

AKKORDSTRUKTUREN IM VERZERRTEN ROCKGITARRENRIF. EINE EXPERIMENTELLE STUDIE PHYSIKALISCHER UND PSYCHOAKUSTISCHER FAKTOREN¹

Jan-Peter Herbst

1. Einleitung

Als die E-Gitarre in den 1920er und 30er Jahren als lautere Variante der akustischen Gitarre für die besser hörbare Begleitung in Big Bands eingeführt wurde, war noch nicht das Potenzial abzusehen, das sich aus dem neuen elektromagnetischen Tonerzeugungsverfahren ergeben sollte. Die Veränderungen waren nicht nur quantitativ im Sinne einer größeren Lautstärke, sondern gaben Anstoß zu einer qualitativen Weiterentwicklung, die mit den Möglichkeiten der neuen Verstärkungstechnologien auch zu neuartigen musikalischen Genres führte. Ursprünglich eine unerwünschte, aber kaum vermeidbare Begleiterscheinung von an ihre Leistungsgrenze gebrachten Röhrenverstärkern, wurde Verzerrung seit den 1950er Jahren zu einem konstitutiven Bestandteil des E-Gitarrenspiels in der Rockmusik. Bluesgitaristen wie B.B. King und Buddy Guy fingen an, solche Verzerrungen bewusst zu nutzen. Ermöglichte die Verzerrung zunächst vor allem neue Sounds für das Solospiel, veränderte sie spätestens mit der Entstehung der Rockmusik ab Mitte der 1960er Jahre auch das Rhythmuspiel. Die neuen Klangmöglichkeiten und -wirkungen waren ausschlaggebend für rockidiomatische Riffkonstruktionsweisen mit harmonisch vereinfachten Akkordstrukturen, die die

¹ Ich bedanke mich bei Prof. Dr. Christoph Reuter für die Feature-Analyse, eine reichhaltige Literatursammlung und die Unterstützung bei der Interpretation der Daten. Ferner danke ich Isabella Czedik-Eysenberg für die Programmierung des modifizierten Matlab Skripts.

Entwicklung des Rock und später Metal entscheidend prägten und noch heute Grundlage dieser Genres sind (vgl. Cope 2010; Elflein 2010).

Bislang existieren nur wenige Untersuchungen zur Gitarrenverzerrung und zu ihrem Einfluss auf die Musik. Obwohl sich Robert Walser (1993) in seiner Dissertation ausführlich mit der Musik des Heavy Metal auseinandersetzt, widmet er der Bedeutung der Gitarrenverzerrung nur einen Paragraphen (vgl. ebd.: 43). Ulrich D. Einbrodts *Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der Rockmusik* (1997) liefern bis dato die detailliertesten Forschungsergebnisse zum Gitarrensound. Seine Forschungsinteressen betreffen zum einen die Identifizierung der »akustischen Elemente, die zur Entstehung des Sounds beigetragen haben« und zum anderen die systematische Darstellung der Entwicklung des Gitarrensounds in der Rockmusik bis 1980 (vgl. ebd.: 14). Psychologische und ästhetische Fragestellungen schließt Einbrodt grundsätzlich aus (vgl. ebd.). Die Methodik seiner Studie basiert auf zweidimensionalen Darstellungen von Schwingungsverläufen und Frequenzspektren isolierter Gitarrenaufnahmen. Diese sind sowohl in den experimentellen Untersuchungen als auch in der Analyse von Tonträgern stets auf Einzeltöne in Intros oder Breaks beschränkt, um Störfaktoren zu vermeiden (vgl. ebd.: 18ff.). Aufgrund der strikten Fokussierung auf die klanglichen Variablen einzelner Gitarrentöne sind weder melodische oder harmonische Parameter im Allgemeinen noch die akustischen und physikalischen Auswirkungen der Verzerrung auf rockmusikalische Kompositionsweisen Gegenstand von Einbrodts Studie. Die einzige Ausnahme ist ein kurzer Abschnitt über die Besonderheiten der Verzerrung bei mehrstimmigem Spiel (vgl. ebd.: 160-165). Anders als Einbrodt bestimmt Dietmar Elflein in seinen *Schwermetallanalysen* (2010) das Gitarrenriff zum zentralen Element der Analyse. Die Schwerpunkte liegen auf der Form und dem Rhythmus als den seiner Einschätzung nach vernachlässigten Parametern der bisherigen Metal-Forschung (vgl. ebd.: 76). Die »Klangfarbe« der Gitarren erachtet Elflein als stilistische Norm, die er allerdings der methodischen Herausforderungen wegen nicht im Detail untersucht (vgl. ebd.: 71f.).

Der Zusammenhang von Akustik, Psychoakustik und harmonisch-strukturellen Merkmalen der Riffkonstruktionsweise ist gegenwärtig ein weißer Fleck in den Rock- und Metal-Studies. Existierende Studien berücksichtigen maximal zwei dieser Aspekte. Beispielsweise untersucht Andrew L. Cope (2010) musiktheoretisch und höranalytisch die Abspaltung des Hard Rock und Heavy Metal anhand struktureller Merkmale der Riffkonstruktionsweisen von Led Zeppelin und Black Sabbath. Esa Lilja (2005, 2015) setzt sich in seinen Studien zum Akkordgebrauch im Heavy Metal vor allem musiktheoretisch mit den klanglichen Einflussfaktoren auseinander. Einen ausschließlich

psychoakustischen Fokus hat nur eine explorative Studie von Harris M. Berger und Cornelia Fales (2005), die der Frage der empfundenen »Härte« des verzerrten Rhythmusgitarrensounds nachgeht. Mit Produktionstechniken der Rock- und Metalgitarre beschäftigen sich Mark Mynett (2012) und Duncan Williams (2015), ohne dabei den Zusammenhang von Struktur, Sound und psychoakustischer Wirkung tiefgehend zu analysieren. In methodischer Hinsicht gibt es abgesehen von Lilja (2015) und Williams (2015) keine Studien mit dreidimensionalen Spektrogrammen, die mehrstimmiges und strukturell komplexeres Material differenziert auflösen können. Ebenso sind experimentelle Designs die Ausnahme (vgl. Einbrodt 1997; Lilja 2015).

Die vorliegende experimentelle Untersuchung basiert auf der Vorstellung, dass nur in der detaillierten Analyse der Wechselbeziehungen von Akustik, Psychoakustik und harmonisch-strukturellen Merkmalen die musikalische Praxis erklärt werden kann. Dahingehend soll der Frage nachgegangen werden, wie die akustischen und psychoakustischen Eigenschaften verzerrter Gitarrenklänge die Akkordzusammensetzung und Riffstruktur beeinflussen. Im Rahmen eines multimethodischen und interdisziplinären Ansatzes werden musikwissenschaftliche Erkenntnisse und psychoakustische Konsonanztheorien gegenübergestellt, wodurch Widersprüche aufgedeckt und Erklärungsmuster vorgeschlagen werden. Der Aufbau der Untersuchung ist dreigeteilt: Nach einer literaturgestützten experimentellen Annäherung an die Gitarrenverzerrung schließt sich eine dezidierte Analyse ihrer Auswirkung auf das Empfinden von Akkordstrukturen an. Darauf folgen drei kürzere Fallstudien von Hard Rock- und prototypikalischen Metal-Stücken der 1970er Jahre. Die Auswahl orientiert sich an bestehenden Studien (vgl. Berger/Fales 2005; Lilja 2005, 2015; Cope 2010; Elflein 2010). Die 1970er Jahre eignen sich besonders, weil sie für die Entstehung idiomatischer Spiel- und Kompositionsweisen wegweisend waren und sie weniger produktionstechnischen Manipulationen unterlagen als die Produktionen ab den 1980er Jahren (vgl. Mynett 2012; Williams 2015).

2. Methode

Untersuchungen zum Einfluss der Verzerrung auf die Gestaltung und Wahrnehmung des Gitarrenspiels bedürfen aufgrund ihrer Komplexität eines multimethodischen Ansatzes. Insbesondere erfordern sie eine Betrachtung der Wechselwirkung struktureller Parameter mit den Aspekten Klangfarbe und Klanggestaltung. Hierfür werden in dieser Studie neben höranalytischen Methoden computergestützte klanganalytische Verfahren als objektivierende

Mittel eingesetzt (vgl. Schneider 2002; Cook 2009). Klanganalysen ermöglichen wesentliche Eigenschaften zu erfassen, die für Spieltechnik, Phrasierung, Arrangement oder für die Wirkung relevant sind (vgl. Senn 2007) und nicht in der Notation abgebildet werden können. Dabei erlauben die eingesetzten dreidimensionalen Spektraldarstellungen (vgl. McAdams/Depalle/Clarke 2004) eine besonders genaue Betrachtung physikalischer Prozesse. Die Psychoakustik dient als wichtige Hilfsdisziplin, um die Zusammenhänge zwischen der physikalischen Zusammensetzung eines Klanges mit dem psychologisch wahrgenommenen Hörereignis zu erklären (vgl. Fricke/Louven 2009). Diesbezüglich wird als Analysewerkzeug *Music Information Retrieval* Technologie eingesetzt, um psychoakustische Charakteristika aus Audioaufnahmen auszulesen und zu vergleichen. Diese Feature-Analyse basiert auf den Open-Source Plugins für MathWorks Matlab: MIR-Toolbox (Lartillot/Toivainen 2007), TSM-Toolbox (Driedger/Müller 2014) und Loudness-Toolbox (Genesis 2009).

Um die Zusammenhänge zwischen Klang, Wirkung, Struktur und Spieltechnik unbeeinflusst von Interferenzen weiterer Instrumente und produktionstechnischer Bearbeitungen (Equalizer, Filter, Kompression) untersuchen zu können, wurden experimentelle Aufnahmen mit unterschiedlichen Verstärkereinstellungen analysiert. »Clean« bezeichnet einen unverzerrten, »Overdrive« einen mäßig verzerrten und »Distortion« einen stark verzerrten Sound.² Jede Aufnahme wurde zunächst ohne Verstärker direkt in ein Sequenzer-Programm (Apple Logic 9; Presonus Firepod Soundkarte) eingespielt, anschließend mit verschiedenen Einstellungen zur besseren Vergleichbarkeit über eine Re-Amping-Box (Palmer Daccapo), dasselbe Speaker Cabinet (Marshall 1960V) mit demselben Mikrofon (Shure SM 57) aufgezeichnet und auf eine einheitliche Lautstärke von -0.1 dBFS normalisiert. Orientiert an den originalen Tonaufnahmen wurde entweder eine Fender Stratocaster mit Singlecoil- oder eine Gibson Les Paul mit Humbucker-Tonabnehmern über einen Vollröhrenverstärker (Orange Dual Terror) im 15 Watt Class A Betrieb mit separat regelbarer Vorstufenverzerrung aufgezeichnet. Transistor- und Modelling-Technologien wurden nicht berücksichtigt, da sie während der Entstehung idiomatischer Rockgitarrensounds noch nicht existierten und sich ihre Wirkung von Röhrenverstärkern unterscheiden kann (vgl. Lemme 1995). Zwar existierten Re-Amping Boxen und digitale Geräte für die Musikproduktion zu der Zeit ebenfalls noch nicht, allerdings

2 In einigen Kontexten bezeichnen Overdrive und Distortion verschiedene Klangcharakteristika der Verzerrung. Die Hörbeispiele dieser Untersuchung wurden im selben Verstärkerkanal erstellt und unterscheiden sich lediglich im Grad der Verzerrung.

stellt dies kein methodisches Problem dar, weil die Färbung durch Re-Amping minimal ist und der digitale Klangeindruck alle experimentellen Vergleichsaufnahmen betrifft.

3. Funktions- und Wirkungsweisen verzerrter Gitarrensounds

Verzerrung ist eine »Sammelbezeichnung für jede Art der Klangverfälschung eines zu verstärkenden, zu übertragenden oder aufzuzeichnenden Signals« (Enders 1985: 269). Sie entsteht erstens durch die nichtlineare Übertragung der Tonabnehmer, Vor- und Endstufen, aber besonders des Lautsprechers, der bei Gitarrenverstärkern einen eingeschränkten Frequenzbereich von ca. 75 bis 5.000 Hz wiedergibt (vgl. Einbrodt 1997: 198). Der zweite und entscheidende Grund für die Verzerrung ist die gezielte Verstärkung des Klanges in den Bereich der Übersteuerung, die zu einer Modifikation der Wellenform führt. Leise Anteile werden angehoben, während die Pegelspitzen der Amplitude zunehmend abgeschnitten werden (vgl. Brabec de Mori 2008: 3). Das Signal wird komprimiert, leise Klanganteile wie Anschlagsgeräusche oder unharmonische Teiltöne werden lauter (vgl. Wandler 2012: 25) und der Ausschwingvorgang wird länger hörbar (vgl. Einbrodt 1997: 211). Durch zugefügte harmonische Obertöne erweitert sich der Frequenzbereich (vgl. Berger/Fales 2005: 184), der Geräuschanteil wird erhöht (vgl. Einbrodt 1997: 171/175) und der Klangcharakter des Instruments wird präsenter, druckvoller, rauer und aggressiver (vgl. Lemme 1995: 51f.).

Diese klanglichen Modulationsprozesse in Abhängigkeit vom Verzerrungsgrad sollen zunächst anhand des einzelnen Tons *E5* (659 Hz) experimentell untersucht werden, der vom *D5* (587 Hz) einen Ganzton nach oben gezogen und mit Vibrato verziert wird (Abb. 1). Mit dieser melodischen Phrasierung werden die Einschränkungen (quasi-)stationärer Klanganalysen methodisch umgangen (vgl. Reuter 2003). Außerdem entstehen keine Kombinations- und Differenzttöne bei Einzeltönen (vgl. Roederer 2000: 45ff.).

