben Heavy Metal weitere jugendliche Subkulturen bestehen und welche Stellung Heavy Metal innerhalb des jugend-/subkulturellen Gefüges zukommt.

Diese kritischen Anmerkungen sollen Heckers Verdienst jedoch nicht schmälern. Insgesamt handelt es sich bei seiner Monographie um ein durchdachtes, übersichtlich strukturiertes und dadurch sehr gut lesbares, inhaltlich äußerst spannendes Buch, das insofern echte Pionierarbeit leistet, als dass es Heavy Metal jenseits ursprünglicher Entstehungs- und bekannter Verwendungszusammenhänge in einer muslimischen Gesellschaft untersucht. Daher sei es nicht nur Schwermetall-Interessierten zur Lektüre empfohlen, sondern allen Menschen, die sich dafür interessieren, wie Formen populärer Musik in speziellen lokalen Kontexten funktionieren.

Pierre Hecker (2012). *Turkish Metal. Music, Meaning, and Morality in a Muslim Society*. Farnham: Ashgate (240 S., E-book: 51€, Gebundene Ausg.: 73€).

ROMAN BARTOSCH (HG.) (2011). *HEAVY METAL STUDIES. BAND I: LYRICS UND INTERTEXTUALITÄT.*

Rezension von Dietmar Elflein

Der kleine Verlag Nicole Schmenk versucht sich seit einiger Zeit einen Namen mit Veröffentlichungen rund um das Themenfeld Heavy Metal zu machen, die nur teilweise einen wissenschaftlichen Anspruch haben. Der vorliegende, vom Literaturwissenschaftler Roman Bartosch herausgegebene Band zeigt die akademische Ambition bereits im Titel und ist auf der Basis eines an Bachtin orientierten Begriffes von Intertextualität konzipiert. Der Reihentitel weckt zudem Erwartungen auf Fortsetzungen, die den Fokus auch auf andere Aspekte der Heavy Metal-Kultur legen. Gleichwohl fühlt der Verlag sich bereits im Klappentext bemüßigt, den wissenschaftlichen Ansatz klein zu reden, in dem man mit »gut verständlichen und Fan nahen Aufsätzen« wirbt und so suggeriert, dass dies von wissenschaftlichen Texten in der Regel nicht zu erwarten sei. Roman Bartosch verstärkt diesen Eindruck leider noch in seiner Einleitung, in der er meint betonen zu müssen, dass alle Autor/inn/en Heavy Metal lieben, als ob diese Information ein Qualitätsmerkmal für gelungenen Texte darstelle. Diese Distanzierung vom eigenen Tun ist kontraproduktiv bzw. suggeriert eine konfliktscheue Wissenschaft, die der potentiellen Kundschaft nach dem jeweiligen Mund redet. Das kann weder das Ziel von Wissenschaft noch von Heavy Metal Studies sein, auch wenn man über den generellen Sinn (und Unsinn) von Heavy Metal Studies und damit einer weitergehenden Binnengliederung des Feldes der Populärmusikforschung trefflich streiten sollte.

Zudem hat der erste Band der Reihe mit dem inhaltlichen Schwerpunkt *Lyrics und Intertextualität* diese bittstellerische Haltung gar nicht nötig, da er fast durch die Bank lesenswerte Aufsätze zum Thema versammelt, die häufig noch ausführlicher hätten ausfallen können. In der Reihenfolge ihres Auftretens beschäftigt sich Sarah Chaker mit medialen Inszenierungen auf

der Basis einer empirischen Untersuchung zur Relevanz von Songtexten im Extreme Metal, während Göran Nieragden einen Bezug zwischen Heavy Metal und Cultural Studies sucht, dabei aber leider nur eine zweite Einleitung zum vorliegenden Band schreibt. Heavy Metal (Lyrics) als kultureller Ausdruck in autoritären politischen Systemen ist das Thema von André Epp, Moritz Masurek und Julius Othmer. Anna-Katharina Höpflinger untersucht mesopotamische Mythen im Metal, Florian Heesch spürt der Figur des Thor in der Asgard Sage nach, die die US-amerikanische Metal-Band Manowar und der Fantasy-Autor Wolfgang Hohlbein gemeinsam konzipiert haben (sollen). Sascha Pöhlmann liefert eine überarbeitete Fassung seiner bereits im Sammelband *Metal Matters*¹ veröffentlichten Reflexionen zu Walt Whitman und der US-amerikanischen Black Metal Band Wolves in the Throne Room. Imke von Helden beschäftigt sich mit der Darstellung und Funktion von Natur in den Songtexten der norwegischen Black Metal-Bands Satyricon und Immortal sowie der norwegischen Folkmetal-Band Glittertind. Herausgeber Bartosch untersucht Kanon-Subversion und Geschlechter(de-)konstruktionen in den Songtexten der englischen Black Metal-Band Cradle of Filth und last but not least beschreibt Daniel Biemann unterschiedliche Beispiele, in denen deutsche Literatur und insbesondere Goethes *Faust* als Vorlage für Heavy Metal-Songtexte dient. Die (nur im Inhaltsverzeichnis vorgenommene) Binnengliederung in die zwei Abschnitte »Perspektiven« und »Mythen, Motive und literarische Bezüge« wirkt dabei etwas aufgesetzt.

Besonders hervorheben möchte ich zwei Aufsätze: Höpflingers kenntnisreiche Abhandlung zu mesopotamischen Mythen und die Auseinandersetzung von Epp, Masurek und Othmer mit Metal in autoritären Systemen. Höpflinger kann anhand vieler ausführlich zitierter Beispiele überzeugend nachweisen, dass diese Mythen, die gemeinhin nicht zum Allgemeinwissen gezählt werden, besonders im Extreme Metal als vielfältige Inspirationen für Songtexte dienen – bis hin zur Nacherzählung ganzer Abschnitte. Außerdem dienen Figuren aus den Mythen als Namensgeber für Bands und Musiker (z.B. Tiamat, Marduk, Nergal). Neben Bands, die tatsächlich Originalquellen bzw. Fachliteratur studieren (z.B. Melechesh), findet sich vielfach auch eine durch Fantasy-Autoren wie H.P. Lovecraft oder esoterische Veröffentlichungen wie das *Necronomicon* geprägte Rezeption, was die Autorin anhand in die Songtexte übernommener Fehler oder Hinzuerfindungen dieser Quellen nachweist.

Epp, Masurek und Othmer beschäftigen sich kenntnisreich mit Heavy Metal in den MENA-Staaten, wenn auch nicht fehlerfrei: Laut den Autoren

1 Nohr, Rolf F. / Schwaab, Herbert (Hg.) (2012). *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: Lit (2. Aufl).

taucht das Phänomen Heavy Metal in den MENA-Staaten Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre erstmals auf, einer Zeit, in der die Band Iron Maiden »ihre ersten kommerziellen Erfolge« (S. 35) verzeichnete. Iron Maiden sind jedoch spätestens seit 1982 (Nummer eins in den britischen Album Charts mit *The Number of the Beast*) kommerziell erfolgreich. Die Verknüpfung der beiden Informationen kommerzieller Erfolg von Iron Maiden und Heavy Metal in den MENA-Staaten kann so schnell zu einer zeitlichen Fehleinschätzung führen. Das schmälert aber das Ansinnen der Autoren nicht, einer politischen Dimension von Heavy Metal in den MENA-Staaten nachzuspüren, da das Bekenntnis zu Heavy Metal dort weitreichende Repressionen bis hin zu Folter und Gefängnisstrafen nach sich ziehen kann. Epp, Masurek und Othmer haben fünf Interviews mit Bands aus diesen Staaten geführt, drei Interviewanfragen wurden abgelehnt. Die präsentierten Interviewauszüge bieten einen wichtigen Einblick in eine Realität, in der die Zugehörigkeit zu einer Kulturwelt angelsächsischen Ursprungs kein harmloses Freizeitvergnügen darstellt.

Heavy Metal Studies. Band I: Lyrics und Intertextualität kann sowohl Einsteigern in die wissenschaftliche Beschäftigung mit Heavy Metal als auch Fortgeschrittenen empfohlen werden. Die kritisierte Angst, zu akademisch zu sein, schlägt sich in den präsentierten Beiträgen mehrheitlich zum Glück nicht nieder. Der mit 15 € attraktive Preis der gebundenen Ausgabe macht das Buch zusätzlich empfehlenswert.

Bartosch, Roman (Hg.) (2011). *Heavy Metal Studies. Band I: Lyrics und Intertextualität*. Oberhausen: Verlag Nicole Schmenk (169 S., 14,90 €).