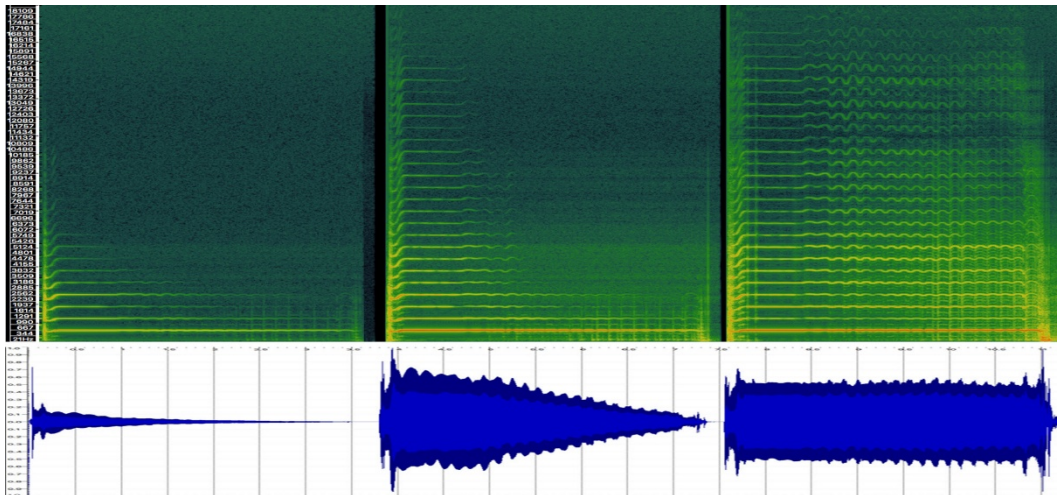


Abb. 1: Spektrogramme und Wellenformen des Tons *E5* (Les Paul). Links: Clean, Mitte: Overdrive, rechts: Distortion

Das Spektrogramm der Clean-Spur zeigt, dass der Grundton und die ersten drei Obertöne am lautesten sind und dass das Signal einen primären Frequenzbereich von zwei Oktaven ($E5 = 659$ Hz bis $E7 = 2.637$ Hz) aufweist. Dagegen hat die Overdrive-Spur über die gesamte Ausschwingdauer betrachtet ein ähnliches Spektrum, allerdings erklingen anfänglich wesentlich mehr Obertöne, die in der Clean-Gitarre kaum oder gar nicht vorhanden sind. Gegenüber den ersten beiden Klangkonfigurationen unterscheidet sich die Distortion-Gitarre deutlich: Die bereits in der Overdrive-Gitarre angedeuteten Obertöne sind in der Distortion-Aufnahme erheblich verstärkt und füllen ein Frequenzspektrum von knapp fünf Oktaven ($E5 = 659$ Hz bis $D10 = 18.323$ Hz). Außerdem ist in beiden verzerrten Spuren ein verstärktes Verstärker-rauschen an den nichtperiodischen Punkten (vgl. Fricke/Louven 2009: 424) im Bereich bis ca. 5 kHz erkennbar, was dem Übertragungsbereich eines Gitarrenlautsprechers entspricht. Über diesem Frequenzbereich unterscheiden sich alle drei Aufnahmen nur unwesentlich in ihrer Art des Rauschens. Bemerkenswert ist nicht nur, dass trotz des eingeschränkten Frequenzbereiches Obertöne bis knapp 20 kHz durch starke Verzerrung wiedergegeben werden, sondern dass auch hohe Teiltöne wie $A9$ (13.290 Hz) mit -35 dB eine vergleichsweise nur geringfügig niedrigere Intensität wie der erste Oberton $E6$ (1.319 Hz) mit -25 dB aufweisen. Folglich kann eine Beschränkung der Analyse auf 10 kHz, wie sie Einbrodt (1997: 29/31) vornimmt, zum Ausschluss wesentlicher akustischer Phänomene führen.

Für die Klangwahrnehmung ist vor allem die Teiltonzusammensetzung von Bedeutung, denn die Anzahl und Lautstärken der Partialtöne entscheiden über die Klangfarbe. Nach John Pierce (1985: 30; Hervorhebung i. O.) setzen sich Klänge von Musikinstrumenten »aus vielen einzelnen *Partialtö-*

nen zusammen, wobei die *Frequenzkomponenten* in einem harmonischen Verhältnis stehen: f_0 , $2f_0$, $3f_0$, $4f_0$ und so fort.« Hierbei ist zwischen geradzahligen und ungeradzahligen Vielfachen zu unterscheiden. Geradzahlige Vielfache ($2f_0$, $4f_0$, $6f_0$ etc.) bilden zuerst vorwiegend Oktaven heraus, während ungeradzahlige Vielfache ($3f_0$, $5f_0$, $7f_0$ etc.) dem Klang anfänglich Quinte, Terz, kleine Septime und große Sekunde (in verschiedenen Oktavlagen) beimischen und dementsprechend mehr Dissonanz erzeugen. Dies ist für den Klangeindruck von Verstärkern und Spieltechniken relevant. In dem vorliegenden Ausschnitt sind gleichmäßig gerad- wie ungeradzahlige Vielfache verstärkt. Die Teiltonzusammensetzung des *E5* ($= 1f_0$, 659 Hz) entspricht der natürlichen Teiltonreihe, d. h. alle Partialtöne sind Harmonische des Grundtons. Ab dem neunten Oberton *G#8* (6.645 Hz) folgen die Teiltöne in chromatischen Halbtonabständen und einige lassen sich nicht mehr eindeutig einem Ton des wohltemperierten Systems zuordnen.

Ein großer Vorteil von Spektrogrammen gegenüber Wellenformdarstellungen ist die Möglichkeit, teiltonabhängige Kompressionseffekte zu veranschaulichen. Ein akustisches Grundprinzip ist, dass höhere Partialtöne im Ausschwingvorgang schneller verklängen (vgl. Roederer 2000: 140). Der Spektralvergleich der drei Aufnahmen zeigt, dass dieses Prinzip durch Verzerrung zunehmend außer Kraft gesetzt wird, wobei der Verzerrungsgrad entscheidend ist. Nur bei der Distortion-Aufnahme dauern alle Partialtöne so lange an, dass selbst das Vibrato in den obersten Teiltönen noch hörbar bzw. ablesbar ist. Es werden also nicht alle Teiltöne gleichmäßig verstärkt, sondern bevorzugt die Bässe (60-250 Hz) und Mitten (250 Hz-6 kHz); bei zunehmender Verzerrung auch die Höhen (6-12 kHz) durch verstärkte höhere Partialtöne bis in den Präsenzbereich (12-20 kHz). Das Signal wird nicht nur, wie in der Literatur beschrieben, global komprimiert, sondern die Kompression nimmt je nach Verzerrungsgrad Bezug auf einen Bereich von Teiltönen. Ferner wird deutlich, dass der Röhrenverstärker – anders als ein Equalizer oder Kompressor – vor allem die periodischen Schwingungen intensiviert und weniger gesamte Frequenzbereiche.

Die physikalische Betrachtung liefert erste Erklärungen für die spezifische Klangcharakteristik der Gitarrenverzerrung, die aber nur indirekte Rückschlüsse auf die Wahrnehmung zulässt. Nach Berger und Fales (2005) bewirkt Verzerrung eine Geräuschhaftigkeit, die den Ton umgibt und ihm einen rauen Klangcharakter verleiht. Erhöhte Geräuschanteile durch zunehmende Verzerrung würden zu einem »härteren« Wahrnehmungseindruck führen (vgl. ebd.: 192). Einerseits korrespondiere diese Härte mit einer geringeren Dynamik und andererseits mit Veränderungen des Frequenzbereichs des Instruments wie auch des Geräuschbandes (vgl. ebd.: 193).

Ein spektralanalytischer Vergleich (Abb. 2) kann die Ergebnisse von Berger und Fales (2005) teilweise bestätigen. In beiden Aufnahmen haben die Partialtöne dieselbe Form; das Anschlaggeräusch wird durch die Verzerrung in der Einschwingphase etwas stärker hervorgehoben (vgl. Einbrodt 1997: 172ff.), in der Ausschwingphase ist die Veränderung weniger deutlich. Die Frequenzbereiche zwischen den Partialtönen sind durch Verzerrung etwas lauter und geräuschhafter, was an den nichtperiodisch schwingenden Punkten zu erkennen ist (vgl. Fricke/Louven 2009: 424). Auch »fransen« die Partialtöne des stark verzerrten Signals geringfügig mehr aus, was auf ein den musikalischen Ton umgebendes Geräusch hinweist.

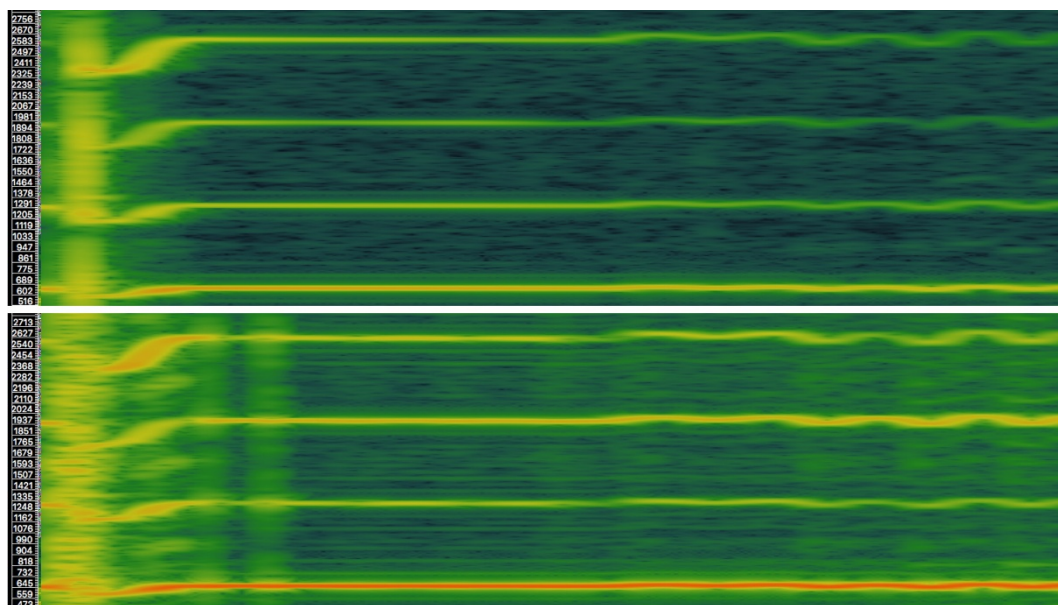


Abb. 2: Spektrogramme der ersten vier Harmonischen eines unverzerrten (oben) und stark verzerrten (unten) Tons E5 (Les Paul)

Diese Beobachtung steht im Einklang mit Manfred Zollners (2014) elektrotechnischen Untersuchungen zum E-Gitarrensound, wonach die Geräuschhaftigkeit der Gitarrenverzerrung durch die inharmonische Spreizung der Saitenschwingung entsteht. Abweichende Teilschwingungen von wenigen Hertz neben der eigentlichen Schwingung erzeugen nach Zollner (vgl. ebd.: 10-221ff.) ein periodisches Geräuschband (»Pseudo-Noise«). Da die inharmonischen Teilschwingungen Reibung erzeugten, entstehe ein geräuschhafter Klang, d. h. der Klang werde durch zusätzliches Rauschen überlagert. Dieses Rauschen werde als »kratzender« oder »sägender« Klang empfunden, der charakteristisch für die verzerrte E-Gitarre sei (vgl. ebd.).

In der menschlichen Wahrnehmung wird der Bereich zwischen angenehmer Konsonanz und dissonanter Schwebung als Rauheit wahrgenommen (vgl.

Pierce 1985: 67). Bei zwei identischen Tönen sind keine Schwebungen wahrnehmbar. Rücken die Frequenzen etwas auseinander, werden Schwebungen empfunden, ähnlich wie bei zwei leicht unterschiedlich gestimmten Gitarrensaiten auf denen gleiche Töne angeschlagen werden. Sobald sich die Frequenzen weiter entfernen und die Schwebung nicht mehr zu hören ist, entsteht eine raue Klangfarbe, die ein bestimmender Aspekt von Dissonanz in der Störungstheorie nach Hermann von Helmholtz (1913) ist. Dieses akustische Erklärungsmodell wurde von Reinier Plomp und Willem Levelt (1965) psychoakustisch erweitert, indem sie die »kritische Bandbreite« einführten: Ein Frequenzbereich, in dem Rauheit durch unzureichende neuronale Auflösung wahrgenommen wird. Im Hörbereich zwischen 20 Hz und 16 kHz kann das Gehör 24 Frequenzgruppen wahrnehmen (vgl. Barkowsky 2009: 51). Treffen mehrere Teiltöne in der Basilarmembran auf eine Frequenzgruppe innerhalb der kritischen Bandbreite, können sie nicht differenziert aufgelöst werden (vgl. Pierce 1985: 80; Hall 2008: 384ff.). Allerdings nimmt das menschliche Gehör nicht linear wahr (vgl. Fletcher/Munson 1933), weshalb auch die Frequenzauflösung nicht einheitlich ist. Bei tiefen Tönen ist die Bandbreite größer, was in der Praxis dazu führt, dass tiefe Töne tonal schlechter differenzierbar sind und konsonante Intervalle in tiefer Frequenz weniger angenehm klingen (vgl. Roederer 2000: 204; Senn 2007: 203). In den hohen Frequenzen ist die Bandbreite schmaler, daher liegen Obertöne generell etwa ab dem sechsten Oberton in der kritischen Bandbreite und können kaum mehr als einzelne Töne gehört werden (vgl. Roederer 2000: 147f; Hall 2008: 400). Stattdessen werden sie als »mehr oder weniger starke Rauheit des Tons empfunden« (Spitzer 2002: 101).

Das diskutierte Beispiel zeigt im Paradigma der Störtheorien (vgl. Fricke 2004) – auf dem alle derzeit bestehenden Studien zur Gitarrenverzerrung beruhen –, wie ein einzelner Ton seine (raue) Klangfarbe durch die Lage und Intensität seiner verschiedenen Teiltöne erlangt. Töne werden »als besonders hart und schwirrend [empfunden], wenn sehr viele Partialtöne innerhalb einer Frequenzgruppe oder kritischen Bandbreite liegen« oder wenn die »Frequenzen einiger Partialtöne sehr dicht beieinander liegen« (Pierce 1985: 158). Wie die Spektralanalysen messtechnisch nachweisen, erhöhen sich die Intensität und die Dauer der Partialtöne durch die Verzerrung, so dass entsprechend des Verzerrungsgrades zunehmend höhere Partialtöne im Klang hörbar werden. Rauheit wird zum einen durch die undifferenziert wahrgenommenen höheren Partialtöne in den hohen Frequenzen erzeugt (vgl. Plomp/Levelt 1965) und zum anderen durch eine Dissonanzverstärkung obertonreicher Klangfarben, wie sie Wolfgang Voigt (1985: 212) für ein Orchesterinstrumentarium nachweist. Dies begründet, weshalb stark verzerrte

Sounds rauer bzw. dissonanter als weniger verzerrte klingen. Da bereits ab dem sechsten Oberton die Auflösung nicht mehr gewährleistet ist (vgl. Hall 2008: 400; Roederer 2000: 147f.), betrifft die wahrgenommene Rauheit nicht ausschließlich hohe Töne.

Weitere Anzeichen für diesen Erklärungsansatz lassen sich in Untersuchungen zur Gesangsstimme finden. Tilo Hähnel, Tobias Marx und Martin Pfeiderer (2014: 17f.) bestimmen Rauheit im Gesang ebenfalls durch die kritische Bandbreite. Durch unsauberes Singen bzw. das nicht vollständige Schließen der Stimmlippen entstünden Schwingungen, die nicht den harmonischen Vielfachen entsprächen und eine zweite überlagernde Schwingung entstehen ließen (vgl. ebd.). Eine entsprechende Spektraldarstellung der Autoren zeigt nicht-harmonische Nebenschwingungen im Gesang. Die Darstellung des verzerrten Gitarrensounds (Abb. 2) demonstriert in ähnlicher Weise einen lauterem, geräuschhaften Frequenzbereich um die einzelnen Partialtöne. Diese inharmonischen Teiltöne werden nach Zollners (2014) Erklärungsansatz durch die Kompression in der Verzerrung besser wahrnehmbar. Das so entstandene geräuschhafte Teiltongemisch fällt in die kritische Bandbreite und trägt zur empfundenen Rauheit bei. Somit erfassen die experimentellen Studien mit einer psychoakustischen Betrachtung den Zusammenhang von Klangeigenschaft und Wahrnehmungsqualität der Verzerrung detaillierter. Die in der Literatur allgemein anerkannten Kriterien der Verzerrung greifen zu kurz, wenn psychoakustische Aspekte nicht ausreichend berücksichtigt werden.

4. Wirkung der Verzerrung bei Akkorden

Die akustischen und psychoakustischen Auswirkungen von Gitarrenverzerrung auf die Wahrnehmung von Intervallen und Akkorden sind bislang kaum erforscht. Insbesondere steht noch eine systematische Analyse des Zusammenhangs von harmonischer Struktur und Wirkungsweise aus. Um diesem Desiderat nachzukommen und eine empirische Grundlage für die Überlegungen zu schaffen, weshalb sich diverse Akkordstrukturen im Rock und Metal durchgesetzt haben, wurden Aufnahmen eines C₃ (131 Hz) Tons, eines C⁵ Powerchords (Grundton und Quinte), eines C-Dur und C-Moll sowie eines C^{7#9} Akkords mit drei Verstärkereinstellungen erstellt (Abb. 3).

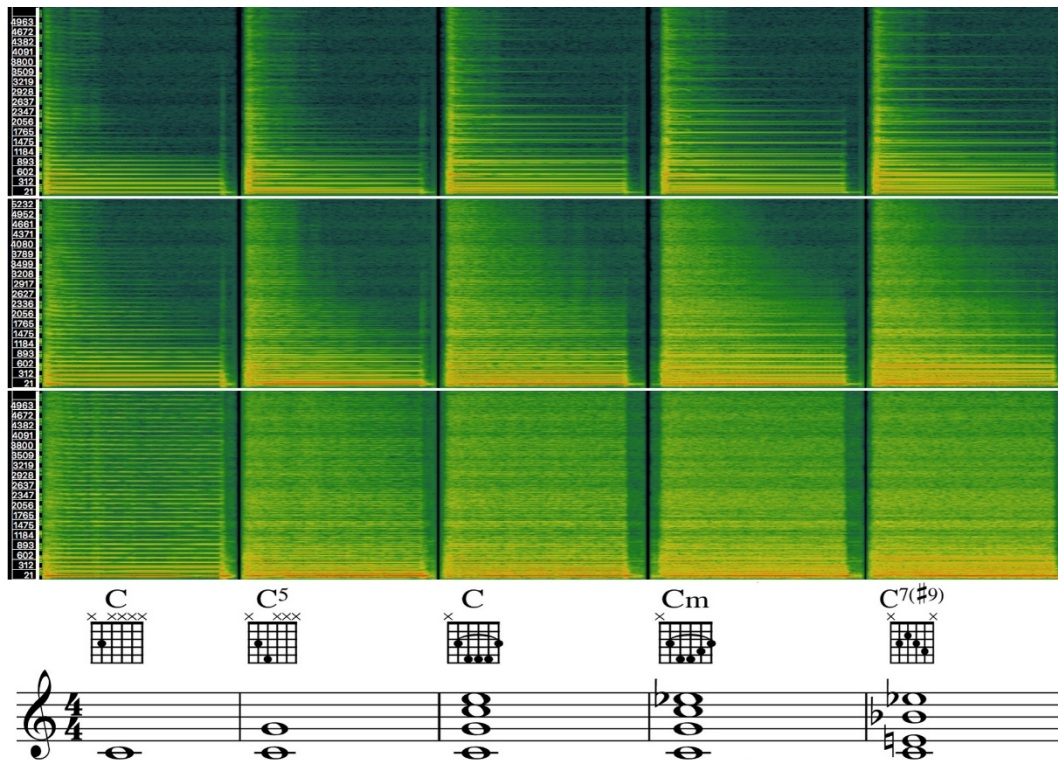


Abb. 3: Spektralanalytischer Vergleich von Akkordklangfarben (Stratocaster). Oben: Clean, Mitte: Overdrive, unten: Distortion

Global betrachtet wird die zuvor herausgestellte frequenzabhängige Kompression bestätigt. Innerhalb der jeweiligen Verstärkerkonfiguration zeigt sich zusätzlich, dass ein Hinzufügen von Primärtönen dazu führt, dass die Obertöne nicht nur intensiviert, sondern auch komprimiert werden und entsprechend länger klingen. Den Höreindruck berücksichtigend kann vermutet werden, dass hinzugefügte Töne mehr spektrale Energie erzeugen und eine Übersteuerung begünstigen. Es scheint allerdings eine Grenze zu geben, denn die Dreiklänge C-Dur und C-Moll unterscheiden sich kaum vom Vierklang C^{7#9} (ohne Quinte).

Durch die Verzerrung verändern sich die spektrale Energieverteilung und das Obertonverhalten des Klanges, da harmonische Vielfache hinzugefügt oder intensiviert werden, die in höheren Frequenzbereichen dissonante Teiltöne hervorbringen. Diese Veränderung der Klangzusammensetzung bewirkt mit der Kompression einen volleren Sound. Je ausgeprägter die Verzerrung, umso mehr dissonante Teil- und Kombinationstöne werden im Tongemisch eines Akkordes hörbar, sodass der »angenehm« klingende Sound zunehmend dissonanter werden kann (vgl. Einbrodt 1997: 160-165). Gemäß der Störtheorie beeinflusst dabei die harmonische Struktur des gespielten Akkordes, wie viel Verzerrung noch angenehm ist, wobei die Empfindungen

äußerst verschieden sein können (vgl. ebd.). Eine steigende Anzahl von Akkordtönen erhöht allerdings die Zahl potenziell dissonanter Teiltöne.

Ein harmonischer und wirkungsvoller Sonderfall des E-Gitarrenspiels ist der »Powerchord« (2. Klang in Abb. 3). Nur aus Grundton, Quinte und optional einer Oktave bestehend, ist dieser Akkord harmonisch unbestimmt – auch wenn Lilja (2005: 16; 2015: 395) in seiner Analyse zu einem anderen Ergebnis kommt. Er argumentiert, dass durch die verstärkten Obertöne eine große Terz wahrgenommen werde, die den Powerchords einen latenten Dur-Charakter gebe. Seine Überlegungen sind ausgehend von der Terz als fünftem Ton der Obertonreihe schlüssig, dennoch bleibt zu beachten, dass die Schwingungen ab etwa diesem Oberton in der kritischen Bandbreite liegen und nicht in jedem Fall tonal differenziert werden können (vgl. Hall 2008: 400). Nach dieser Argumentation weisen außerdem alle Einzeltöne einen Dur-Charakter auf, was bei mehrstimmigem Material ein komplexes Akkordcluster bilden würde, wenn der menschliche Wahrnehmungsapparat die Obertöne derart detailliert auflösen könnte.

Breiter Konsens besteht dagegen in der Ansicht, dass sich Powerchords optimal für verzerrtes Spiel eignen, weil reine Intervalle wie Oktave, Quinte oder Quarte dank des einfachen Intervallverhältnisses mehr konsonante Teiltöne bei Verzerrung hervorbringen (vgl. Einbrodt 1997: 161; Lilja 2005: 10f.). Auch viel Verzerrung bewirke kaum Dissonanz, sondern durch die verzerrungsbedingten intensiven Harmonischen entstehe ein voller Klangeindruck. Die experimentelle Aufnahme bestätigt dies in der harmonischen Struktur der lauten ersten sieben Teiltöne der Distortion-Gitarre bezogen auf den Grundton C: Primärtöne C3 und Quinte G3 sowie als Obertöne die Oktave C4, die leise Dezime E4, die Duodezime G4, eine leise Tredezime A4 und eine sehr laute Doppeloktave C5. Demgegenüber fehlen bei der Clean-Gitarre die beiden leisen Teiltöne der verzerrten Aufnahme, die Dezime E4 und die Tredezime A4.

Klingen mehrere Töne zusammen, werden einem Klang unter bestimmten Voraussetzungen, sei es große Lautstärke oder nichtlineare Übertragung (vgl. Fricke 2004), tiefere Residualtöne (vgl. Schouten 1940) in der Kognition, aber auch physikalisch messbare Kombinations- und Differenztöne, zugefügt (vgl. Roederer 2000: 45ff.). Bei einem Powerchord beträgt der Differenzton eine tiefere Oktave zum Grundton. Der spektrale Vergleich verdeutlicht, dass nur in den verzerrten Aufnahmen eine tiefere Oktave (C2) messbar ist, deren Lautstärke ungefähr der Duodezime und Doppeloktave entspricht. Damit unterstützt das Ergebnis die Beobachtung Liljas (2015), dass die Kombinationstöne der verzerrten E-Gitarre messbar sind. Weiterhin vertieft es die unklaren Ausführungen Walsers (1993: 43), der vage bleibt,

ob der Oktaven-Differenzton ein psychoakustischer Residualton oder ein akustischer Differenzton ist, und es widerlegt Berger und Fales (2005: 194) rein psychoakustische Argumentation. Die volle Klangwirkung wird demnach vor allem von der physikalisch hinzugefügten tieferen Oktave geprägt (vgl. auch Einbrodt 1997: 163). Der raue »kratzend-sägende« Klangeindruck erklärt sich neben den zahlreichen Partialtönen in der kritischen Bandbreite auch durch das vergrößerte inharmonische Spektrum der Saitenschwingungen (vgl. Zollner 2014) und die erhöhte Geräuschhaftigkeit der umwickelten Saiten (vgl. Einbrodt 1997: 30). Der Umstand, dass die Frequenzen der ungeradzahligen Partialtöne der Quinte zwischen denen der Tonika liegen, trägt ebenfalls zur Rauheit bei (vgl. Roederer 2000: 201).

Der Umgang mit Dreiklängen unterliegt im E-Gitarrenspiel stilistischen Konventionen. Während im Heavy Metal seltenen von ihnen Gebrauch gemacht wird, basieren viele Rockriffs in Anlehnung an Vorbilder wie Led Zepelin, Van Halen oder AC/DC auf Dreiklängen (vgl. Cope 2010; Elflein 2010; Lilja 2015). Lilja kommt in seiner Analyse von Dreiklangstrukturen zu einem widersprüchlichen Ergebnis. Ausgehend von einer *theoretischen* Betrachtung der Partialtöne argumentiert er, dass die gespielte Terz in einem Durdreiklang größere Dissonanz als die psychoakustisch wahrgenommene Terz in einem Powerchord bewirke (vgl. Lilja 2005: 16ff.); *spektrumanalytisch* kommt er jedoch zu dem Ergebnis, dass beide Akkorde wahrnehmungspsychologisch nahezu identisch seien (vgl. Lilja 2015: 396). Gemäß der Obertonreihe bilden die ersten fünf Partialtöne einen Dur- und die ersten sieben einen Dominantseptakkord (vgl. Roederer 2000: 131ff.). Dissonante Teiltöne entstehen deshalb erst später in größerem Umfang und die ersten Partialtöne liegen nicht in der für die Rauheit verantwortlichen kritischen Bandbreite. Dies trifft jedoch nicht auf Akkorde zu, bei denen jeder Akkordton Teiltöne produziert und chromatische Reibungen früher in der Obertonreihe entstehen. Der experimentelle Vergleich beider Akkorde verdeutlicht, dass Verzerrung Teiltöne sowohl inner- als auch außerhalb der kritischen Bandbreite hinzufügt, die im unverzerrten Klang nicht zu finden sind: die kleine Septime *Bb4*, den Tritonus *F#5* sowie mehrere leise Partialtöne im Halbtonabstand ab dem Oberton *E5*. Die Dreiklangsterz sorgt also grundsätzlich für Dissonanz im verzerrten Sound, wodurch Liljas (2005) *theoretische* Erklärung bestätigt wird, dass Durdreiklänge und Powerchords nicht identisch klingen. Ein weiterer möglicher Faktor ist die Verstimmung im temperierten Tonsystem, aufgrund derer Reibungen zwischen natürlichen Teiltönen und temperiert gestimmten Primärtönen mitsamt ihren Teilschwingungen entstehen. Diese Reibung entsteht weniger bei reinen als bei konsonanten und dissonanten Intervallen, sodass Powerchords nicht davon betroffen sind.

Verzerrte Mollakkorde weisen Lilja (2005: 20) und Einbrodt (1997: 160ff.) zufolge einen dissonanteren Charakter auf, weil die Intervallverhältnisse komplexer sind und mehr chromatische Reibungen entstehen. Das Spektrogramm bestätigt diese Ergebnisse, enthüllt darüber hinaus ein weiteres, in der Literatur bislang nicht thematisiertes Phänomen. Während in der unverzerrten Aufnahme die Partialtöne ebenso klar im Moll- wie im Durakkord abgebildet werden, sind die Teiltöne im verzerrten Mollakkord diffus und nicht eindeutig Tönen zuzuordnen. Selbst die gegriffenen Töne verlieren ihre klare Schwingungsstruktur. Deshalb scheint sowohl das erhöhte Zusammenprallen von chromatischen Tönen als auch das wenig transparente Klangbild das Konsonanzempfinden verzerrter Molldreiklänge zu schmälern. Das Ergebnis steht im Einklang mit denen Einbrodts (1997: 163), der in seiner experimentellen Studie eines E-Mollakkords feststellt, dass die Intervalle kaum mehr wahrnehmbar seien und einem »kratzenden Geräusch« gleichen.

Die Umkehrung von Dreiklängen ist ein weiterer bislang vernachlässigter Punkt in der Forschung zu verzerrten Akkordklängen, deren Empfindung psychoakustisch erklärt werden kann. Einen weitgehend harmonischen Zusammenklang hat die Terz als Diskant im Akkord, weil sie erst in höheren Teiltönen dissonante Klanganteile beimischt. Dessen ungeachtet wird die Terz im Hard Rock auch auf der tiefsten gespielten Saite, oft im Rahmen eines Basslaufes, verwendet. Dabei ist das Konsonanzempfinden aus Perspektive der Störtheorie stärker, wenn die Terz im Bass einen größeren Abstand zum nachfolgenden Ton aufweist, da die Teiltöne in oberen Lagen weniger Dissonanz erzeugen (vgl. Roederer 2000: 204). Diese Argumentation steht im Einklang mit Voigts (1985: 212) Feststellung, dass die Rauheit dissonanter Intervalle reduziert werden könne, »wenn die Einzeltöne weiter auseinandergelegt, räumlich getrennt« werden.