DANIELA SCHULZ (2012). *WENN DIE MUSIK SPIELT... DER DEUTSCHE SCHLAGERFILM DER 1950ER BIS 1970ER JAHRE*

Rezension von Dietmar Elflein

Die Philologin und Redakteurin Daniela Schulz wagt sich mit ihrer Studie an ein bisher wenig beachtetes Sujet mit einem eher schlechten Leumund: den bundesdeutschen Schlagerfilm (unter Einschluss einiger österreichischer Produktionen) zwischen 1950 und 1970. Allein das Interesse der Autorin, ihrem Gegenstand vorurteilsfrei zu begegnen und nicht von vornherein zu wissen, wie das (niederschmetternde) Ergebnis auszusehen habe, macht *Wenn die Musik spielt...* zu einer wichtigen Studie. Zudem handelt es sich, wie die Autorin in ihrem umfassenden Forschungsüberblick nachweist, um die erste wissenschaftliche Arbeit zum Thema überhaupt.

Die Gliederung des Buches weist auf ein eher systematisch als historisch strukturiertes Interesse von Schulz hin. Zwar beginnt sie im Anschluss an die Literatursichtung mit einem als Grundlage notwendigen Kapitel zum Schlagerfilm der 1930er und 1940er Jahre, aber anschließend diskutiert sie den Genrebegriff und die Erfolgsfaktoren des Schlagerfilms. Sie widmet dem Vorspann ein eigenes Kapitel, beschreibt »Figurationen des Selbstreflexiven« (S. 209), denkt über Unterschiede und Gemeinsamkeiten zur Revue nach und endet mit zwei Kapiteln zu Schlagerfilm und Heimat resp. Fernweh. All dies geschieht – mit der genannten regionalen bzw. politischen und historischen Einschränkung – auf einer profunden und umfassenden Materialkenntnis.

Dass die Autorin ihren Ausschluss der DDR-Produktionen nicht der Erwähnung wert findet, weist auf ein generelles Problem der Studie hin: die Abgrenzung des Gegenstands. Schulz entscheidet sich für einen prozesshaften Genrebegriff, bei dem, wie sie formuliert, jeder neue Film die Genregeschichte mit- und umschreibt. Auf dieser Basis kommt sie in ihrem Versuch einer Definition des Schlagerfilms zu dem Ergebnis: »Die Perspektive

schließt eine Auflistung einzelner Genremerkmale aus« (S. 110). Gleichwohl ist klar, wie sie auch in ihrer vorhergehenden Erörterung des Schlagers als Genre (S. 69-77) referiert, dass Produzenten und Rezipienten sich einig sind, welche Merkmale einen Schlager ausmachen – es existieren also sowohl ein definierter Erwartungshorizont als auch eines oder mehrere Kompositionsmodelle. Dass der Schlager sich als sehr flexibles Modell herausstellt, das beständig neue Einflüsse integriert, macht eine Beschäftigung mit den Genrenormen jedoch mitnichten sinnlos, sondern schlichtweg aufwendig. Diese Arbeit scheut Schultz und verweigert eine Definition von Schlager wie auch von Schlagerfilm. Deshalb bleibt dem Leser/der Leserin immer wieder unklar, warum bestimmte Filme und Künstler in den zu erforschenden Korpus integriert wurden und andere nicht. Die Abgrenzung des Schlagerfilms zu anderen Genres wie Heimatfilm, Musical, Revue etc. gewinnt durch diese Entscheidung nicht gerade an Schärfe, obwohl Schulz beispielsweise dem Vergleich von Schlagerfilm und Revue ein eigenes Kapitel widmet.

Dabei hat Schulz offenbar implizit immer eine klare Meinung darüber, was ein Schlager bzw. Schlagerfilm ist und was nicht, sie schreibt diese Definition nur nicht nieder. Filme mit Peter Alexander und Roy Black gehören demnach eindeutig in den Korpus, Filme mit Peter Kraus und Conny Froboess, Ted Herold oder gar den Rattles, also Modernisierungen des Schlagers mit Rock'n'Roll- oder Beat-Elementen werden nur teilweise (Kraus/Froboess) oder gar nicht erwähnt, während die Modernisierung des Schlagers über die Neue Deutsche Welle mit *Gib Gas – Ich will Spaß* wiederum zum Korpus gehört. Natürlich kann eine derartige Pilotstudie nicht alle Filme mit deutschsprachiger Populärmusik behandeln, ohne den lesbaren Umfang zu sprengen, aber größere begriffliche Definitionsanstrengungen hätten der Arbeit gut getan, ohne dass die Vorteile und die gar nicht bestrittene Sinnhaftigkeit eines prozesshaften Genrebegriffs darunter gelitten hätten. Auch kann der Autorin als musikwissenschaftlicher Laiin das Fehlen einer die Zeit überdauernden und damit den Prozess ernst nehmenden musikalisch fundierten Schlagerdefinition nicht zum Vorwurf gemacht werden; eine breitere Rezeption der vorliegenden Forschungsergebnisse jenseits von Mendívil (z.B. von v. Schoenebeck) wäre jedoch sicher nicht von Nachteil gewesen.¹

1 Julio Mendívil (2008). *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld: transcript; Mechtihild von Schoenebeck (1987). *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*. Frankfurt/M.: Lang.

Jenseits dieser kritischen Anmerkungen, deren Gewichtung dem/der geeigneten Leser/in überlassen wird, verspricht die Lektüre von *Wenn die Musik spielt...* durchgängig Erkenntnisgewinne. Positiv hervorheben möchte ich besonders die beiden letzten Kapitel, die sich differenziert mit dem Verhältnis von Schlagerfilm und Heimat bzw. Fernweh auseinandersetzen. Fernweh analysiert sie am Beispiel des Freddy Quinn-Films *Freddy und das Lied der Südsee*, den sie mit dem Elvis Presley-Film *Blue Hawaii* vergleicht. Dass am Ende nur die Heimat glücklich macht, während den Verlockungen der Ferne am besten widerstanden wird, zeige Quinn in diesem Film überdeutlich. Tourismus spielt nach Schulz auch eine wichtige Rolle im Film *Schwarzwaldmädel*, den sie in Bezug auf das Konzept Heimat analysiert. *Schwarzwaldmädel* wird in der Literatur immer wieder als Standard setzend für das Genre Heimatfilm beschrieben. Schulz kann dagegen überzeugend nachweisen, dass der Film die in der Literatur fixierten Genrenormen des Heimatfilms immer wieder gezielt durchbricht. Das Landleben ist hier kein Hort der Glückseligkeit, in das sinistre städtische Umtriebe einbrechen und auch von der Unberührtheit des Landlebens vom Tourismus kann in *Schwarzwaldmädel* kaum die Rede sein. Damit bricht sie natürlich auch eine Lanze für ihren prozesshaften Genrebegriff.

Das eigentliche Verdienst von *Wenn die Musik spielt...* ist jedoch, sich ernsthaft mit dem vernachlässigten und schlecht beleumundeten Genre des Schlagerfilms als Teil einer deutschen Geschichte populärer Kultur auseinandergesetzt zu haben.

Daniela Schulz (2012). *Wenn die Musik spielt... Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript (338 S., 29,80 €).

ANDRÉ DOEHRING (2011). *MUSIKKOMMUNIKATOREN. BERUFSROLLEN, ORGANISATIONSSTRUKTUREN UND HANDLUNGS- SPIELRÄUME IM POPMUSIKJOURNALISMUS*

Rezension von Anja Peltzer

»Was wir über die populäre Musik in unserer Gesellschaft wissen, wissen wir aus den dafür zuständigen Massenmedien, den Popmusikmagazinen« (S. 7) – so adaptiert Doehring das geradezu sprichwörtlich gewordene Diktum Luhmanns zur gesellschaftlichen Funktion der Massenmedien und stellt es seiner ebenso engagierten wie ergebnisreichen Produktionsstudie zur Musikkommunikation voran. Ausgehend von der Beobachtung, dass das Agenda Setting der beiden Bands Maximo Park und Franz Ferdinand in der Teilöffentlichkeit ›Popmusik‹ offensichtlich nicht nur vom musikalischen Gehalt der Songs abhing, sondern von weiteren Kontextualisierungen der Bands, rückt Doehring eben letztere in den Fokus seiner Forschung. In ihr verfolgt er folgende Fragestellungen: Wie findet die Bedeutungskonstruktion von Popmusik statt? Welche Prozesse durchläuft ein Album, um auf der Agenda der Popmusikmagazine zu erscheinen? Und welche Rolle spielen die Musikredakteure dabei? Um diese Fragen empirisch gesättigt beantworten zu können, wählt Doehring konsequenterweise den Weg ins Feld: die Redaktionen der Popmusikmagazine. Sie bilden für die Herstellung eben solcher Bedeutungsangebote die Schaltzentrale, »hier [werden] Mechanismen der musikindustriellen Produktion ebenso sichtbar wie die Organisations-, Produktions- und Besitzverhältnisse dieser Zeitschriften« (S. 10). Und der Musiksoziologe Doehring interessiert sich insbesondere auch für die »Berufsrollen, das Rollenhandeln, die Einstellungen und den weiteren Kontext der Tätigkeit dieser Musikkommunikatoren« (S. 7f.). Ihm gehe es darum zu erfahren, wie sich der Arbeitsalltag der Musikredakteure von Popmusikmagazinen darstelle – schließlich seien sie die »sozialen Medienakteure, [...] die unser Bild von populärer Musik gestalten« (S. 7).