Der letzte Klang in Abbildung 3 ist der oft als Hendrix-Akkord bezeichnete Dominantseptakkord mit übermäßiger None ohne Quinte (zu hören etwa im Verse von »Purple Haze«). Das Akkordvoicing bildet eine enge Lage, wodurch die Primär- wie auch die Partialtöne nah beisammen liegen. Hierdurch entsteht eine Reibung zwischen der großen Terz $G\sharp$ und der übermäßigen None $F\sharp$, die aufgrund ihrer Oktavengleichwertigkeit (vgl. Hall 2008: 384f.) als Halbtonintervall empfunden werden. Folglich besitzt der Akkord durch das Tritonusintervall zwischen der Terz und Septime und durch die empfundene kleine Sekundreibung zwischen der übermäßigen None und der großen Terz eine musikstrukturell bedingte natürliche Spannung (vgl. Ebeling 2007: 102f.). Höranalytisch weist der Akkord in der Aufnahme der Overdrive-Gitarre die raue Klangfarbe der Verzerrung auf, aller-

dings sind die einzelnen Akkordtöne noch differenzierbar und die gefühlte Dissonanz ist nur unwesentlich größer als bei der unverzerrten Aufnahme. Dieser Eindruck ändert sich bei der starken Verzerrung des Distortion-Sounds, welche die Klangfarbe kratzig und schrill werden lässt. Während die einzelnen Töne des Durakkordes im Gehör noch aufgelöst werden können, lässt der alterierte Septakkord dies kaum mehr zu. Es wird lediglich ein verzerrter, rauer und dissonanter Gesamtklang wahrgenommen. Im Spektrogramm überträgt sich der unscharfe Charakter des Mollakkordes auf den Dominantseptakkord. Die einzelnen Teiltöne sind ab dem Grundton verschwommen und kaum differenzierbar. Außerdem entstehen noch mehr chromatische Reibungen in den Obertönen, die den ohnehin spannungsreichen Charakter des Akkordes weiter verstärken (vgl. Barkowsky 2009: 200). Im verzerrten Sound können die Töne aufgrund der kritischen Bandbreite schlechter differenziert werden. Sobald die Komplexität des Zusammenklangs eine bestimmte Schwelle überschreitet, versagt der neuronale Wirkungsmechanismus und ist nicht mehr in der Lage, Tonhöhe und Klangfarbe differenziert aufzulösen, sodass das Klangereignis als Geräusch empfunden wird (vgl. Roederer 2000: 208). Um jeden Teilton herum tritt zusätzlich eine Geräuschhaftigkeit ein (vgl. Zollner 2014: 10-221ff.), die in der stark verzerrten Aufnahme des Septakkordes dazu führt, dass diese Geräuschanteile fast so laut wie die Partialtöne sind. Auch in der Overdrive-Gitarre sind geräuschhafte Frequenzen angehoben, im Verhältnis jedoch weniger intensiv. Deshalb klingt der Akkord zwar rau, aber nur geringfügig dissonanter als musikstrukturell bedingt.

Eine psychoakustische Erweiterung der Störtheorie nach Helmholtz (1913) wurde von Ernst Terhardt (1976/77) und Wolfgang Aures (1985) vorgenommen. Sie stellen akustischen Aspekten der Obertonzusammensetzung das Konzept eines »sensorischen Wohlklangs« zur Seite. Hiernach vermindere Rauheit, Schärfe und große Lautstärke den Wohlklang, während ihn Klanghaftigkeit erhöhe (vgl. Aures 1985). Für die Analyse wurden diese vier zentralen Empfindungsgrößen durch mehrere Analyseparameter operationalisiert, die mit *Music Information Retrieval* Technologie gemessen werden können. Rauheit (Roughness) bezeichnet die Reibung naheliegender Teiltöne in einem kritischen Band in der Basilarmembran. Sie ist nach Helmholtz (1913) sowie Plomp und Levelt (1965) der ausschlaggebende Faktor für Dissonanz. Schärfe besteht aus zwei Parametern. Während Helligkeit (Brightness) die Energieintensität über einer »Cut-Off«-Frequenz von 1.500 Hz bemisst, kennzeichnet der spektrale Mittelpunkt (Spectral Centroid) die durchschnittliche Frequenz des Spektrums. In der Lautstärkemessung wird die psychoakustische Skala »Sone« bestimmt, die neben dem Volumen auch

subjektive Aspekte wie Schärfe berücksichtigt. Ferner kennzeichnet die mittlere spektrale Fluktuationsstärke (Spectral Flux) die Lautstärkeschwankungen im Leistungsspektrum. Klanglichkeit (Tonal Energy) bezeichnet die Nähe der Teiltöne zur Obertonreihe.

Gemäß dem theoretischen Rahmen und seiner Operationalisierung dient eine Feature-Analyse (Tab. 1) der in Abbildung 3 dargestellten Klänge dazu, die diskutierten Theorien zu ergänzen.

Tab. 1: Feature-Analyse von Intervallen und Akkorden mit verschiedenen Klangkonfigurationen mit Matlab und den MIR-, TSM- und Loudness-Toolboxes

	Rauheit	Schärfe		Lautstärke		Klanglichkeit
Name	Roughness	Brightness	Spectral Centroid	Loudness Sone	Spectral Flux Mean	Tonal Energy
Clean Grundton	248,21	45,55	657,32	346,53	19,14	0,88
Overdrive Grundton	354,18	57,00	601,14	423,80	32,60	0,91
Distortion Grundton	263,31	257,21	1.076,35	438,59	53,15	0,90
Clean Powerchord	485,94	80,58	751,03	250,19	16,47	0,70
Overdrive Powerchord	2.602,42	80,25	663,70	351,71	33,26	0,67
Distortion Powerchord	2.856,01	275,43	1.101,65	388,55	70,08	0,53
Clean Dur	702,12	131,57	864,42	312,31	19,16	0,70
Overdrive Dur	2.776,48	127,85	780,14	414,80	47,26	0,66
Distortion Dur	2.266,67	364,19	1.255,32	426,87	89,76	0,59
Clean Moll	896,85	124,61	844,36	347,53	26,16	0,74
Overdrive Moll	2.013,29	130,58	776,68	406,43	57,18	0,70
Distortion Moll	1.653,72	343,01	1.211,24	420,35	129,82	0,61
Clean Dom7#9	347,40	134,83	885,33	265,40	24,53	0,64
Overdrive Dom7#9	1.649,23	113,78	759,65	400,05	80,43	0,50
Distortion Dom7#9	1.548,33	289,86	1.130,45	410,73	141,26	0,51

Anmerkung: Rot markiert die niedrigsten, grün die höchsten Werte; die Graustufen den Grad der Verzerrung

Die Werte der Rauheit überraschen aus zwei Gründen: Erstens steigt sie mit Verzerrung zwar an, dennoch entspricht der höchste Verzerrungsgrad in nur einem Beispiel der größten Rauheit, zweitens verfügen die gemäß der Theorie konsonantesten Zusammenklänge wie Quinten und Durakkorde über die größte Rauheit im verzerrten Sound. Eine mögliche Erklärung liegt im Kernbereich von Rauheit zwischen 20 und 300 Hz (vgl. Zwicker/Fastl 2007: 257). Dieser Bereich wird durch Verzerrung proportional weniger stark als höhere Frequenzen verstärkt, zudem befinden sich die Primärtöne der Terzen und Erweiterungstöne der Dur-, Moll- und Dominantakkorde der Beispielaufnahmen über diesem Frequenzwert. Hiermit ist zwar eine Erklärung für die vergleichsweise geringe Rauheit komplexer Akkorde gefunden, nicht aber für die größte Rauheit mittelstark verzerrter Klänge. Bezüglich der Schärfeparameter, bei denen ein höherer Verzerrungsgrad meist mit einer schärferen Klangfarbe einhergeht, kann mit Verweis auf Voigt (1985: 207) und Ebeling (2007: 49) vermutet werden, dass die helle Klangfarbe wesentlich zum gesteigerten Dissonanzempfinden der verzerrten E-Gitarre beiträgt. Dagegen ist die aus Obertönen resultierende Rauheit in impulsmustertheoretischen Konsonanzmodellen (vgl. Ebeling 2007) nur ein untergeordneter Faktor für die Bestimmung von Konsonanz und Dissonanz. Die übrigen Elemente des sensorischen Wohlklangs wie Schärfe, Lautstärke und Klanglichkeit bzw. eine geringe Maskierung sind ausschlaggebender für Dissonanz. Diese Elemente stehen zum Teil im Einklang mit den theoretischen Überlegungen und spektralen Analysen des verzerrten Gitarrensounds. Beispielsweise sind verzerrte Powerchords und Durakkorde gemäß den Messwerten zwar rauer als Moll- oder alterierte Septakkorde, unterliegen jedoch nicht so großen Lautstärkeschwankungen im Leistungsspektrum. Bezüglich der Klanglichkeit bestätigt sich mit Einschränkungen die spektrale Argumentation, dass Akkorde mit komplexen Intervallverhältnissen wie der alterierte Dominantseptakkord weniger klar aufgelöst werden können. Diesem Erklärungsansatz folgend bleibt jedoch ungeklärt, weshalb der sehr verzerrte Powerchord eine ähnlich geringe Klanglichkeit aufweist und damit eine grobe Einteilung nach 1. Einzeltönen, 2. Zwei- und Dreiklängen sowie 3. Vierklängen verhindert. Eine größere Konsonanz verzerrter Dur- gegenüber Mollakkorde ist der Feature-Analyse nicht zu entnehmen.

Weiterhin ist kein eindeutiger Trend feststellbar, ob die größten Veränderungen zwischen Clean und Overdrive oder zwischen Overdrive und Distortion eintreten. Während die Rauheit bei Overdrive stark zunimmt und erheblich von der Intervallstruktur abhängt, reagieren die Parameter Helligkeit und das mittlere Frequenzspektrum besonders auf den Verzerrungsgrad. Eine Schlüsselrolle könnte die Lautstärkeschwankung im Leistungsspektrum

Klang, der die schnell gespielten Noten differenziert erklingen lässt. Die Kompression, die Erweiterung des Bassbereiches und die hervorgehobenen Obertöne sorgen für einen vollen Sound einzelner Töne.

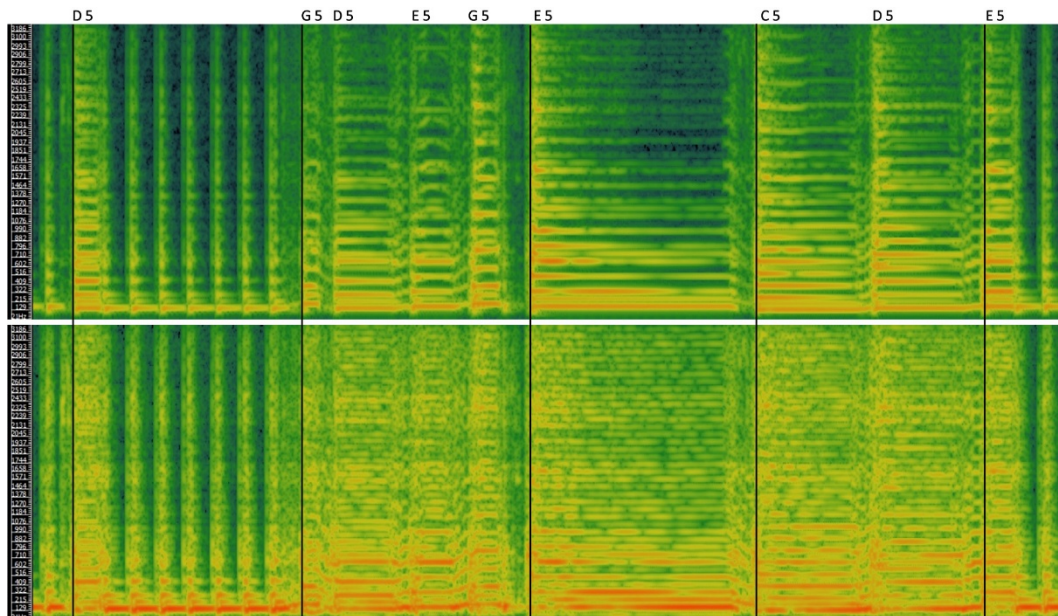


Abb. 5: Spektrogramme von »Paranoid« von 21 bis 3.100 Hz (Les Paul). Oben: Clean, unten: Overdrive

In den Experimentalaufnahmen (Abb. 5) ist der Grundton des mit drei Tönen gespielten Powerchords sowohl beim Overdrive- als auch beim Clean-Sound aufgrund der Dämpfung wesentlich lauter. In der verzerrten Aufnahme sind alle Töne intensiver, insbesondere hebt sich jedoch der kräftige Grundton ab. Entsprechend der allgemeinen Verzerrungscharakteristika klingen die Teiltöne der gehaltenen verzerrten Akkorde bis in die hohen Partialtöne über die gesamte Spieldauer intensiv und betonen die Geräuschhaftigkeit des Anschlags wie auch die einzelnen Teiltöne. Diese Klangcharakteristika sind für Berger und Fales (2005: 194) für die »Härte« des Gitarrensounds im Rock und Metal verantwortlich: »Distortion simulates the conversion of the guitar from an impulsive to a sustained or driven instrument, and this transformation may be part of the acoustic correlate to the perceptual experience of heaviness«. Der Höreindruck und der spektralanalytische Vergleich der beiden Aufnahmen bestätigen, dass die verzerrte Gitarre »härter« klingt. Ferner ist auffällig, dass die abgedämpften Töne in der verzerrten Aufnahme deutlich angehoben sind. Dies erklärt die kraftvolle Wirkung abgedämpfter Einzel- oder Akkordtöne und verdeutlicht, weshalb diese in Kombination mit Powerchords zu viel genutzten Kompositions- und Spieltechniken im Rock und Metal wurde. Das Abdämpfen dient zur Betonung des

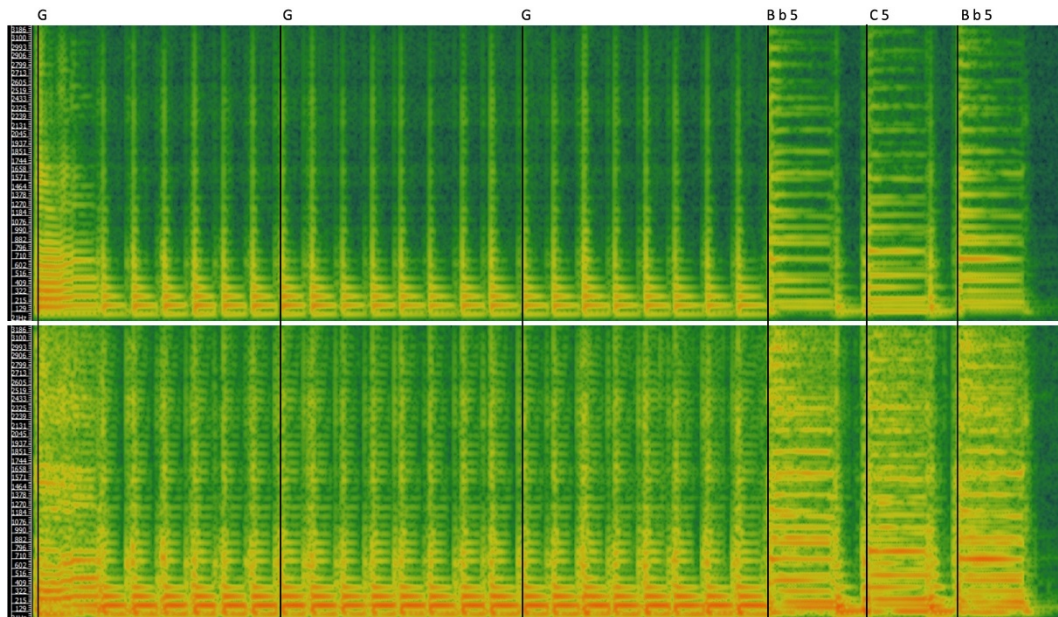


Abb. 7: Spektrogramme von »Highway Star« von 21 bis 3.100 Hz (Stratocaster). Oben: Clean, unten: Overdrive

Die darüber liegenden Partialtöne der Duodezime ($3f_0 = D4$, 294 Hz) und Doppeloktave ($4f_0 = G4$, 392 Hz) sind in der verzerrten Gitarre ebenfalls lauter und aufgrund der frequenzabhängigen Kompression auch langanhaltender; es entsteht ein voller Klangeindruck. Weitere Unterschiede existieren in den höheren Frequenzbereichen, wo die Partialtöne in der verzerrten Aufnahme intensiver sind und länger klingen. Gemeinsam mit der größeren und länger andauernden Geräuschhaftigkeit im Anschlag bleibt der verzerrte Sound präsent. Für den gefühlten Druck des Riffs sorgt die Bassbetonung der Grundtonoktave mit der psychoakustisch wahrgenommenen Verstärkung des über den Verstärker kaum wiedergegebenen Grundtons. Die obertonreichen Höhen bewirken eine aggressive Wirkung des Tons und sichern die Durchsetzungsfähigkeit der Gitarre gegenüber den Schlagzeugbecken. Bei dieser physikalischen Klangzusammensetzung mit ihrer psychoakustischen Wahrnehmung können einzelne verzerrte Töne auf der begleitenden Rockgitarre ausreichen.

5.3 Dreiklangs-Riffs – »Highway To Hell«

Ein Großteil früherer wie auch moderner Rock- und Metalriffs beschränkt sich auf die harmonisch einfachen Powerchords aufgrund des konsonanten Klangbildes bei verzerrten Sounds. Bei Dreiklängen hingegen sind harmonisch vielfältigere Klänge, Stimmführungsoptionen und melodischen Verzierungen möglich. Dissonanzerscheinungen bei der Anwendung von Verzerrung

können reduziert werden, wenn zuvor diskutierte psychoakustische »Richtlinien« beachtet werden. Ein Beispiel, das stellvertretend für den blues-beeinflussten Hard Rock seit den späten 1960er Jahren steht, ist »Highway To Hell« (1979) der australischen Band AC/DC (Abb. 8).

$\text{♩} = 116$

mf

A D/F# G5 D/F# A D/F# G5 D/F#

T 2 2 2 X 3 (3) 3 3 0 3 3 2 2 2 X 3 (3) 3 3 0 3 3

B 0 0 0 X 0 (0) 0 0 0 0 0 0 0 0 X 0 (0) 0 0 0 0 0

2 (2) 2 2 3 2 0 0 0 X 2 (2) 2 2 3 2

Abb. 8: Chorusriff von »Highway To Hell«

Im A-Dur Akkord ist die Terz der oberste gespielte Ton. Die Terz im D-Dur Akkord erklingt im Bass, der einen großen Abstand zum eng geführten Akkord in den Ober- und Mittelstimmen aufweist. Dementsprechend sollte die harmonische Qualität der Terz wahrgenommen werden, ohne dass sie das Konsonanzempfinden wesentlich beeinträchtigt.

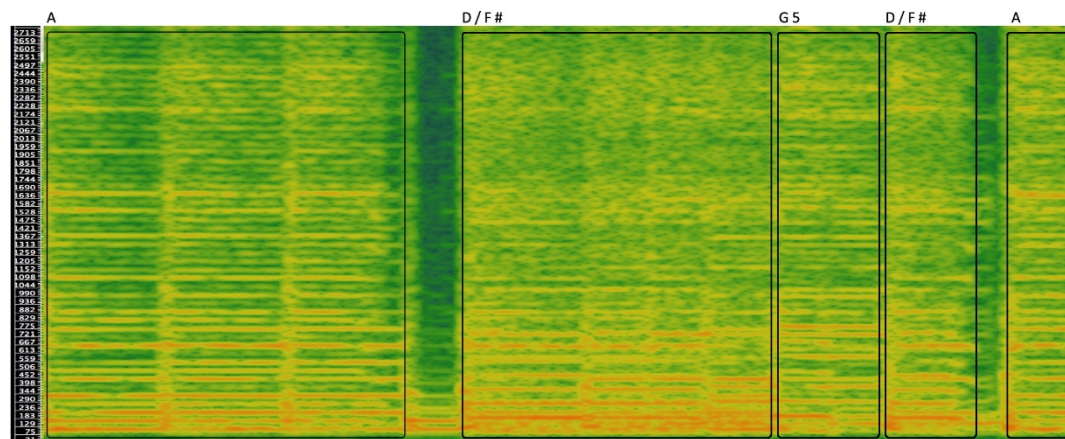


Abb. 9: Spektrogramm von »Highway To Hell« von 21 bis 2.700 Hz (Les Paul)

In einer experimentellen Aufnahme mit mittlerem Verzerrungsgrad (Abb. 9) entsteht ein kraftvoller, rauer und doch harmonischer Sound. Die spektrale Energieverteilung des ausklingenden A-Dur Akkords konzentriert sich auf die Primärtöne zwischen A2 (110 Hz) und C#4 (277 Hz) plus die nachfolgenden acht Teiltöne. Die ersten und gleichzeitig lautesten fünf Obertöne sind E4 (329 Hz), A4 (440 Hz), B4 (494 Hz), C#5 (554 Hz) und E5 (659 Hz). Vier der fünf Töne mit Ausnahme des B4 sind im Dreiklang enthalten und erzeugen

keinen komplexen Zusammenklang. Die drei etwas schwächeren darüber liegenden chromatischen Teiltöne *G*5 (784 Hz), *G*#5 (831 Hz) und *A*5 (880 Hz) fügen dem Klang allerdings Dissonanz hinzu und würden bei mehr Verzerrung deutlicher dem Gesamtklang beigemischt werden. Dagegen trägt die große Terz *C*# kaum zu Dissonanz bei, weil sie in der gegriffenen Höhe *C*#4 (277 Hz) eher leise ist und sich in der ersten Oktave nur leicht mit der None *B*4 (247 Hz) und in der Doppeloktave *C*#6 (1.109 Hz) mit keinem umliegenden Ton reibt.

Hinsichtlich der Umkehrung im Akkord *D/F*# kann der vermutete größere Abstand zwischen dem Basston *F*#2 (92 Hz) und dem Grundton *D*3 (147 Hz) im Spektrogramm nicht gemessen werden. Obwohl die A-Saite nicht gespielt wurde, schwingt der Ton *A*2 (110 Hz) als Differenzton im Klanggemisch mit. Dennoch unterscheidet sich der Dissonanzgrad trotz nah beieinanderliegender Teiltöne im tiefen Frequenzbereich, die vom Ohr nicht gut aufgelöst und somit als dissonant empfunden werden können (vgl. Roederer 2000: 204), nicht vom vorangegangenen A-Dur Akkord in Grundstellung. Allerdings gehört dieser Tonabstand, eine kleine Terz mit einem Intervallverhältnis von 6/5, zu den »unvollkommenen Konsonanzen« (vgl. Plomp/Levelt 1965) und ist daher nur leicht dissonant, auch in tieferen Lagen.

6. Schlussbetrachtung

Die vorliegende Studie untersuchte physikalische und psychoakustische Charakteristika des verzerrten E-Gitarrensounds als wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung idiomatischer Rhythmusspielweisen und Akkordstrukturen in der Rockmusik. Sie bietet neue Erkenntnisse zur frequenzabhängigen Kompression in Bezug auf melodisches und harmonisches Material und zu der damit in Verbindung stehenden rauen Wahrnehmung verzerrter Gitarrenklänge. Wie die experimentellen Vergleichsanalysen zeigen, müssen zeitliche Variablen in Bezug auf Intensitätsveränderungen von Frequenzen und Teiltönen beachtet werden. Sie prägen den charakteristischen Sound der E-Gitarre, ihre Spielweise, die Empfindung von Akkorden und somit das Rhythmusspiel. Außerdem sind die Kombinations- und Differenztöne der obertonreichen Klänge, ein großes Maß an Kompression, ein hoher Geräuschanteil sowie das inharmonische Spektrum der gespielten Saiten zu berücksichtigen. Psychoakustische Wahrnehmungsprozesse, bei denen sowohl die Rauheit als auch die scharfe Klangfarbe eine Rolle spielen, nehmen Einfluss auf das Konsonanzempfinden. Sie sorgen dafür, dass ein regulär als konsonant empfundenen Intervall einen dissonanten Eindruck erwecken

kann. Schwankende Lautstärkeintensitäten sind ein weiterer wesentlicher Faktor, der in vertiefenden Studien in Zusammenhang mit harmonischen Strukturen genauer untersucht werden sollte. In Ergänzung mit Hörstudien kann derart ermittelt werden, weshalb sich ein harmonisches Repertoire mit entsprechenden Spielweisen in der Rockmusik entwickelt hat. Die drei Fallstudien in dieser Untersuchung zeigten derweil explorativ, wie die Kombination aus physikalischen Charakteristika und psychoakustischen Wahrnehmungsbedingungen wesentliche, bis heute gebräuchliche, Spiel- und Kompositionsweisen im Rock und Metal auf der E-Gitarre entstehen ließ. Das Wissen über diese Soundmerkmale führt zu einem besseren Verständnis der genretypischen Merkmale und ergänzt die strukturellen Untersuchungen von Elflein (2010) und Cope (2010). Überdies liefern die Ergebnisse eine akustisch-empirische Grundlage, die auch bei kulturwissenschaftlich orientierten Forschungsansätzen hilfreich sein kann, um zwischen (psycho-)akustisch notwendigen Voraussetzungen von Rock und Metal Kompositionen und der intentionalen Verwendung von Struktur- und Soundmerkmalen zu unterscheiden.

Literatur

- Aures, Wolfgang (1985). »Der sensorische Wohlklang als Funktion psychoakustischer Empfindungsgrößen.« In: *Acustica* 58, Nr. 5, S. 282-290.
- Barkowsky, Johannes (2009). *Einführung in die musikalische Akustik*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Berger, Harris M. / Fales, Cornelia (2005). »»Heaviness« in the Perception of Heavy Metal Guitar Timbres. The Match of Perceptual and Acoustic Features over Time.« In: *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Hg. v. Paul D. Greene und Thomas Porcello. Middletown: Wesleyan University Press, S. 181-197.
- Brabec de Mori, Bernd (2008). »Distortion: Verzerrungen in der Rockmusik und in sozialen Gefügen. Auf der Suche nach ursächlichen Zusammenhängen.« Konferenzbeitrag im Arbeitskreis »Musik, Mode und Gender in ausgewählten Populärkulturen« im Rahmen der 4. Tage der Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien, 11.4.2008, [http://homepage.univie.ac.at/evelyne.puchegger-ebner/files/Publikationen Bernd/2008-09-12_Distortion.pdf](http://homepage.univie.ac.at/evelyne.puchegger-ebner/files/Publikationen%20Bernd/2008-09-12_Distortion.pdf) (Zugriff: 25.2.2016).
- Cook, Nicholas (2009). »Methods for analyzing recordings.« In: *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Hg. v. ders. Cambridge: Cambridge University Press, S. 221-245.
- Cope, Andrew L. (2010). *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. Farnham: Ashgate.
- Driedger, Jonathan / Müller, Martin (2014). TSM Toolbox: MATLAB Implementations of Time-Scale Modification Algorithms. In: *Proceedings of the 17th International Conference on Digital Audio Effects*. Erlangen, 2014, <http://www.dafx14.fau>.

- de/papers/dafx14_jonathan_driedger_tsm_toolbox_matlab_imple.pdf (Zugriff: 1.8.2016).
- Ebeling, Martin (2007). *Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Einbrodt, Ulrich Dieter (1997). *Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der Rockmusik*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Elflein, Dietmar (2010). *Schwermetallanalysen: Die musikalische Sprache des Heavy Metal* (= texte zur populären musik 6). Bielefeld: transcript.
- Enders, Bernd (1985). *Lexikon Musikelektronik*. Zürich: Atlantis-Musikbuch-Verlag.
- Fletcher, Harvey / Munson, Wilden A. (1933). »Loudness, its Definition, Measurement and Calculation.« In: *Journal of the Acoustic Society of America*, 5, S. 82-108.
- Fricke, Jobst P. (2004). »Psychoakustik des Musikhörens. Was man von der Musik hört und wie man sie hört.« In: *Musikpsychologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3). Hg. v. Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter. Laaber: Laaber, S. 101-154.
- Fricke, Jobst P. / Louven, Christoph (2009). »Psychoakustische Grundlagen des Musikhörens.« In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (2. Aufl.), S. 413-436.
- Genesis (2009). Loudness Toolbox, http://genesisacoustics.com/en/loudness_online-32.html (Zugriff: 1.8.2016).
- Hähnel, Tilo / Marx, Tobias / Pfeleiderer, Martin (2014). »Methoden zur Analyse der vokalen Gestaltung populärer Musik.« In: *Samples 12*, <http://www.gfpm-samples.de/Samples12/haehneletal.pdf> (Zugriff: 25.2.2016).
- Hall, Donald E. (2008). *Musikalische Akustik. Ein Handbuch*. Mainz: Schott.
- Helmholtz, Hermann von (1913). *Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg (6. Aufl.).
- Lartillot, Olivier / Toiviainen, Petri (2007). A Matlab Toolbox for Music Feature Extraction From Audio. In: *Proceedings of the 10th International Conference on Digital Audio Effects*. Bordeaux, 2007, <http://dafx.labri.fr/main/papers/p237.pdf> (Zugriff: 1.8.2016).
- Lemme, Helmut (1995). *Gitarren-Verstärker-Sound*. München: Pflaum Verlag.
- Licklider, Joseph C. R. (1951). »Basic Correlates of the Auditory Stimulus.« In: *Handbook of Experimental Psychology*. Hg. v. Stanley S. Stevens. New York: Wiley, S. 985-1039.
- Lilja, Esa (2005). *Characteristics of Heavy Metal Chord Structures. Their Acoustic and Modal Construction, and Relation to Modal and Tonal Context*. Licentiate Thesis. University of Helsinki, Faculty of Arts, Institute for Art Research, <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19617/characte.pdf?sequence=2> (Zugriff: 25.2.2016).
- Lilja, Esa (2015). »Dealing with the 3rd: Anatomy of Distorted Chords and Subsequent Compositional Features of Classic Heavy Metal.« Vortrag auf der internationalen Tagung »Modern Heavy Metal - Markets, Practices and Cultures. Helsinki«, <http://iipc.utu.fi/MHM/Lilja2.pdf> (Zugriff: 25.2.2015).
- McAdams, Steven / Depalle, Philippe / Clarke, Eric (2004). »Analyzing Musical Sound.« In: *Empirical Musicology. Aims. Methods. Prospects*. Hg. v. Eric Clarke und Nicholas Cook. Oxford: Oxford University Press, S. 157-196.
- Mynett, Mark (2012). Achieving Intelligibility whilst Maintaining Heaviness when Producing Contemporary Metal Music. In: *Journal on the Art of Record Produc-*