Mit diesem Forschungsdesign geht der Autor ein geradezu grundlegendes Desiderat in der Medien- und Kommunikationswissenschaft an: die wissenschaftliche Kartierung des Felds der Medienproduktion. Für den Bereich der Informationsmedien liegen in diesem Bereich freilich Studien vor und zwar durchaus auch mit einer langen Forschungstradition (z.B. im Bereich der Gatekeeper-Forschung). Im Bereich der Unterhaltung, und in diesem bewegen wir uns hier, gibt es jedoch keine vergleichbare Forschungslage. Grenzt man das Terrain der Unterhaltungsmedien noch weiter ein und fokussiert – wie Doehring – den Popmusikjournalismus und seine spezifischen Periodika, dann trifft der Autor den Nagel auf den Kopf, wenn er den Forschungsstand »als wenig entwickelt« (S. 24) bezeichnet, was sowohl für die Medien- und Kommunikationswissenschaft als auch für die Musiksoziologie gilt. Doehring's Produktionsstudie bewegt sich somit nicht nur im forschungspraktischen Neuland sondern auch auf interdisziplinärem Terrain. Dem Wissenstransfer zwischen den Disziplinen ist dann auch der Aufbau der Arbeit geschuldet. Das Buch gliedert sich in zwei Teile: einen theoretischen (Kapitel 1-3), in welchem die zentralen Begrifflichkeiten, der Forschungsstand, die grundlegenden theoretischen Zugänge sowie das Produktionsumfeld der Popmusikmagazine erläutert werden, und einen empirischen, der die methodische Anlage der Studie und die Darstellung der Ergebnisse umfasst (Kapitel 4). Im Fazit werden die Ergebnisse in verschiedenen Kontexten diskutiert (Kapitel 5).

In Kapitel 1 »Grundlegendes« nähert sich Doehring seinem Forschungsgegenstand, den Popmusikmagazinen und ihren Redakteuren, über den diesbezüglichen Forschungsstand in der Journalismusforschung, der Musikwissenschaft und -soziologie an. Da es dort jedoch kaum explizite Forschung weder zu den Magazinen noch zu den Redakteuren gibt (S. 24), stützt sich Doehring auf die Forschung zu Musikkritikern sowie zum Journalismus und zu Zeitschriften im Allgemeinen und versucht über diesen Weg seinen Untersuchungsgegenstand näher zu definieren. Anschließend stellt Doehring in Kapitel 2 »Soziologische Perspektiven auf Popmusikjournalismus« verschiedene theoretische Zugänge vor, die ihm für seinen Forschungsfokus konstruktiv erscheinen. Auf insgesamt 22 Seiten führt der Autor die Systemtheorie (Luhmann), Bourdieus Feldtheorie, die Diskurstheorie (Foucault) und die Cultural Studies (vornehmlich Hall) ein und damit ein Konglomerat aus den soziologischen Wuchtbrummen der letzten zwanzig Jahre. Dass man in dieser Kürze den Konzepten nicht gerecht werden kann, ist klar – vielmehr hat sich der Autor dafür entschieden, sich einzelner Aspekte aus diesen Konzepten zu bedienen und diese in sein Forschungsfeld zu übertragen.

Freilich wirft so ein eklektizistisches Vorgehen immer auch Fragen auf: Beispielsweise spart Doehring die immer noch aktuelle und ausgesprochen spannende Diskussion um den Ort des Populären in der Systemtheorie gänzlich aus.¹ Dies gilt auch für die Frage nach dem Ort der Unterhaltung im Luhmannschen Mediensystem² – zwei zentrale Begrifflichkeiten, wenn man sich mit Popmusikmagazinen beschäftigt. In Kapitel 3 »Das Feld der Popmusikmagazine« stellt Doehring das Produktionsumfeld der drei Popmusikmagazine *Spex*, *Intro* und *Rolling Stone* vor, deren Redakteure dann auch im Mittelpunkt der Analyse stehen. Hier kommt er dann zum dritten Mal in diesem ersten Teil, diesmal allerdings wesentlich ausführlicher, auf die Journalismusforschung zu sprechen. In Kapitel 3.2 »Der Blick über den disziplinären Tellerrand: Journalistik« liegt dann aber auch die Herausforderung des interdisziplinären Arbeitens gänzlich vor einem: Zum einen sollen die Forschungsergebnisse einer anderen Disziplin in die eigene eingeführt werden, zum anderen kann aber freilich kein Einführungsbuch verfasst werden. Darum gilt es an dieser Stelle auch nicht, diesen ersten Teil des Bandes aus medien- und kommunikationswissenschaftlicher Perspektive zu besprechen, sondern seine Leistung für die Musiksoziologie herauszustellen. Was hier zählt, ist die Motivation des Autors, die Forschung einer fremden Disziplin für die eigene fruchtbar zu machen. Besonders lesenswert in diesem 3. Kapitel ist der sehr materialreiche thematische Abschnitt »Strukturkontext: Ökonomische und organische Aspekte« (S. 98-132). Hier werden die Abhängigkeiten des Zeitschriftenmarktes – auch unter Rückgriff auf eigene empirische Erhebungen des Autors (S. 110) – unmissverständlich dargestellt. Und so folgert Doehring:

»Für die drei Magazine gilt, dass sie mit verschiedenen Geschäftsformen der Verlage, einer ähnlichen Mitarbeiterstruktur auf zwei Märkten um Kunden werben: die Leser einerseits, andererseits die Inserenten. Die Musikzeitschrift agiert als ein Mittler und ist insofern von den Konsequenzen des Handelns beider betroffen« (S. 121).

1 Vgl. Urs Stäheli (2007). »Bestimmungen des Populären.« In: *Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur*. Hg. v. Christian Huck u. Carsten Zorn. Wiesbaden: VS-Verlag, S. 306-321 sowie ders. (2004). »Das Populäre in der Systemtheorie.« In: *Luhmann und die Kulturtheorie*. Hg. v. Günther Burkart u. Gunter Runkel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 169-188.

2 Vgl. Alexander Görke (2007). »Argwöhnisch beäugt. Interrelationen zwischen Journalismus und Unterhaltung.« In: *Journalismus und Unterhaltung. Theoretische Ansätze und empirische Befunde*. Hg. v. Armin Scholl, Rudi Renger u. Bernd Blöbaum. Wiesbaden: VS-Verlag, S. 87-115 sowie ders. (2002). »Unterhaltung als soziales System.« In: Achim Baum & Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Fakten und Fiktionen: über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*. Konstanz: UVK, S. 61-73.

Wie schmal der Grat sich zwischen Journalismus und PR im Feld des Popmusikjournalismus gestaltet, kann Doehring hier bereits unmittelbar aus den ökonomischen Strukturen ableiten und untermauert damit überzeugend die Brisanz und Relevanz seiner Produktionsstudie. Diese steht im Mittelpunkt des zweiten Teils der Publikation.

Es ist insbesondere dieser zweite empirische Teil, der überzeugt. Doehring hat mit je zwei Redakteuren der drei genannten Popmusikmagazine Experteninterviews geführt. Die Magazine wurden u.a. ausgewählt, weil sich alle einem stilistisch breiten Pop-Begriff verschrieben haben, ähnlich organisiert sind und alle eine nahezu identische Zielgruppe – »junge Erwachsene« – adressieren (S. 66). Die Interviews dauerten zwischen 60 und 90 Minuten und wurden ähnlich den Anforderungen an ein Minimaltranskript – wie in der Sozialwissenschaft durchaus üblich – transkribiert und in Anlehnung an die Grounded Theory ausgewertet (S. 164-166).

Durch die Analyse der Interviews erhält Doehring viele interessante Ergebnisse, die sich sowohl auf das Selbstverständnis der Akteure beziehen als auch auf die Bedingungen des Produktionsumfeldes. In Bezug auf die Akteure kann er z.B. zeigen, dass sich die »einstmals sogar identitätsstiftende Begeisterung für den heutigen Inhalt der täglichen Erwerbsarbeit« (S. 169) auch auf das daraus resultierende Berufs- und Musikverständnis auswirkt. Denn viele der Musikredakteure wählten diesen Beruf aufgrund ihrer Musikbegeisterung seit der eigenen Jugendzeit. »Ihr dort grundlegend geprägter Musikgeschmack und ihre (behauptete) Kennerschaft wird als Zugangsvoraussetzung zu diesem Beruf verstanden« (S. 186). Die besondere Personalunion aus Kritiker und Fan in der Rolle des Musikredakteurs wirft freilich auch Fragen hinsichtlich des professionellen Umgangs mit Musik auf. Interessanterweise reflektieren die Redakteure diese Herausforderung hochgradig in ihren Arbeitsroutinen und schaffen sich z.B. eigene Regeln zur Wahrung der »professionellen Distanz« (S. 191). Auch die hohe Arbeitszufriedenheit der Redakteure geht, wie Doehring zeigen kann, auf die starke Identifikation der Redakteure mit den Inhalten zurück. So ist die Arbeitszufriedenheit insbesondere dann hoch, wenn sie eine Ausgeglichenheit zwischen den privaten Interessen und denen des Magazins empfinden. Es sind eben diese verschiedenen Möglichkeiten der Selbstverwirklichung und der konstanten Fortbildung, die mit der Arbeit am Magazin einhergehen (S. 198) und die die hohe Motivation der Redakteure mitbegründen. Die eigentliche Entlohnung der Arbeit findet nicht monetär statt, sondern eher »immateriell« (S. 199), dazu zitiert Doehring treffend einen Redakteur des *Rolling Stone*: »Wenn man das mit Arbeitszeiten vergleicht, ist das auch wirklich

ein sehr geringes Gehalt. Das ist wirklich so eine Liebhaber-Geschichte, dass man das macht« (S. 200f.).

Besonders lesenswert ist der Abschnitt zum Thema »Normenkontext. Ethik und Aufgabe des Musikjournalismus« (S. 260-266). In diesem letzten thematischen Abschnitt der Ergebnis-Darstellung laufen quasi alle Besonderheiten des Arbeitsalltags eines Musikjournalisten zusammen und werden reflektiert, z.B. wenn der Musikredakteur selbst darüber nachdenkt, wie unabhängig man eigentlich noch über ein exklusives Treffen mit einem Musiker berichten kann, wenn alles dafür Notwendige von dem Label bereits bezahlt wurde – Hotel, Flug etc. (S. 264). Dieses Geben und Nehmen zwischen der Musikindustrie und den Musikmagazinen lässt Doehring dann auch recht treffend vom »embedded music journalism« sprechen (S. 264).

Was kennzeichnet nun also einen Musikredakteur? Doehring formuliert zum Ende seiner Arbeit folgendes Profil:

»die berufliche Motivation der (Musik-)Journalisten ist extrem hoch, das berufliche Handeln ist wertorientiert. Auf der individuellen Ebene übt man einen ›Traumberuf‹ aus, sodass die persönliche Identifikation hoch ist. Berufsethisch verfolgt man Prinzipien eines guten (Musik-)Journalismus, indem man der Sache – der ›guten‹ Musik – mit erstens qualitativ hochwertigem und erst in zweiter Sicht funktionalen Texten für ein interessiertes Lesepublikum gerecht wird« (S. 294).

Im Rahmen des Fazits kommt Doehring schließlich noch einmal auf das Machtverhältnis zwischen der Print- und Online-Musikberichterstattung zu sprechen. In den Abgesang auf den Print-Musikjournalismus stimmt er jedoch nicht mit ein – sondern verweist auf die Haltung der Redakteure, die davon ausgehen, dass Musikjournalismus in Printmagazinen auch zukünftig funktionieren wird, »wenn er von professionellen dafür ausgebildeten Journalisten erstellt wird und sich von dem Angeboten im Internet unterscheidet in Form, Inhalt und Ethik« (S. 284).

Musikkommunikatoren ist eine ausgesprochen selbstbewusst verfasste Qualifikationsarbeit, die tatsächlich an keiner Stelle um ein klares Statement verlegen ist. Diese sind zwar mitunter durchaus provokant bis gewagt, verleihen dem Text aber auch eine gehörige Portion Schwung. Erfreulich ist zudem, dass Doehring seine spannenden Daten nicht zurückhält, sondern ausführlich aus den Gesprächen mit den Redakteuren zitiert. Das gestaltet die Ergebnisdarstellung nicht nur ausgesprochen anschaulich, sondern dient auch in hohem Maße der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit. Was Doehring hier an seinen Interviews zeigen kann, weckt definitiv die Lust auf mehr Forschung in diesem Feld. Denn gerade auch bei den Selbstbeschreibungen

der Redakteure fallen immer wieder interessante Rechtfertigungsnarrative ins Auge, die auf die Paradoxie des Arbeitsumfeldes verweisen.

Wenn diese sehr lesenswerte Studie überhaupt Fragen offen lässt, dann lediglich im ersten Teil: So umfangreich und kritisch die Darstellung der interdisziplinären Forschungslandschaft zum Thema Popmusikjournalismus auch ausfällt, so bleibt doch offen, warum in der Argumentation Doehring nicht zwischen der Journalismusforschung im Rahmen der politischen Kommunikation zum einen (Doehring's Argumentationen beruhen fast ausschließlich auf Forschungen aus diesem Bereich) und dem Kulturjournalismus zum anderen (der nur kurz angesprochen wird – aber ja schließlich den Bereich seiner Redakteure darstellt) unterschieden wurde. Denn die Anforderungen an einen Musikredakteur oder auch Feuilletonisten sind freilich andere als die an einen Auslandskorrespondenten, Krisenberichterstatler oder den innenpolitisch ambitionierten, investigativen Journalisten. Diese Frage drängt sich umso mehr auf, da sie sich unmittelbar aus der Empirie Doehring's selbst stellt. Denn die befragten Musikredakteure verstehen sich selbst nicht als »richtige Journalisten«. So zitiert Doehring einen der beiden *Rolling Stone*-Redakteure:

»Wenn der Musikjournalismus zu einem richtigen Journalismus würde, der Parallelen zieht, wo andere Leute keine sehen, der das Geld in tolle aufwendige Reportagen investiert, der mit dem Wort ›Thema‹ nicht immer nur eine neue Band oder eine neue Platte verbindet, also wenn der Musikjournalismus das irgendwie schaffen würde. Der [Musikjournalismus] muss dann seine eigene Berechtigung als professionelles Journalismusfeld erarbeiten« (S. 266).

Doehring folgert an anderer Stelle sogar selbst:

»Aufgrund der vielfältigen Abhängigkeiten innerhalb der Struktur des Musikmarktes nehmen die Redakteure bei der Definition ihrer Rolle als Musikjournalist außerdem Abstand von einem klassischen Journalismusbegriff, der aufklärerisch investigativ als Vierte Macht interpretiert wird« (S. 182).

Hier schafft quasi das Material selbst die Gelegenheit, die Rolle des Musikjournalisten im Feld des Journalismus ausdifferenzierter zu verorten, und lädt zu weiteren näheren Betrachtungen ein, die in der Aufarbeitung der Literatur vielleicht schon hätte vorbereitet werden können.

Doehring, André (2011). *Musikkommunikatoren. Berufsrollen, Organisationsstrukturen und Handlungsspielräume im Popmusikjournalismus* (= texte zur populären musik 7). Bielefeld: transcript (321 S., 32,80 €).

Ausgewählte Neuerscheinungen 2011 (Nachtrag)

Zusammengestellt von Yvonne Thieré

- Abrams, Alan E. *Hype & Soul! Behind the Scenes at Motown. The Official Archives of the Legendary Hitsville Spin Doctor*. London: Temple Street.
- Adam, Holger et al. (Hg.). *Überleben. Pop und Antipop in Zeiten des Weniger* (= Testcard – Beiträge zur Popgeschichte 21). Mainz: Ventil.
- Ball, Jared A. *I Mix What I Like. A Mixtape Manifesto*. Edinburgh: AK Press.
- Bartosch, Roman (Hg.). *Heavy Metal Studies Band 1: Lyrics und Intertextualität*. Oberhausen: Schenk.
- Beck, Florian. *Transformation und Strategieentwicklung im Musikmarkt. Musik und Gemeinschaft in der digitalen Mediamorphose* (= New Media in Creativity, Content and Entertainment 1). Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Becker, Thomas. *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und »illegitimer« Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*. Bielefeld: transcript.
- Beins, Burkhard et al. (Hg.). *Echtzeitmusik Berlin. Selbstbestimmung einer Szene – Self-defining a Scene*. Hofheim: Wolke.
- Beisswenger, Drew. *North American Fiddle Music. A Research and Information Guide*. New York, NY, u.a.: Routledge.
- Bendrups, Dan / Downes, Graeme (Hg.). *Dunedin Sounding. Place and Performance*. Dunedin: Otago University Press.
- Berti, Jim / Bowman, Durrell (Hg.). *Rush and Philosophy. Heart and Mind United*. Chicago, IL: Open Court.
- Blobel, Ulli (Hg.). *Woodstock am Karpfenteich. Die Jazzwerkstatt Peitz*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Böning, Holger / Ziessow, Karl-Heinz (Hg.). *Umbruchzeit. Die 1960er und 1970er Jahre auf dem Land – Popmusik und Pillenknick. Zur Ausstellung »Umbruchzeit« im Museumsdorf Cloppenburg 2011-2012* (= Kataloge und Schriften des Museumsdorfs Cloppenburg, H. 20). Cloppenburg: Museumsdorf Cloppenburg.
- Bontrup, Heiner / Fränzel, Ernst Dieter (Hg.). *Die Ernst-Höllerhagen-Story. Ein Jazzmusiker zwischen Nationalsozialismus und Wirtschaftswunder. Mit Diskographie 1934-1955*. Wuppertal: Nordpark.
- Bonz, Jochen / Rytz, Juliane / Springer, Johannes (Hg.). *Lass uns von der Hamburger Schule reden. Eine Kulturgeschichte aus der Sicht beteiligter Frauen*. Mainz: Ventil.
- Bossius, Thomas / Häger, Andreas / Kahn-Harris, Keith (Hg.). *Religion and Popular Music in Europe. New Expressions of Sacred and Secular Identity*. London: I.B. Tauris.
- Broecking, Christian. *Der Marsalis-Komplex. Studien zur gesellschaftlichen Relevanz des afroamerikanischen Jazz zwischen 1992 und 2007*. Berlin: Broecking.