- tion, Nr. 6, <http://arpjournal.com/achieving-intelligibility-whilst-maintaining-heaviness-when-producing-contemporary-metal-music> (Zugriff: 25.2.2015).
- Pierce, John R. (1985). *Klang. Musik mit den Ohren der Physik*. Heidelberg: Spektrum.
- Plomp, Reinier / Levelt, Willem J. M. (1965). »Tonal Consonance and Critical Bandwidth.« In: *Journal of the Acoustical Society of America* 38, Nr. 4, S. 548-560.
- Reuter, Christoph (2003). Wie und warum in der Geschichte der Klangforschung meistens am Klang vorbeigeforscht wurde. In: *Systematische Musikwissenschaft. Festschrift Jobst Peter Fricke zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Wolfgang Niemöller. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 293-301.
- Roederer, Juan G. (2000). *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik*. Berlin: Springer (3. Aufl.).
- Schneider, Albrecht (2002). »Klanganalyse als Methodik der Populärmusikforschung.« In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 107-127.
- Schouten, John F. (1940). »The Residue, a New Component in Subjective Sound Analysis.« In: *Proceedings of Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen* 43, Nr. 3, S. 356-365.
- Senn, Oliver (2007). *Die Analyse von Tonaufnahmen. Konzepte und Methoden zur musikwissenschaftlichen Analyse von Tonaufnahmen — dargestellt an Sarah Vaughans Einspielung des Musicalhits »My Favorite Thing« von 1961*. Zürich: Studentendruckerei.
- Spitzer, Manfred (2009). *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*. Stuttgart: Schattauer.
- Stumpf, Carl (1965). *Tonpsychologie*. Hilversum: Knuf (Erstausgabe 1890).
- Terhardt, Ernst (1976/77). Ein psychoakustische begründetes Konzept der Musikalischen Konsonanz. In: *Acustica*, Nr. 36, S. 121-137.
- Voigt, Wolfgang (1985). *Dissonanz und Klangfarbe. Instrumentationsgeschichtliche und experimentelle Untersuchungen*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Walser, Robert (1993). *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Wandler, Heiko (2012). *Technologie und Sound in der Pop- und Rockmusik. Entwicklung der Musikelektronik und Auswirkungen auf Klangbild und Klangideal*. Osnabrück: epOs.
- Williams, Duncan (2015). »Tracking Timbral Changes in Metal Productions from 1990 to 2013.« In: *Metal Studies* 1, Nr. 1, S. 39-68.
- Zollner, Manfred (2014). *Physik der Elektrogitarre*. Regensburg: Hochschule Regensburg, Labor Elektroakustik, http://gitec-forum.de/GitecWP/wp-content/uploads/2015/04/Physik-der-Elektrogitarre_GITEC.pdf (Zugriff: 1.8.2016).
- Zwicker, Erhard / Fastl, Hugo (2007). *Psychoacoustics. Facts and Models*. Berlin: Springer.

Diskografie

AC/DC (1979): »Highway To Hell.« Auf: *Highway To Hell*, Atlantic 250628.

Black Sabbath (1970): »Paranoid.« Auf: *Paranoid*, Vertigo 6360 011.

Deep Purple (1972): »Highway Star.« Auf: *Machine Head*, Purple Records 1C062-93261.

Abstract

Distortion as a significant feature of electric guitar playing is indispensable to rock music. Despite its relevance for the genre, distortion has not received much academic attention so far. This article aims at two interrelated issues. Firstly, it analyses physical and psychoacoustic characteristics of guitar distortion. Secondly, the effect of distortion on rhythm guitar of early hard rock and heavy metal is examined. The experimental results highlight the relevance of temporal frequency development and spectral fluctuations while questioning the dominance of roughness as the primary factor of dissonance in research on the distorted electric guitar. The findings also extend our knowledge about the aspects contributing to the distorted guitar's distinct sound. The reasons lie mainly in frequency-related compression and the rough timbre due to the perception of partial and combination tones in the critical bandwidth and inharmonic string spectra. The outcome indicates that the interplay of physical and psychoacoustic aspects is essential for the development of genre-specific styles of guitar playing and riff construction.

POPULÄRE MUSIK IM MUSEUM. DAS MUSEUM ALS LERNORT ZWISCHEN VERMITTLUNG UND ANEIGNUNG

Peter Klose

Einleitung

Rock und Pop im Pott – unter diesem Titel ist vom 5. Mai 2016 bis zum 28. Februar 2017 im Ruhr Museum auf der ehemaligen Zeche Zollverein in Essen eine Ausstellung zu sehen, die – so der Untertitel – *60 Jahre populäre Musik im Ruhrgebiet* zeigt.

Die Essener Ausstellung reiht sich in eine Folge von Museumsprojekten zur populären Musik ein, die nach 2000 in Deutschland zu sehen waren. Wenn Rock und Pop Museumsreife zuerkannt wird, wirft dies Fragen auf mehreren Ebenen auf: Welche Rolle spielt das Museum als Institution spezifischer Prägung im Diskurs um den Platz populärer Musik zwischen profaner Alltags- und Hochkultur? Lassen sich Veränderungen in Stellenwert und Bedeutung von populärer Musik in der Gesellschaft an deren offensichtlich zunehmender Musealisierung erkennen? Welche Auswirkungen hat die Musealisierung auf die Popmusik selbst?

Die Überschrift dieses Artikels deutet auf meine von Haus aus musikpädagogische Perspektive hin¹ und birgt gleich mehrerlei klärungsbedürftige

1 Ich bekam im Vorfeld der Ausstellung die Möglichkeit zur Kooperation mit der Museumspädagogin des Ruhr Museums, Angelika Wuszow. Daraus entstand im Wintersemester 2015/16 das Projekt, mit Studierenden im Rahmen des Seminars »Didaktik der Populären Musik« am Institut für Musik und Musikwissenschaft der TU Dortmund Unterrichtsmaterial zu entwickeln, das der Begleitung sowie Vor- und Nachbereitung eines Museumsbesuchs dienen sollte. In diesem Rahmen haben wir uns näher mit der Frage nach Pop im Museum beschäftigt. Der vorliegende Artikel ist das überarbeitete Manuskript eines Vortrags, den ich

Begriffe. Der »Lernort« ist eine Übernahme aus dem Jargon der Schule: Verlässt eine Lehrerin oder ein Lehrer mit einer Klasse das Schulgebäude, spricht man vom »außerschulischen Lernort«. »Vermittlung« und »Aneignung« sind zwei Begriffe aus der Grauzone rund um »Lernen« und »Bildung«. Eine ausführliche Begriffsklärung würde hier den Rahmen sprengen; als Arbeitsdefinition ich lege folgende Formulierung von Rudolf-Dieter Krämer (2007: 42) zugrunde: »Unter Aneignung verstehe ich die Verinnerlichung von Kenntnissen, Fähigkeiten, Einstellungen; unter Vermittlung verstehe ich die Weitergabe von Wissen, Fähigkeiten, Fertigkeiten, Einstellungen und Haltungen durch erfahrene Personen.«

In diesem Artikel sollen Fragen zum Zusammenwirken der Institution Museum mit dem Ausstellungsgegenstand Popmusik erörtert werden. Ziel ist dabei nicht, die Ausstellung *Rock und Pop im Pott* in Gänze darzustellen bzw. zu analysieren. Stattdessen werden im Folgenden zuerst Rolle und Charakter der Institution Museum umrissen. Anschließend werden Aspekte des Feldes populärer Musik erörtert, die Relevanz für deren Musealisierung aufweisen: Prozesse von Kanonisierung, das von Simon Reynolds (2012) »Retromania« getaufte Phänomen, die Tendenzen zu »musical gentrification« und »cultural omnivorousness«, die Petter Dyndahl et al. (2014) ausmachen, sowie Sub- und Jugendkulturen im Spannungsfeld von Globalem und Lokalem. An konkreten Beispielen aus Ausstellungen zu populärer Musik, besonders jener im Ruhr Museum, wird dabei diskutiert, wie diese verschiedenen Faktoren zusammenwirken – nicht zuletzt aus der Perspektive von Bildung und Vermittlung.



Abbildung 1: Blick in die Ausstellung

im Masterkolloquium des Studiengangs »Kulturanalyse und Kulturvermittlung« an der TU Dortmund sowie auf der 26. Arbeitstagung der GfPM 2016 in Hamburg gehalten habe.

Popmusik in deutschen Museen seit den 2000er Jahren

Vorab sei aber die Geschichte deutscher Ausstellungen zu Popmusik in öffentlichen Museen rekapituliert.

Schon 1988 setzte das Goethe-Institut mit seiner Multimedia-Ausstellung *Gefühl + Härte* Popmusik aus der BRD ein, um im Ausland für die deutsche Sprache zu werben. Mit Nina Hagen als Botschafterin begeisterte die deutschsprachige Musik laut Ulrich Sacker (1989) Jugendliche von Buenos Aires bis Calgary besonders durch ihre Andersartigkeit. Auch aktuell gibt es ein entsprechendes Programm (vgl. Goethe-Institut 2017).

Erst 2002 war in der Kunsthalle Düsseldorf mit *Zurück zum Beton* über die Anfänge von Punk eine Ausstellung in einem deutschen Museum zu sehen. Hintergrund ist die wichtige Rolle Düsseldorfs und der dortigen Kunstakademie in deutschem Punk und Neuer Deutscher Welle (Kunsthalle Düsseldorf 2002).

In Gronau, Udo Lindbergs Geburtsstadt, eröffnete 2004 das rock'n'popmuseum. Von der Schirmherrschaft des »berühmtesten Sohns« der Stadt abgesehen ist es letztlich ein Museum mit »internationaler Ausrichtung im nationalen Fokus« (Mania 2012: 303) – in dieser Form das einzige seiner Art in Deutschland (rock'n'popmuseum 2013).

Von 2005 bis 2008 war in verschiedenen Stadtmuseen, aber auch im Berliner Club Salon Ost die Ausstellung *too much future* zu Punk in der DDR zu sehen. Anders als bei der Düsseldorfer Ausstellung ist hier die Dissidenz der ostdeutschen Punker gegenüber Gesellschaft und System der DDR der ausschlaggebende Aspekt. In den alten Bundesländern war die Ausstellung kurz im rock'n'popmuseum zu sehen (Boehlke/Gericke 2005).

Das Haus der Geschichte in Bonn zeigte 2006 die Ausstellung *Rock! Jugend und Musik in Deutschland*. Wie der Titel schon nahelegt, standen hier die gesellschaftliche Bedeutung populärer Musik als Jugendkultur und der Bezug zur Zeitgeschichte im Fokus (Stiftung Haus der Geschichte, BPB 2006).

Melodien für Millionen hieß dann im Jahr 2008 eine Ausstellung zum Schlager, die ebenfalls im Haus der Geschichte zu sehen war. Hier sind es besonders die Bedeutung des Schlagers als spezifisch deutsche populäre Musik und die Verbindungen des Schlagers zur Zeitgeschichte, die im Mittelpunkt stehen (Stiftung Haus der Geschichte 2008).

stadt.land.pop war 2008/09 eine Ausstellung auf dem Kulturgut Haus Nottbeck, einem Kulturzentrum im Münsterland, das das Museum für Westfälische Literatur beherbergt, aber auch als Ort für künstlerische und päd-

gogische Veranstaltungen fungiert. Mit Bernd Begemann, Bernadette La Hengst, Jochen Distelmeyer, Erdmöbel und den Sternen wurde hier das spezifische Phänomen einer provinziell geprägten Popkultur thematisiert (Baßler 2008).

Eine weitere Ausstellung zum Schlager reiste 2010-12 durch mehrere Stadtmuseen. *Schlager – Eine musikalische Zeitreise von A bis Z* beschreibt dabei das Konzept: Die Ausstellung war nach Begriffen von A bis Z geordnet (Grabowsky/Lücke 2010).

Die ursprünglich britische Ausstellung *Glam! The Performance of Style*, 2013 in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt zu sehen, stellte die sämtliche Kunstsparten umfassende Wirkung von Glam Rock Anfang der 1970er Jahre in den Mittelpunkt (Anon. 2013).

2015/16 war *Geniale Dilletanten* – eine Ausstellung zur Subkultur der frühen 1980er Jahre – zuerst im Münchener Haus der Kunst, dann im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe zu sehen (Emmerling/Weh 2015).

Am 30. September 2016 schließlich eröffnete im Focke Museum, dem Bremer Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, die Ausstellung *Oh yeah! Popmusik in Deutschland* (Anon. 2016).

Zusammen mit *Rock und Pop im Pott* gab es in den letzten 15 Jahren also elf Ausstellungen in Deutschland. Auch wenn die Zahl zu gering ist, um tragfähige Schlüsse aus quantitativen Aspekten zu ziehen, fällt auf, dass fast alle Ausstellungen Popmusik als historisches Phänomen mit gewissem Abstand betrachten. Nur *stadt.land.pop* thematisiert mit der Hamburger Schule ein vergleichsweise junges Phänomen, und das rock'n'popmuseum widmet sich mit Sonderausstellungen wie *Styles – HipHop in Deutschland* (2015) regelmäßig aktuellerer Popmusik.

Viermal stehen mit Glam Rock bzw. Punk der 1970er und frühen 1980er Jahren Stile im Mittelpunkt, die in besonderem Maße auch vielfältige materielle Ausdrucksformen zu bieten haben: von Körperverzierungen und Frisuren über Mode, Graphikdesign und Fanzines bis hin zu Kunstwerken im hergebrachten Sinn. Auffällig ist auch, wie häufig im Verhältnis Punk und Schlager thematisiert werden. Insgesamt überwiegt der Blick auf Popmusik als Gesamtphänomen, das allenfalls stilistisch oder lokal eingegrenzt wird. Der internationale Trend, einzelnen Musikerinnen und Musikern wie Björk, David Bowie oder den Rolling Stones eine Ausstellung zu widmen, spiegelt sich nicht wieder.²

2 Hier bilden die Sonderausstellungen des rock'n'popmuseum wiederum die Ausnahme. Neben Ausstellungen zu spezifischen Aspekten wie *ShePop* (2013) werden regelmäßig auch einzelne Musiker thematisiert.

Das ist bei einigen kleineren, teils kommerziellen, teils privaten Unternehmungen anders. Das Beatles Museum Halle bezeichnet sich als »weltweit die älteste und umfangreichste öffentliche Beatles-Einrichtung«; nach mehreren Jahren als Wanderausstellung ab 1975 ist es seit 2000 auch mit Hilfe kommunaler Unterstützung in Halle heimisch (Moers o.J.). Das Museum Beatlemania in Hamburg existierte von 2009-2012 und wurde dann wegen Besuchermangels und fehlender öffentlicher Unterstützung geschlossen (Anon. 2012). Dortmund ist Heimat des Roy Black-Archivs in einer ehemaligen Wohnung Gerhard Höllerichs, das nach Voranmeldung auch besichtigt werden kann (Tiemann/Tiemann 2017).