- Brown, Jake. *Tom Waits. In the Studio*. London: Cherry Red Books.
- Brundage, William Fitzhugh (Hg.). *Beyond Blackface. African Americans and the Creation of American Popular Culture, 1890-1930*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Campbell, Jonathan W. *Red Rock. The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*. Hong Kong: Earnshaw Books.
- Canaris, Afra. *Melodie, Klangfarbe und Rhythmus im Urheberrecht. Der Schutz musikalischer Werke und Darbietungen (= Schriften zum geistigen Eigentum und zum Wettbewerbsrecht 47)*. Baden Baden: Nomos.
- Decker, Todd R. *Music Makes Me. Fred Astaire and Jazz*. Berkeley, CA, u.a.: University of California Press.
- Dick, Luke / Reisch, George A. *The Rolling Stones and Philosophy. It's Just a Thought Away*. Chicago, IL: Open Court.
- Doggett, Peter. *The Man Who Sold the World. David Bowie and the 1970s*. London: The Bodley Head.
- Drewett, Michael / Hill, Sarah / Kärki, Kimi (Hg.). *Peter Gabriel, From Genesis to Growing Up*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Emmenegger, Claudia / Senn, Olivier (Hg.). *Five Perspectives on »Body and Soul« and Other Contributions to Music Performance Studies*. Zürich: Chronos.
- Engelmann, Jonas et al. (Hg.). *Access Denied. Ortsverschiebungen in der realen und virtuellen Gegenwart (= Testcard – Beiträge zur Popgeschichte 20)*. Mainz: Ventil Verlag.
- Faragher, Scott. *The Hammond Organ. An Introduction to the Instrument and the Players Who Made it Famous*. Montclair, NJ: Hal Leonard.
- Fernandes, Sujatha. *Close to the Edge. In Search of the Global Hip Hop Generation*. London: Verso.
- Fisher, Joseph P. / Flota, Brian (Hg.). *The Politics of Post-9/11 Music. Sound, Trauma, and the Music Industry in the Time of Terror*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Fischer, Nadine. *Lizensierungsstrukturen bei der nationalen und multiterritorialen Online-Verwertung von Musikwerken*. Baden Baden: Nomos.
- Gilmour, Michael J. *The Gospel According to Bob Dylan. The Old, Old Story for Modern Times*. Louisville, KY: Westminster John Knox Press.
- Goetting, Jay. *Joined at the Hip. A History of Jazz in the Twin Cities*. St. Paul, MN: Minnesota Historical Society Press.
- Harker, Brian. *Louis Armstrong's Hot Five and Hot Seven Recordings*. New York, NY: Oxford University Press.
- Harrison, Thomas. *Music of the 1980s*. Santa Barbara, CA: Greenwood.
- Hawkins, Stan / Niblock, Sarah. *Prince. The Making of a Pop Music Phenomenon*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Henriques, Julian. *Sonic Bodies. Raggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. London: Continuum.
- Hershorn, Tad. *Norman Granz. The Man Who Used Jazz for Justice*. Berkeley, CA, u.a.: University of California Press.
- Herzig, Monika (Hg.). *David Baker. A Legacy in Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hoekman, Gerrit. *Pogo, Punk und Politik*. Münster: Unrast.
- Hornuff, Daniel. *Im Tribunal der Bilder. Politische Interventionen durch Theater und Musikvideo*. Paderborn: Fink.
- Inaba, Mitsutoshi. *Willie Dixon. Preacher of the Blues*. Lanham, MD: Scarecrow.

- Ismaiel-Wendt, Johannes. *Tracks'n'trecks. Populäre Musik und postkoloniale Analyse*. Münster: Unrast.
- Jacobsen, Thomas W. *Traditional New Orleans Jazz. Conversations With the Men Who Make the Music*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.
- Jarman-Ivens, Freya. *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Jeffries, Michael P. *Thug Life. Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Kaufman, Will. *Woody Guthrie, American Radical*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Kirn, Peter (Hg.). *The Evolution of Electronic Dance Music*. Milwaukee, WI: Backbeat Books.
- Lambert, Philip. *To Broadway, to Life! The Musical Theater of Bock and Harnick*. New York, NY: Oxford University Press.
- Lamprecht, Wolfgang (Hg.). *Weißbuch Kulturjournalismus. Musik, Bildende Kunst, Literatur, Tanz, Theater, Architektur, Medien*. Wien: Löcker.
- Langlois, Tony (Hg.). *Non-Western Popular Music*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Lin, Marvin. *Kid A [Radiohead] (= 33 1/3 Series)*. London: Continuum.
- Lüdeke, Roger (Hg.). *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*. Bielefeld: transcript.
- Lüthe, Martin. *Color-Line and Crossing-Over. Motown and Performances of Blackness in the 1960s American Culture*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Lynskey, Dorian. *33 Revolutions per Minute. A History of Protest Songs, From Billie Holiday to Green Day*. London: Faber.
- Maher, Tom (Hg.). *Tom Waits on Tom Waits. Interviews and Encounters*. Chicago, IL: Chicago Review Press.
- Maletz, Hermann. *Leidenschaft? Neue Musik: Über Klänge, Laute, Zeichen bis zu Jazz und Pop (= Musikwissenschaft 14)*. Münster u.a.: LIT.
- Manzella, Teresa Ryan. *How to Analyze the Music of Bob Dylan*. Edina, MN: ABDO.
- Marcus, Greil. *The Doors. A Lifetime of Listening to Five Mean Years*. London: Faber and Faber.
- McLeod, Ken. *We are the Champions. The Politics of Sports and Popular Music*. Farnham u.a.: Ashgate.
- McQuinn, Julie (Hg.). *Popular Music and Multimedia*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Miller, Mark. *Way Down That Lonesome Road. Lonnie Johnson in Toronto, 1965-1970*. Toronto: Mercury Press.
- Momcilovic, Drago (Hg.). *Resounding Pasts. Essays in Literature, Popular Music and Cultural Memory*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Moser, Johannes / Becher, Eva (Hg.). *München-Sound. Urbane Volkskultur und populäre Musik*. München: Utz.
- Nieuwkerk, Karin van (Hg.). *Muslim Rap, Halal Soaps, and Revolutionary Theater. Artistic Developments in the Muslim World*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Partington, John S. (Hg.). *The Life, Music, and Thought of Woody Guthrie. A Critical Appraisal*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Peters, Sebastian. *Ein Lied mehr zur Lage der Nation. Politische Inhalte in deutschsprachigen Popsongs*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Pfleiderer, Martin (Hg.). *Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung, Archiv, Internet*. Köln: Böhlau.

- Piazza, Tom. *Devil Sent the Rain. Music and Writing in Desperate America*. New York, NY: Harper Perennial.
- Pint, Klaus. »Rock'n'Roll is here to stay«. *Die Geschichte der Musikindustrie von 1990-2010* (= Universität Graz: Reihe Habilitationen, Dissertationen, Diplomarbeiten 34). Graz: Leykam.
- Pröll, Martina. *I Keep My Cool. Rebekka Bakken. Musikalisches Schaffen und künstlerisches Wirken*. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Railton, Diane / Watson, Paul. *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ratcliffe, Philip R. *Mississippi John Hurt. His Life, His Times, His Blues*. Jackson, MS: University of Mississippi Press.
- Riesman, Bob. *I Feel So Good. The Life and Times of Big Bill Broonzy*. Chicago, IL; London: The University of Chicago Press.
- Rojek, Chris. *Pop Music, Pop Culture*. New York, NY: John Wiley & Sons.
- Schäfer, Frank. *Talking Metal. Headbanger und Wackengänger – Eine Szene packt aus*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Scharen, Christian. *Broken Hallelujahs. Why Popular Music Matters to Those Seeking God*. Grand Rapids, MI: Brazos Press.
- Scheff, Thomas J. *What's Love Got to Do with It? Emotions and Relationships in Popular Songs*. Boulder, CO: Paradigm.
- Schoening, Benjamin S. / Kasper, Eric T. *Don't Stop Thinking About the Music. The Politics of Songs and Musicians in Presidential Campaigns*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Scholz, Oldrik. *Der Schlager im UfA-Film 1933-1945. Einsatz und Inszenierung*. Tönning: Der Andere Verlag.
- Schreiber, Helge (Hg.). *Network of Friends. Hardcore-Punk der 80er Jahre in Europa*. Duisburg: Salon Alter Hammer.
- Shryane, Jennifer. *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten. German Experimental Music*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Simmons, Rick. *Carolina Beach Music. The Classic Years*. Charleston, SC: History Press.
- Spencer, Zoe. *Murda', Misogyny, and Mayhem. Hip-Hop and the Culture of Abnormality in the Urban Community*. Lanham, MD: University Press of America.
- Spera, Keith. *Groove Interrupted. Loss, Renewal, and the Music of New Orleans*. New York, NY: St. Martin's Press.
- Stefanija, Leon / Schüler, Nico (Hg.). *Approaches to Music Research. Between Practice and Epistemology*. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Stimeling, Travis D. *Cosmic Cowboys and New Hicks. The Countercultural Sounds of Austin's Progressive Country Music Scene*. New York, NY: Oxford University Press.
- Stowe, David Ware. *No Sympathy for the Devil. Christian Pop Music and the Transformation of American Evangelicalism*. Chapel Hill, NC, u.a.: University of North Carolina Press.
- Stras, Laurie (Hg.). *She's so Fine. Reflections on Whiteness, Femininity, Adolescence and Class in 1960s Music*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Strong, Catherine. *Grunge. Music and Memory*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Swenson, John. *New Atlantis. Musicians Battle for the Survival of New Orleans*. New York, NY: Oxford University Press.
- Szegedi, Martón. *Die Stilistik von John Scofield* (= Jazz Research 43). Hg. v. Institut für Jazzforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und

der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

- Tennent, Scott. *Spiderland* [Slint] (= 33 1/3 Series). London: Continuum.
- Thompson, Hunter S. *Fear and Loathing at Rolling Stone. The Essential Writing of Hunter S. Thompson*. Hg. v. Jann S. Wenner. New York, NY: Simon & Schuster.
- Waechtler, Erik / Bunke, Simon (Hg.). *Lyrix. Lies mein Lied. 33 1/3 Wahrheiten über deutschsprachige Songtexte*. Freiburg: Orange-Press.
- Waldherr, Thomas. »I'm in a cowboy band«. *Bob Dylan, die Country-Musik und das Vermächtnis des Americana. Ein popkulturelles Essay*. Münster: Monsenstein Und Vannerdat.
- Wallach, Jeremy / Berger, Harris M. / Greene, Paul D. (Hg.). *Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music Around the World*. Durham, NC: Duke University Press.
- Watkins, Ralph Basui. *Hip-Hop Redemption. Finding God in the Rhythm and the Rhyme*. Grand Rapids, MI: Baker Academic.
- Watton, Gary. *A Pop Revolution. The Transatlantic Music Scene, 1965 to 1969*. Coleraine: GW Publications.
- Wells, Elizabeth Anne. *West Side Story. Cultural Perspectives on an American Musical*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Westhoff, Ben. *Dirty South. Outkast, Lil Wayne, Soulja Boy, and the Southern Rappers Who Reinvented Hip-Hop*. Chicago, IL: Chicago Review Press.
- Wheaton, Robert J. *Dummy* [Portishead] (= 33 1/3 Series). London: Continuum.
- White, Miles. *From Jim Crow to Jay-Z. Race, Rap, and the Performance of Masculinity*. Urbana, IL, u.a.: University of Illinois Press.
- Wich, Franz. *Melodien vom Salon ins Variété*. Halle: Projekte-Verlag Cornelius.
- Wicke, Peter. *Rock und Pop. Von Elvis bis Lady Gaga*. München: Beck.
- Willis-Aronowitz, Nona. *Out of the Vinyl Deeps. Ellen Willis on Rock Music*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Yaffe, David. *Bob Dylan. Like a Complete Unknown*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Yarm, Mark. *Everybody Loves Our Town. An Oral History of Grunge*. New York, NY: Crown Archetype.

Ausgewählte Neuerscheinungen 2012

Zusammengestellt von Yvonne Thieré

- Ake, David / Garrett, Charles Hiroshi / Goldmark, Daniel (Hg.). *Jazz/Not Jazz. The Music and Its Boundaries*. Berkeley, CA, u.a.: University of California Press.
- Astley, Tom. *Outside the Revolution, Everything. Redefinition of Left-wing Identity in Contemporary Cuban Music Making*. Ropley: Zero.
- Atkey, Mel. *A Million Miles from Broadway. Musical Theatre Beyond New York and London*. Vancouver, B.C.: Friendlysong Books.
- Baade, Christina L. *Victory Through Harmony. The BBC and Popular Music in World War II*. New York, NY: Oxford University Press.
- Bang, Derrick. *Vince Guaraldi at the Piano*. Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Bastin, Bruce. *The Melody Man. Joe Davis and the New York Music Scene, 1916-1978*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Baumgarten, Mark. *Love Rock Revolution. K Records and the Rise of Independent Music*. Seattle, WA: Sasquatch Books.
- Behrens, Roger et al. *Fleisch* (= Testcard – Beiträge zur Popgeschichte 22). Mainz: Ventil.
- Beissenhirtz, Alexander J. *Affirmation and Resistance. The Politics of the Jazz Life in the Self-Narratives of Louis Armstrong, Art Pepper, and Oscar Peterson* (= Geist und Wissen 15). Kiel: Ludwig.
- Berish, Andrew. *Lonesome Roads and Streets of Dreams. Place, Mobility, and Race in Jazz of the 1930s and '40s*. Chicago, IL, u.a.: University of Chicago Press.
- Best, Curwen. *The Popular Music and Entertainment Culture of Barbados. Pathways to Digital Culture*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Boer, Roland. *Nick Cave. A Study of Love, Death and Apocalypse*. Oakville, CT: Equinox Publishing.
- Booker, M. Keith (Hg.). *Blue-Collar Pop Culture. From NASCAR to Jersey Shore* (2 Bde.). Santa Barbara, CA: Praeger.
- Boswell, Matthew. *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*. Basingstoke; New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Bourdaghs, Michael K. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon. A Geopolitical Prehistory of J-Pop*. New York, NY: Columbia University Press.
- Bowser, Benjamin P. *Gangster Rap and its Social Cost. Exploiting Hip Hop and Using Racial Stereotypes to Entertain America*. Amherst, NY: Cambria Press.
- Boyd, Jean Ann. *Dance All Night. Those Other Southwestern Swing Bands, Past and Present*. Lubbock, TX: Texas Tech University Press.
- Brabazon, Tara. *Popular Music. Topics, Trends, and Trajectories*. London: Sage.
- Bratfisch, Rainer. *Berlin Jazz*. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg.
- Breinl, Christiana. *Free Tekno. Geschichte einer Gegenkultur*. Wien u.a.: LIT.
- Brown, Jake. *Behind the Boards. The Making of Rock'n'Roll's Greatest Records Revealed*. Montclair, NJ: Hal Leonard Books.