Aus den Jahren vor 2000 ist als vergleichbare öffentlich getragene Ausstellung zu populärer Musik im weiteren Sinne ansonsten nur *That's Jazz – Der Sound des 20. Jahrhunderts* zu nennen. Die Ausstellung war 1988 auf der Mathildenhöhe in Darmstadt zu sehen (Wolbert 1990). Als Vorbild für ein ganzes Museum der populären Musik kann die 1995 eröffnete *Rock and Roll Hall of Fame* mit angeschlossener Dauerausstellung im US-amerikanischen Cleveland gelten (Santelli 1997). Diese Ruhmeshalle der populären Musik weist vom Konzept her aber auch interessante Verwandtschaft zur *Walhalla* in Donaustauf bei Regensburg auf: eine ritualisierte Würdigung der Leistung einzelner Protagonisten des Kulturlebens und Aufnahme in den Kreis der »Bedeutenden«.

Zum Vergleich: Das Beethoven-Haus in Bonn existiert als Gedenkstätte seit 1889 (Anon. o.J. a), das Händel-Haus in Halle seit 1948 (Anon. o.J. b). Pop im Museum ist ein sehr junges Phänomen. Findet diese Musealisierung angesichts der ungleich längeren Geschichte sogenannter klassischer Musik aber vielleicht doch verhältnismäßig früh statt? Dazu lohnt der Blick auf Geschichte und Wesen der Institution Museum.

Das Museum: Definition, Metaphern, Deutungen

Was ist eigentlich ein Museum? Joachim Baur (2010) zitiert in seinem Band zur Museumsanalyse die Definition des deutschen Museumsbundes. Deutlich wird darin die Rolle eines Museums als Wissenschafts- und Bildungseinrichtung betont:

»(1.) Ein Museum ist eine von öffentlichen Einrichtungen oder von privater Seite getragene, aus erhaltenswerten kultur- und naturhistorischen Objekten bestehende Sammlung, die zumindest teilweise regelmäßig als Ausstellung der Öffentlichkeit zugänglich ist, gemeinnützigen Zwecken dient und keine kommerzielle Struktur oder Funktion hat.

(2.) Ein Museum muß [!] eine fachbezogene (etwa kulturhistorische, historische, naturkundliche, geographische) Konzeption haben.

(3.) Ein Museum muß [!] fachlich geleitet sein, seine Objektsammlung fachmännisch betreut werden und wissenschaftlich ausgewertet werden können.

(4.) Die Schausammlung des Museums muß [!] eine eindeutige Bildungsfunktion besitzen« (zit. n. Baur 2010: 35).

90-95% der aktuell existierenden Museen sind jünger als 50 Jahre (ebd.: 16, 27). Vor dem Hintergrund dieses Booms wirkt die recht junge Geschichte von Popmusikausstellungen nicht mehr so außergewöhnlich. Die historische Ausdifferenzierung der Museumstypen hat zur Konstituierung und Abgrenzung von Wissensbeständen und damit wesentlich zur Definition von wissenschaftlichen Disziplinen beigetragen, etwa auch zur gängigen Auffassung von Kunstgeschichte (ebd.: 30).

Ausstellungen zur populären Musik sind in der Nähe zu kulturgeschichtlichen Museen zu verorten, z.B. zu Mode und weiteren Aspekten der Alltagskultur. Das 2015 neu eröffnete Fußballmuseum in Dortmund weist in diesem Sinne auch eine Verwandtschaft zum Pop-Museum auf. Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund die Breite der Museumstypen, die die oben erwähnten Wechselausstellungen gezeigt haben: Kunstmuseen, Museen zur Geschichte, Stadtmuseen (also um den Aspekt des Lokalen herum strukturierte Museen) und kulturgeschichtliche Museen. Populäre Musik scheint in keinem dieser Bereiche allein beheimatet zu sein, sondern zeigt sich als ein vielschichtiges und vieldeutiges Phänomen – die im nächsten Kapitel besprochenen Aspekte tragen hierzu bei.

Der Bildungsauftrag, den der deutsche Museumbund so ausdrücklich formuliert, ist laut Baur vor allem auf das 1851 gegründete *South Kensington Museum* zurückzuführen, ein Kunstgewerbemuseum, in dem »Objekte nicht mehr als reine Kunstwerke, die ehrfürchtiges Staunen oder Ahnung von der Größe ihrer Sammler hervorrufen sollten, präsentiert [werden], sondern als Mittel zur Bildung der Massen« (ebd.: 27). Diese explizite Bildungsfunktion verbindet das Museum als Institution zwar einerseits mit der allgemeinbildenden Schule, trennt es aber andererseits von den Orten, an denen Musik traditionell ausgestellt, sprich aufgeführt wird. Opern- und Konzerthäuser haben anders als Museen keinen grundlegenden Wandel ihrer Funktion von Repräsentation zur Bildung hinter sich. Die Konzertpädagogik ist eine eher junge Disziplin, deren Ziel vor allem die Gewinnung neuer Zuhörer und Sicherung des zukünftigen Publikums ist (vgl. dazu Cvetko/Rora 2015). Ob die Institutionen der bürgerlichen Musikkultur sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Orte für die ganze Bevölkerung verstanden haben, darf

als zumindest fragwürdig gelten. Den überwiegend kommerziell ausgerichteten Spielorten populärer Musik liegt der Bildungsgedanke bis heute mehrheitlich fern.

Während der klassisch-bürgerliche Konzertbetrieb mit seinen Institutionen auch Kontexte seiner Musik bis in die Gegenwart bewahrt hat (und vielleicht auch deswegen eine größere Distanz zur Institution Museum wahrt), ist eine Musealisierung von populärer Musik in den meisten Fällen mit einer Loslösung aus ursprünglichen Kontexten verbunden. Fungiert das Museum dann also als Mausoleum, d. h. bricht es die Exponate bzw. Kulturgüter aus ihrem angestammten Kontext heraus und wird damit zum »Friedhof der Dinge« (Baur 2010: 36)? Peter Sloterdijk (2007: 367) deutet diese Friedhofsmetaphorik um: »Das tote Exponat übermittelt die Zentralbotschaft des modernen Museums: Es gibt unauflösbar Fremdes in der Welt.« Das, was Sloterdijk mit dem Begriff »intelligente[r] Grenzverkehr mit dem Fremden« (ebd.: 364) zur Aufgabe des Museums erklärt, ist aber nach Gottfried Korff (2002: 150) seit jeher Charakteristikum dieser Institution: Sie ermöglicht »Identitäts- und Alteritätserfahrung in Verflechtung«. Dazu ist nötig, dass das Exponat einerseits durch seine Musealisierung verfremdet, andererseits aber in der Ausstellung physisch präsent ist (ebd.: 146, 150). Die Frage nach dem Verfremdungspotential populärer Musik und Kultur wird im Zusammenhang mit Retro-Phänomenen noch zu stellen sein.

Indem es sich der populären Musik annimmt, tritt das Museum in diesem Feld als gesellschaftlicher Akteur auf den Plan. Jede Ausstellung ist ein aktiver Entwurf von Weltanschauung, und zwar auf Basis der Weltanschauung derer, die die Kontrolle über das Museum haben. Damit reproduziert das Museum nicht nur Machtverhältnisse, sondern produziert sie auch bzw. arbeitet an Ausbau und Sicherung von Macht mit (Baur 2010: 38f.). Eine Ausstellung als bloßes Abbild von Gesellschaft und Kultur zu sehen, muss spätestens seit der Repräsentationskrise als fragwürdig gelten (ebd.: 37). Baur weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, was die Kehrseite einer Ermöglichung von Bildung der Massen durch das Museum ist: nämlich der damit einhergehende Imperativ an den Einzelnen, sich bilden zu müssen (ebd.: 29f.).

Umgekehrt sind Besucher von Ausstellungen nicht nur hilflose Spielbälle oder Opfer einseitiger Vermittlung, sondern auch ihrerseits Akteure (ebd.: 39). So wie auch beim kulturindustriellen Produkt Pop der Umgang mit der Musik immer auch vom Eigensinn der Konsumenten zumindest mitbestimmt wird und nicht von der Industrie im Vorhinein determiniert werden kann (vgl. dazu etwa Frith 1981: 54f.), so kann auch das Museum als Feld gesellschaftlicher Auseinandersetzungen und Aushandlungen angesehen werden.

So können Besucher Ausstellungen z.B. nutzen, um sich ihrer Identität zu vergewissern. Piepers Begriff der Erinnerungskultur bezieht sich auf solche Identitätsdiskurse, da Prozesse der Identitätskonstruktion wesentlich auf Erinnerungen basieren (Pieper 2010: 198). Praktiken des Erinnerns materialisieren sich im Museum und machen es damit einerseits zum Indikator für Erinnerungskultur(en), beeinflussen diese aber andererseits auch wieder und treiben so Aushandlungsprozesse von Identität voran (ebd.: 201).

Kann das Museum vor diesem Hintergrund »Träger für Aktionen« (Baur 2010: 40) sein und damit potentieller »Ausgangspunkt für gesellschaftliche Veränderung« (ebd.)? Ist das insbesondere im Hinblick auf populäre Musik eine realistische Aussicht, wenn man bedenkt, dass musikbezogene Aktionen im Allgemeinen anderswo, in Konzerthallen und -sälen, Live-Clubs, Kneipen, Diskotheken etc. stattfinden? Das leitet über zur Frage, welche generellen Tendenzen im derzeitigen Umgang mit populärer Musik möglicherweise wirksam werden, wenn Pop musealisiert wird.

Popmusik zwischen Kanonisierung und Aneignung

Kanonisierung

Ralf von Appen, André Doebling und Helmut Rösing weisen darauf hin, dass diejenigen, die einen Kanon definieren können, Macht im Bereich Kultur ausüben (Appen et al. 2008: 27). Schon das verbindet die Frage nach dem Kanon in der Popmusik mit der Rolle von Museen als potentiellen Produzenten und Reproduzenten von Machtverhältnissen. Elijah Wald schreibt zu den Machtverhältnissen im Diskurs um populäre Musik:

»Reading through the histories of both jazz and rock, I am struck again and again by the fact that although women and girls were the primary consumers of popular styles, the critics were consistently male – and more specifically, that they tended to be the sort of men who collected and discussed music rather than dancing to it« (Wald 2009: 9).

Unterscheiden kann man nach von Appen/Doebling/Rösing (2008: 30f.) drei Kanonformen: den Song-Kanon als Kanon der Hörer, den Musiker-Kanon, der vor allem Gegenstand medialer Formen wie Biographien, Dokumentationen und Biopics ist, sowie den Alben-Kanon, über den Experten herrschen und der wirkmächtig genug ist, um Distinktionspotential in puncto Bildung zu besitzen.

Appen/Doehring/Rösing haben als vorherrschendes Format des Kanondiskurses die in Musikzeitschriften regelmäßig erscheinenden Bestenlisten untersucht. Dort stellen sie eine starke Diskrepanz zwischen Popularität und Bedeutsamkeit fest: Durch die Platzierung auf der Liste als bedeutsam deklarierte Alben haben vielfach zumindest zum Erscheinungsdatum nur bescheidenen kommerziellen Erfolg (ebd.: 36f.). Das steht im Einklang mit Walds Feststellung, dass nicht die eigentlichen Konsumenten, also die Hörerinnen und Hörer, die Deutungshoheit über den Albenkanon haben.

Für Ausstellungen über Popmusik stellt sich die Frage, ob sie an der Kanonisierung mitwirken, und wenn ja: in welcher Form? Legt man heuristisch das Kriterium ›Ausstellbarkeit‹ an, dann bietet sich dem Museum am ehesten der Musikerkanon an. Man kann dann auf Memorabilia aller Arten zurückgreifen: Lemmys Whiskyflasche im rock'n'popmuseum Gronau, ein von Cynthia Plaster-Caster gefertigter Abguss eines Körperteils von Jimi Hendrix in der Wechselausstellung *ShePop* im selben Museum etc. In der Ausstellung *Rock und Pop im Pott* sind z.B. gesammelte Backstage-Pässe von Tom Angelripper (Sodom) ausgestellt:



Abbildung 2: Backstagepässe von Tom Angelripper (Sodom).

Die Essener Ausstellung kommt um den Musikerkanon nicht herum: Grönemeyer, Nena, Extrabreit, Stoppok, Frida Gold, Deniz Koyu und weitere Stars aus dem Revier sind Aushängeschilder, die durch ihre Popularität auch die wirtschaftliche Tragfähigkeit der Ausstellung sichern helfen – ein legitimer Nebeneffekt. Aber auch der Songkanon wird bemüht: die größten Hits des Ruhrgebiets sind in einem ca. fünfzehnminütigen multimedialen Zusammen-

schnitt direkt am Eingang der Ausstellung zu hören. An gleicher Stelle zeigt eine »Starparade« genannte Galerie etablierte Musikerinnen und Musiker aus dem Ruhrgebiet. Ein Großteil der Exponate steht aber im Zusammenhang mit eher weniger bekannten Musikern. Die lokale Anbindung ans Ruhrgebiet sowie die Darstellung von Praktiken der Aneignung (s.u.) stehen einer Vermittlung eines bloßen Kanons entgegen.

Neben den tatsächlichen Exponaten entfalten auch Auslassungen eine kanonisierende Wirkung. Dem Schlager z.B. waren zwar seit 2000 zwei eigene Ausstellungen gewidmet; im Ruhr Museum und auch im rock'n'popmuseum bleibt er jedoch weitgehend ausgeklammert. Hier zeigt sich die Rolle von Museen bei der Herausbildung von Wissenbeständen, die Baur als historisch eng mit der Institution verknüpft sieht (Baur 2010: 30). So wie Kunstmuseen unsere Vorstellung von Kunstgeschichte entscheidend mitgeprägt haben, definieren oder bekräftigen die Pop-Ausstellungen durch ihre Integration oder Nicht-Integration bestimmter Musiken unter dem jeweiligen Titel Narrative von Popmusikgeschichte.

Dazu kommt möglicherweise noch ein weiterer Aspekt, der sich einer größer angelegten statistischen Überprüfung anbieten würde: Die in den späten 1940er und in den 1950er Jahren Geborenen sind als erste in ihrer Jugend musikalisch maßgeblich von Rock'n'Roll und Beat sozialisiert worden (vgl. Zimmermann 1983 sowie Göschel 1995: 90f.). Grob geschätzt seit den 1990er Jahren ist diese Generation in einem Alter, in dem sie in nennenswerter Zahl leitende Funktionen in gesellschaftlichen Institutionen einnimmt.³ Dies könnte einerseits erklären helfen, warum Rock und Pop erst seit ca. 2000 im Museum angekommen ist. Andererseits lohnt es, genauer zu schauen, welche Musik als museumswürdig angesehen wird und welche nicht. Schlager – schon in den 1960er Jahren als Gegensatz zu Beat und Rock verpönt (vgl. z.B. Kaiser 1970: 9ff.) – findet seinen Weg in Ausstellungen offensichtlich im Wesentlichen über seine zeitgeschichtliche Relevanz, nicht über die Zuschreibung von musikalischem Wert. Auch HipHop ist gegenüber den Interpreten des Rock unterrepräsentiert⁴ – trotz der inzwischen auch schon mehrere Jahrzehnte umfassenden Geschichte dieser Musik. Ist der Grund, dass diese Stile außerhalb des Erfahrungsbereichs derer liegen, die die Ausstellungen kuratieren?