- Bukszpan, Daniel. *The Encyclopedia of New Wave*. New York, NY: Sterling.
- Burkhalter, Thomas. *Local Music Scenes and Globalization. Transnational Platforms in Beirut*. New York, NY: Routledge.
- Calhoun, Scott (Hg.). *Exploring U2. Is This Rock'n'Roll? Essays on the Music, Work, and Influence of U2*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Cerchiari, Luca / Cugny, Laurent / Kerschbaumer, Franz (Hg.). *Eurojazzland. Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*. Boston, MA: Northeastern University Press.
- Charry, Eric (Hg.). *Hip hop Africa. New African Music in a Globalizing World*. Bloomington, IN; Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Cohen, Thomas F. *Playing to the Camera. Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*. London; New York, NY: Wallflower.
- Conley, Patrick. *Der parteiliche Journalist. Die Geschichte des Radio-Features in der DDR*. Berlin: Metropol.
- Cornermann, Stephan (Hg.). *Was ist Kulturwissenschaft? Zehn Antworten aus den »Kleinen Fächern«*. Bielefeld: transcript.
- Cossu, Andrea. *It Ain't Me, Babe. Bob Dylan and the Performance of Authenticity*. Boulder: Paradigm.
- Crook, Tim. *The Sound Handbook*. Abingdon u.a.: Routledge.
- Curnutt, Kirk. *Brian Wilson (= Icons of Pop Music)*. Sheffield; Oakville, CT: Equinox Publishing.
- Dale, Pete. *Anyone Can Do It. Empowerment, Tradition and the Punk Underground*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Dallmann, Niels-Constantin. *Terminologie des Jazz der Weimarer Republik. Rhythmus, Form und Gattungen*. Stuttgart: Ibidem.
- Decker, Todd R. *Show Boat. Performing Race in an American Musical*. New York, NY: Oxford University Press.
- Delmont, Matthew F. *The Nicest Kids in Town. American Bandstand, Rock'n'Roll, and the Struggle for Civil Rights in 1950s Philadelphia*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Dennis, Christopher. *Afro-Colombian Hip-Hop. Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Dietrich, Marc / Seeliger, Martin (Hg.). *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen (= Cultural Studies 43)*. Bielefeld: transcript.
- Duchan, Joshua S. *Powerful Voices. The Musical and Social World of Collegiate A Capella*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Dunkel, Mario. *Aesthetics of Resistance. Charles Mingus and the Civil Rights Movement (= MasterResearch 4)*. Münster: LIT.
- Dyer, Richard. *In the Space of a Song. The Uses of Song in Film*. London: Routledge.
- Fairchild, Charles. *Music, Radio and the Public Sphere. The Aesthetics of Democracy*. Basingstoke, UK; New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Falola, Toyin / Fleming, Tyler (Hg.). *Music, Performance and African Identities*. New York, NY: Routledge.
- Fernandes, Naresh. *Taj Mahal Foxtrot. The Story of Bombay's Jazz Age*. New Delhi: Roli Books.
- Forman, Murray. *One Night on TV is Worth Weeks at the Paramount. Popular Music on Early Television*. Durham, NC: Duke University Press.

- Frith, Simon / Zagorski-Thomas, Simon (Hg.). *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Gallina, Oliver. *Jugendmedienkultur Hip-Hop. Mediennutzung und Medienkompetenz in populären Jugendkulturen*. Hamburg: Diplomica.
- Gerdes, Lousie I. (Hg.). *Woodstock*. Detroit, MI: Greenhaven.
- Getmann, Alex. *Mediale Musik und technische Aura. Der Einfluss neuer Medien auf Musik*. Hamburg: Diplomica.
- Gibson, Chris (Hg.). *Creativity in Peripheral Places. Redefining the Creative Industries*. London: Routledge.
- Govenar, Alan B. *Everyday Music*. College Station, TX: Texas A&M University Press.
- Graf, Matthias. *Mazzikā! Eine arabistisch-ethnomusikologische Exkursion in die Text- und Klangwelten der Popmusik Ägyptens und des Libanon von ihren Anfängen bis heute*. Würzburg: Ergon.
- Gray, John. *Afro-Cuban Music. A Bibliographic Guide*. Nyack, NY: African Diaspora Press.
- Gray II, Richard J. (Hg.). *The Performance Identities of Lady Gaga. Critical Essays*. Jefferson, NC: McFarland.
- Gregory, Georgina. *Send in the Clones. A Cultural Study of the Tribute Band*. Sheffield, UK; Bristol, CT: Equinox Publishing.
- Grosch, Nils / Jansen, Wolfgang (Hg.). *Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren*. Münster u.a.: Waxmann.
- Grosch, Nils / Juchem, Elmar (Hg.). *Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland*. Münster u.a.: Waxmann.
- Grünwald, Jan G. *Male Spaces. Bildinszenierungen archaischer Männlichkeiten im Black Metal*. Frankfurt/M.; New York, NY: Campus-Verlag.
- Hagemann, Alfred. *Gronau – Enschede – Berlin. Eine musikalische Reise durch die Welt der Unterhaltung von der Weimarer Republik bis in die Nachkriegszeit*. Begleitbroschüre zur gleichnamigen Ausstellung. Essen: Klartext.
- Harrison, Douglas. *Then Sings My Soul. The Culture of Southern Gospel Music*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Harju, Bärbel. *Rock & Religion. Eine Kulturgeschichte der christlichen Popmusik in den USA (= Amerika: Kultur – Geschichte – Politik 2)*. Bielefeld: transcript.
- Hecker, Pierre. *Turkish Metal. Music, Meaning, and Morality in a Muslim Society*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Heidingsfelder, Markus. *System Pop*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Heining, Duncan. *Trad Dads, Dirty Boppers and Free Fusioners. British Jazz, 1960-1975*. Bristol, CT: Equinox Publishing.
- Helms, Dietrich / Phleps, Thomas. *Black Box Pop. Analysen populärer Musik (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38)*. Bielefeld: transcript.
- Hinton, Stephen. *Weill's Musical Theater. Stages of Reform*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Howard, Jason. *A Few Honest Words. The Kentucky Roots of Popular Music*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky.
- Hustad, Thomas P. *Born to Play. The Ruby Braff Discography and Directory of Performances*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Irwin, Williams (Hg.). *Black Sabbath and Philosophy. Mastering Reality*. Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley.
- Jackson, Travis A. *Blowin' the Blues Away. Performance and Meaning on the New York Jazz Scene (= Music of the African Diaspora 16)*. Berkeley, CA: University of California Press.

- Jacobson, Marion S: *Squeeze This! A Cultural History of the Accordion in America*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Jaiser, Gerhard. *Thai Popular Music* (= Thai Popular Culture 1). Bangkok: White Lotus Press.
- Jennings, Ros / Abigail Gardner (Hg.). »Rock on«. *Women, Ageing and Popular Music*. Burlington, VT: Ashgate.
- Jonker, Leonor. *No Future nu. Punk in Nederland 1977-2012*. Amsterdam: Lebowski.
- Jost, Christofer. *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik*. Baden Baden: Nomos.
- Jost, Ekkehard. *Jazzgeschichten aus Europa*. Hofheim: Wolke.
- Kabus, Wolfgang / Arnold, Jochen (Hg.). *Populärmusik und Kirche. Polyphon statt monoton*. Dokumentation des Fünften Interdisziplinären Forums Populärmusik und Kirche (= Friedensauer Schriftenreihe C: Musik – Kirche – Kultur 13). Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Katz, Mark. *Groove Music. The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. New York, NY: Ocford University Press.
- Kelley, Robin D. G. *Africa Speaks, America Answers. Modern Jazz in Revolutionary Times*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kim, Chang Nam. *K-Pop. Roots and Blossoming of Korean Popular Music* (= Contemporary Korean Arts Series 6). Elizabeth, NJ: Hollym International Corp.
- Kleiner, Marcus S. / Rappe, Michael (Hg.). *Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*. Berlin; Münster: LIT.
- Kleiner, Marcus S. / Wilke, Thomas (Hg.). *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kreier, Florian Tobias. *Die Band Ton Steine Scherben. Subpolitiker einer Gegenkultur?* Hamburg: Diplomica.
- Kronenburg, Robert. *Live Architecture. Venues, Stages and Arenas for Popular Music*. London: Routledge.
- Lau, Stella Sai-Chun. *Popular Music in Evangelical Youth Culture*. New York, NY: Routledge.
- Le Gendre, Kevin. *Soul Unsung. Reflections on the Band in Black Popular Music*. Bristol, CT: Equinox.
- Leibetseder, Doris. *Queer Tracks. Subversive Strategies in Rock and Pop Music*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Lena, Jennifer C. *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Lethem, Jonathan. *Fear of Music [Talking Heads]* (= 33 1/3 Series). New York, NY: Continuum.
- Love, Bettina L. *Hip Hop's Li'l Sistas Speak. Negotiating Hip Hop Identities and Politics in the New South*. New York, NY, u.a.: Lang.
- Magee, Jeffrey. *Irving Berlin's American Musical Theater*. New York, NY: Oxford University Press.
- Marcoux, Jean-Philippe. *Jazz Griots. Music as History in the 1960s African American Poem*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Marti, Gerardo. *Worship Across the Racial Divide. Religious Music and the Multiracial Congregation*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.

- McCusker, John P. *Creole Trombone. Kid Ory and the Early Years of Jazz*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- McIntyre, Philip. *Creativity and Cultural Production. Issues for Media Practice*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- McLaughlin, Noel / McLoone, Martin. *Rock and Popular Music Before and After U2*. Dublin; Portland, OR: Irish Academic Press.
- McWhirter, Christian. *Battle Hymns. The Power and Popularity of Music in the Civil War*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Mecking, Sabine / Wasserloos, Yvonne (Hg.). *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*. Göttingen: V&R Unipress.
- Meinert, Philipp / Seeliger, Martin (Hg.). *Punk in Deutschland. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Cultural Studies 44). Bielefeld: transcript.
- Meyers, David / Watkins, Candice / Howard, Arnett / Loeffler, James. *Ohio Jazz. A History of Jazz in the Buckeye State*. Charleston, SC: History Press.
- Millard, André J. *Beatlemania. Technology, Business, and Teen Culture in Cold War America*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Miller, Matt. *Bounce. Rap Music and Local Identity in New Orleans*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Mills, Peter. *Media and Popular Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Moehn, Frederick. *Contemporary Carioca. Technologies of Mixing in a Brazilian Music Scene*. Durham, NC: Duke University Press.
- Moore, Allan F. *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Navas, Eduardo. *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*. Wien: Springer.
- Niedlich, Florian (Hg.). *Facetten der Popkultur. Über die ästhetische und politische Kraft des Populären*. Bielefeld: transcript.
- Noonan, Ellen. *The Strange Career of Porgy and Bess. Race, Culture and America's Most Famous Opera*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Ostendorf, Bernd. *New Orleans. Creolization and all that Jazz*. Innsbruck: Studien Verlag.
- Partridge, Christopher. *Anthems of Apocalypse. Popular Music and Apocalyptic Thought*. Sheffield: Sheffield Phoenix Press.
- Payne, Michael. *The Life and Music of Eric Coates*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Pedelty, Mark. *Ecomusicology. Rock, Folk, and the Environment*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Pence, Charlotte (Hg.). *The Poetics of American Song Lyrics*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Perone, James E. *The Album. A Guide to Pop Music's Most Provocative, Influential, and Important Creations* (4 Bde.). Santa Barbara, CA: Praeger.
- Phillipov, Michelle. *Death Metal and Music Criticism. Analysis at the Limits*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Pinch, Trevor / Bijsterveld, Karin (Hg.). *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Platanov, Rachel S. *Singing the Self. Guitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Price III, Emmett G. (Hg.). *The Black Church and Hip Hop Culture. Towards Bridging the Generational Divide*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

- Prouty, Ken. *Knowing Jazz. Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Rabaka, Reiland. *Hip Hop's Amnesia. From Blues and the Black Women's Club Movement to Rap and the Hip Hop Movement*. Lanham: Lexington.
- Richardson, John. *An Eye for Music. Popular Music and the Audiovisual Surreal*. New York, NY: Oxford University Press.
- Robertson, Bronwen. *Reverberations of Dissent. Identity and Expression in Iran's Illegal Music Scene*. New York, NY: Continuum.
- Rodriguez, Robert. *Revolver. How the Beatles Reimagined Rock'n'Roll*. San Francisco, CA, u.a.: Backbeat Books.
- Rossmann, Gabriel. *Climbing the Charts. What Radio Airplay Tells Us about the Diffusion of Innovation*. Princeton, NJ, u.a.: Princeton University Press.
- Rühlemann, Martin W. *Varietés und Singspielhallen – urbane Räume des Vergnügens. Aspekte der kommerziellen populären Kultur in München Ende des 19. Jahrhunderts* (= Forum Kulturwissenschaften 13). Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Said, Amir. *The Art of Sampling. The Sampling Tradition of Hip Hop, Rap Music and Copyright Law*. Brooklyn, NY: Superchamper.
- Sanden, Paul. *Liveness in Modern Music. Musicians, Technology, and the Perception of Performance*. New York, NY: Routledge.
- Scannell, John. *James Brown* (= Icons of Pop Music). Sheffield; Oakville, CT: Equinox.
- Schiff, David. *The Ellington Century*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Schiller, Dietmar (Hg.). *A Change is Gonna Come. Popmusik und Politik – Empirische Beiträge zu einer politikwissenschaftlichen Popmusikforschung*. Münster: LIT.
- Schloss, Joseph Glenn / Starr, Lerry / Waterman, Christopher. *Rock. Music, Culture, and Business*. New York, NY: Oxford University Press.
- Schüller, Thorsten / Seiler, Sasche (Hg.). *Hidden Tracks. Das Verborgene, Verschwundene und Vergessene in der Popmusik*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- Schulz, Daniela. *Wenn die Musik spielt... Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript.
- Schütze, Dennis. *Spieltraditionen, Personalstile und Signature-Licks der Rock and Roll-Gitarre. Auf der Suche nach den spielprägendsten und einflussreichsten Instrumentalparts einer Ära*. Bremen: Fuego.
- Semán, Pablo / Vila, Pablo (Hg.). *Youth Identities and Argentine Popular Music. Beyond Tango*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Seneviratne, Kalinga. *Countering MTV Influence in Indonesia and Malaysia*. Singapur: Institute of Southeast Asian Studies.
- Silverman, Carol. *Romani Routes. Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Simonett, Helena (Hg.). *The Accordion in the Americas. Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Smit, Christopher R. (Hg.). *Michael Jackson. Grasping the Spectacle*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Spelman, Nicola. *Popular Music and the Myths of Madness*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Stahl, Matt. *Unfree Masters. Popular Music and the Politics of Work*. Durham, NC: Duke University Press.
- Stahrenberg, Carolin. *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918-1933*. Münster: Waxmann.

- Steimle, Julia. »The world is a stage, the stage is a world of entertainment«. *Fiktive Realität – reale Fiktion. Realitätsebenen und ihre Integration im Hollywood-Backstage-Musical: Untersucht anhand von The Broadway Melody, Gold Diggers of 1933, The Band Wagon, All That Jazz und Moulin Rouge.* Stuttgart: Ibidem.
- Stein, Daniel. *Music is My Life. Louis Armstrong, Autobiography, and American Jazz.* Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Steinberg, Jesse R. / Fairweather, Abrol (Hg.). *Blues. Philosophy for Everyone. Thinking Deep About Feeling Low.* Hoboken, NJ, u.a.: Wiley-Blackwell.
- Sterne, Jonathan (Hg.). *The Sound Studies Reader.* New York, NY: Routledge.
- Street, John. *Music and Politics.* Cambridge, MA: Polity Press.
- Street, Sean. *The Poetry of Radio – The Colour of Sound.* London; New York, NY: Routledge.
- Suhr, Hiesun Cecilia. *Social Media and Music. The Digital Field of Cultural Production (= Digital Formations 77).* New York, NY, u.a.: Lang.
- Sutton, Allan. *Recording the 'Thirties. The Evolution of the American Recording Industry, 1930-39.* Denver, CO: Mainspring.
- Taler, Ingo. *Out of Step. Hardcore-Punk zwischen Rollback und neonazistischer Adaption (= Reihe antifaschistischer Texte 24).* Hamburg, Münster: Unrast.
- Tan, Marcus Cheng Chye. *Acoustic Interculturalism. Listening to Performance.* New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Taylor, Jodie. *Playing it Queer. Popular Music, Identity and Queer World-Making.* Bern u.a.: Lang.
- Taylor, Millie. *Musical Theatre, Realism and Entertainment.* Farnham u.a.: Ashgate.
- Taylor, Timothy D. / Katz, Mark / Grajeda, Tony (Hg.). *Music, Sound, and Technology in America. A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio.* Durham, NC: Duke University Press.
- Terry, Jill / Wynn, Neil A. (Hg.). *Transatlantic Roots Music. Folk, Blues, and National Identities.* Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Tillmann, Markus. *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Bielefeld: transcript.
- Utley, Ebony A. *Rap and Religion. Understanding the Gangsta's God.* Santa Barbara, CA: Praeger.
- Vacca, Richard. *The Boston Jazz Chronicles. Faces, Places, and Nightlife, 1937-1962.* Belmont, MA: Troy Street Publishing.
- Volmar, Axel / Schröter, Jens (Hg.). *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung.* Bielefeld: transcript.
- Wald, Elijah (2012). *The Dozens: A History of Rap's Mama.* New York, NY: Oxford University Press
- Weisbard, Eric (Hg.). *Pop. When the World Falls Apart. Music in the Shadow of Doubt.* Durham, NC: Duke University Press.
- Weiss, Jason. *Always in Trouble. An Oral History of ESP-Disk', the Most Outrageous Record Label in America.* Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Whorf, Michael. *American Popular Song Composers. Oral Histories, 1920s-1950s.* Jefferson, NC: McFarland.
- Whorf, Michael. *American Popular Song Lyricists. Oral Histories, 1920s-1960s.* Jefferson, NC: McFarland.

- Wilkinson, Christopher. *Big Band Jazz in Black West Virginia, 1930-1942*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Williams-Holzhausen, Anita. *African American Musicals Translated into German. An Empirical Exploration of their Transcultural Communicability and Artistic Veracity* (= Heidelberger Studien zur Übersetzungswissenschaft 16). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Willmann, Frank. *Leck mich am Leben. Punk im Osten*. Berlin: Neues Leben.
- Wollman, Elizabeth L. *Hard Times. The Adult Musical in 1970s New York City*. New York, NY: Oxford University Press.
- Womack, Kenneth / Zolten, Jerry / Bernhard, Mark (Hg.). *Bruce Springsteen, Cultural Studies, and the Runaway American Dream*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Wuthe, Stephan. *Swingtime in Deutschland*. Berlin: Transit.
- Zwaan, Koos / Bruin, Jost de (Hg.). *Adapting Idols. Authenticity and Performance in a Global Television Format*. Farnham u.a.: Ashgate.