3 Prof. Dr. Heinrich Theodor Grütter z.B., Leiter des Ruhr Museums, ist 1957 geboren und damit einer der jüngeren Vertreter dieser Generation. Die Kuratoren der Ausstellung und Autoren des Katalogs gehören den Jahrgängen 1950, 1954, 1955, 1961 und 1967 an (Grütter 2016: 271).

4 Im rock'n'popmuseum Gronau war 2015/16 eine Ausstellung der Geschichte des HipHop gewidmet.

Albrecht Göschel (1995: 86f.) beschreibt die spezifische Situation der in den 1950er Jahren Geborenen und weist auf die besondere Bedeutung hin, die diese Generation individueller Erfahrung zuschreibt – im Gegensatz zu Schlagworten wie »überzeitliche Werte« oder »Gesellschaftskritik«, unter denen Göschel Haltungen und Einstellungen der vorangegangenen Generationen subsumiert. Die Sozio-Kultur als das direkte Umfeld, in dem Erfahrungen gemacht werden können, spielt daher eine besondere Rolle.⁵ Umgekehrt sind die eigene Biographie und die eigenen Erfahrungen auch wichtige Ausgangspunkte für Deutungen und Bewertungen von Kunst und Kultur. Eine Ausstellung wie *Rock und Pop im Pott*, die besonders Aneignungsprozesse in einem lokal begrenzten Raum thematisiert, bietet dafür Anknüpfungspunkte.⁶

Aber auch und gerade wenn Ausstellungen an individuelle Erfahrungen anknüpfen, wirken sich Machtverhältnisse aus, die es bestimmten gesellschaftlichen Akteuren erlauben, ihr Narrativ von Popmusikgeschichte mit größerer Wirksamkeit darzustellen, als es anderen Akteuren möglich ist.

Retromania

Angesichts der im neuen Jahrtausend zunehmenden Welle von Revivals älterer Musikstile, Jubiläumsausgaben bedeutsamer Alben und der überwältigenden Verfügbarkeit von Musik vergangener Jahrzehnte in digitalen Archiven wie *youtube* oder *spotify* diagnostiziert Simon Reynolds der Popkultur eine »addiction to its own past« und tauft das Phänomen »Retromania« (so der Untertitel bzw. Titel von Reynolds 2011). Welcher Zusammenhang besteht zwischen diesem Trend und der etwa zeitgleich zunehmenden Musealisierung populärer Musik?

Reynolds formuliert insgesamt vier Wesenszüge von Retro. Zwei davon lauten:

»(1) Retro is always about the relatively immediate past, about stuff that happened in living memory. [...]

5 Göschel erklärt die Hinwendung zum direkten Umfeld dadurch, dass diese Generation das Feld von Gesellschaft und Politik von den in den 1940er Jahren geborenen sogenannten »68ern« besetzt vorgefunden haben.

6 Die Erfahrung des Milieuwechsels, die den von Göschel beschriebenen Einstellungen und Haltungen zugrunde liegt (Göschel 1995: 76f.), ist typisch für sich im Ruhrgebiet der 1960er und 1970er Jahre neu eröffnende Bildungschancen. Der industrielle Ballungsraum ist bis dato von Arbeitern geprägt, anders als Städte und Regionen mit schon lange etabliertem Bildungsbürgertum. Das macht die Übertragung von Göschels Thesen in diesem Fall plausibel.

(4) [R]etro sensibility [...] tends neither to idealise nor sentimentalise the past, but seeks to be amused and charmed by it. [...] It uses the past as an archive of materials from which to extract subcultural capital (hipness, in other words) through recycling and recombination: the bricolage of cultural bric-a-brac« (Reynolds 2011: XXX).

Retro bezieht sich also auf die noch lebendige Erinnerung. Britta Drewitz vom rock'n'popmuseum Gronau sagte mir im Gespräch, dass die Besuchergruppe der über 40-Jährigen eine bedeutende Zielgruppe des Museums sei, die in der Ausstellung in ihren Erinnerungen schwelgen könne. Ich kann aber aus eigener Erfahrung eines Besuchs mit Studierenden bestätigen, dass der Effekt u.U. auch schon bei 20-Jährigen auftritt: »Den Discman hatte ich als Kind auch!«

Ausstellungen von populärer Musik ermöglichen zu erleben, wie die eigene Biographie musealisiert wird. Das macht sie mit Museen vergleichbar, die der Alltagskultur gewidmet sind (also z.B. mit dem Schwerpunkt auf Mode oder Design), und unterscheidet sie z.B. von archäologischen Museen oder Völkerkundemuseen. Das Potential für Eigen- oder Fremdbegegnung ist aber altersabhängig: Gerade für Schülerinnen und Schüler stellt eine Ausstellung zur Pop-Geschichte eben doch vor allem eine Begegnung mit etwas Fremdem dar. Kinder und Jugendliche hören zwar vorwiegend Pop, leben aber schon allein aufgrund ihres Alters stärker im Hier und Jetzt als in Erinnerungen an eigene, geschweige denn fremde Biographien. Für ältere Besucher stellt sich dagegen eine andere Frage: Verhindert die spielerische Retro-Vertrautheit mit der Popkultur der eigenen Jugend eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Fremden im Eigenen, die Sloterdijk als »intelligenten Grenzverkehr« (Sloterdijk 2007: 364) fordert? Werden Pop-Ausstellungen damit gar zur »Musterkollektion für Milieu- und Individualbricolagen« (Korff 2002: 151)?

Je nachdem, wessen Erinnerungen bedient werden und wer im wohligen Gefühl der Nostalgie schwelgen kann, hilft Pop im Museum, bestimmte Biographien und Identitäts(re-)konstruktionen als richtig oder maßgeblich durchzusetzen. Macht wird hier also nicht nur durch die Institution Museum und die Menschen dahinter, sondern auch stellvertretend für das Publikum ausgeübt; damit werden Machtstrukturen auf gesellschaftlicher Ebene bestätigt. In Bezug auf den Bildungsanspruch kann das zum Problem werden.

Für eine Pop-Ausstellung kann also als Prüfstein gelten, inwieweit sie nicht nur Amusement und Charme für bestimmte Gruppen bietet, sondern durch ihr Angebot zur Auseinandersetzung mit Eigenem und Fremdem dem Anspruch auf Bildung gerecht werden kann. Dazu muss sie Mittel zur Identitätskonstruktion bereithalten, die eben nicht auf individueller Erinnerung

basieren. Kulturelle Praktiken insbesondere der Aneignung fremder Musik sicht- und nachvollziehbar zu machen, wie es im Ruhr Museum an vielen Stellen gelingt (s. u.), stellt eine Möglichkeit dar.

Die beiden verbleibenden Wesenszüge von Retro sind Reynolds zufolge:

»(2) Retro involves an element of exact recall: the ready availability of archived documentation (photographic, video, music recordings, the Internet). [...]

(3) Retro also generally involves the artifacts of popular culture« (Reynolds 2011: XXX).

Musikausstellungen auch zu populärer Musik müssen sich immer zum grundsätzlichen Problem verhalten, dass Musik schwer ausstellbar ist, wenn es nicht im üblichen Rahmen eines Konzerts passiert.⁷ Die von Reynolds genannten Aspekte von Retro spielen der Ausstellbarkeit in die Hände. Die multimediale Verfasstheit populärer Musik sorgt für eine Fülle von Artefakten, die präsentiert werden können. Gedenkorte klassischer Komponisten wie das Beethoven-Haus haben mehr Schwierigkeiten, neben Autographen, Instrumenten und Gemälden von Zeitgenossen sinnvoll Ausstellbares zu finden – über dieses Problem täuscht vordergründig möglicherweise der grundsätzlich museale Charakter von Gemälden hinweg.

Das »Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition«, dem Walter Benjamin (1977: 16) wesentliche Bedeutung für die Aura des Kunstwerks zuschreibt, lässt sich auf Artefakte, die mit Musik in Verbindung stehen, übertragen. Das Instrument des Axxis-Gitarristen Bernhard Weiß, das im Ruhr Museum zu sehen ist, bezieht seine Rechtfertigung als Ausstellungsstück aus den Zusammenhängen seines Gebrauchs und den Zuschreibungen bezüglich der Bedeutsamkeit der Band. Sind diese Umstände nicht überliefert, also tradiert im wörtlichen Sinne, verlieren solche Memorabilia das Auratische.⁸



Abbildung 3: Gitarre von Bernhard Weiß (Axxis)

7 Viele Ausstellungen – so auch die Ausstellung *Rock und Pop im Pott* – haben daher auch ein Begleitprogramm aus Konzerten.

8 Musikinstrumente besitzen allerdings neben ihrer rituellen Bedeutung für die Praxis des Musizierens auch den Charakter technisch-kunsthandwerklicher (Meister-)Stücke, der sie noch auf eine weitere Art zu geeigneten Museums-exponaten macht.

Dies gilt umso stärker für Exponate, die Tom Holert treffend als »Prominentenabfall in Vitrinen« bezeichnet (Holert 2015: 134). Die Respektabilität der Institution Museum und das Vertrauen auf eine wissenschaftlich und archivarisches sorgfältige Arbeit der Kuratoren sind zusätzlich notwendige Garanten für die Aufrechterhaltung einer Aura in diesen Fällen. Die Praxis archäologischer Museen, Alltagsgegenstände bis hin zu Fragmenten und tatsächlichen Abfällen in Vitrinen zu präsentieren, besitzt mehr als nur zufällige Gemeinsamkeiten. Sie bildet die Grundlage für die Glaubhaftigkeit, es wirklich mit der Schnapsflasche dieses Rockstars und nicht zufällig mit irgendeiner Flasche zu tun zu haben (vgl. dazu auch Kobbert 2008: 122).

Musical Gentrification

Mit »musical gentrification« bezeichnen Petter Dyndahl et al. (2014) den Prozess der Inbesitznahme vormals als minderwertig angesehener Musiken durch Akteure mit höherem sozio-kulturellen Status (ebd.: 53). Damit einher geht eine Umdeutung musikalischer Bildung, die die Autoren mit »cultural omnivorousness« bezeichnen (ebd.: 48ff.). Musikalisch bzw. kulturell gebildet ist demnach, wer sich mit Leichtigkeit zwischen verschiedenen Formen von Kultur hin und her bewegt: Heute Bayreuth, morgen Berghain. Problematisch erscheint folgender Aspekt des Prozesses, der als Unterschied zwischen Aneignung und Inbesitznahme aufgefasst werden kann:

»As part of this process, what characterises the original musical traditions and cultures may be disturbed, and some of the social and cultural ties to the musical cultures in question can be weakened or even broken for some of the initial participants« (ebd.: 53).

Museen sind in dem Rahmen – genauso wie Schulen (vgl. ebd.: 54) – stets potentielle Betreiber einer gentrification. Hier greift die Metapher vom Museum als Mausoleum, das die Exponate aus ihrer angestammten Umgebung heraushebt und »tötet«. Die verhältnismäßig zahlreichen Punk-Ausstellungen erscheinen in diesem Zusammenhang besonders interessant. Tom Holert schreibt:

»Bei Ausstellungen zu Popgeschichte und Popkultur liegt der Anlass meistens in der Beobachtung einer konkreten, dokumentierten, archivarisches belegbaren Überlappung oder Durchdringung von Popmusikultur und bildender Kunst, dort, wo sich die Milieus mischen und die Themen und Techniken hin- und hergereicht werden« (Holert 2015: 135).

Inwieweit dies als genereller Befund gelten kann, ist fraglich. Holert selbst nennt aber die Ausstellungen *Zurück zum Beton* und *Geniale Dilletanten*,

auf die dies definitiv zutrifft (ebd.: 136). Beide Ausstellungen fußen auf der Nähe von bildender Kunst und Punk, New Wave und NDW, die trotz der vordergründig anti-elitären Haltung der Szene gegeben war. Als günstig für die jeweiligen Ausstellungskonzepte erweist es sich in diesen Fällen, dass auch tatsächliche Kunstwerke im landläufigen Sinn als Exponate zur Verfügung stehen.

In der Essener Ausstellung *Rock und Pop im Pott* ist Punk ebenfalls mit einem starken Anteil materieller Kultur vertreten. Kutten (mit Hilfe von Aufnähern gestalte Jeanswesten oder Lederjacken) und Fanzines bieten sich als Ausstellungsstücke an. Beide Formen repräsentieren in erster Linie Praktiken von Hörern, nicht von Musikern: die Identifikation des Fans mit der Band wird verdinglicht. Auch die eher absurden Exponate der Band Eisenpimmel – gestrickte Peniswärmer und kleine, verpackte Seifenstücke⁹ als Merchandise-Artikel – sind greifbarer materieller Ausdruck einer Haltung, die über die bloßen Klänge der Musik hinausgeht; sie sind eben nicht Memorabilia oder »Prominentenabfall in Vitrinen«.

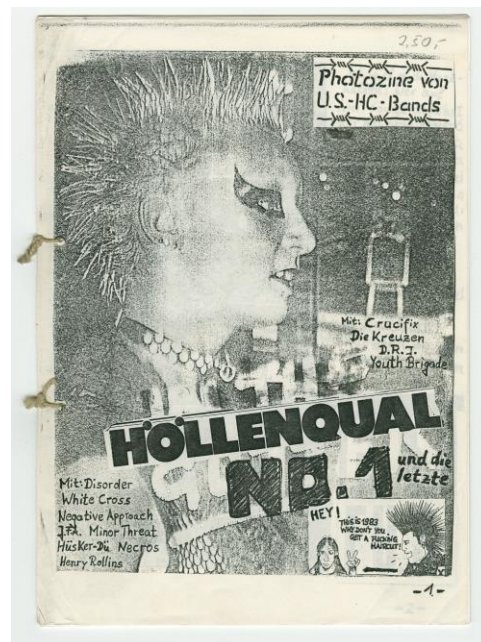


Abbildung 4 und 5: Lederkutte von Wolle Pannek, Gitarrist von Eisenpimmel; Fanzine.

Die Frage, ob diese Ausstellungen dennoch einer gentrification Vorschub leisten, lässt sich nur erörtern, wenn man auch die folgende Frage stellt: Was ist die angestammte Umgebung populärer Musik?

⁹ Aufschrift: »Damit Punk mehr ist wie Gegröhle tu Seife in die Achselhöhle...«

Pop im Spannungsfeld von Subkultur, Jugendkultur, global und lokal

Gängige Zuschreibungen wie Jugendkultur, Subkultur oder auch Gegenkultur verorten populäre Musik in Teilbereichen des Sozialen. Die Tragfähigkeit solcher Sichtweisen hängt aber entscheidend von der Definition der entsprechenden Begriffe ab.

Barbara Hornberger (2011) unterscheidet Subkultur als eine zeitlich und räumlich an einen bestimmten Personenkreis gebundene Erscheinung von einer Jugendkultur, deren Entstehung die mediale Vermittlung subkultureller Vorbilder vorausgeht. Gerade die deutsche Popmusik erweist sich in diesem Sinne durch die Aneignung medial vermittelter Vorbilder geprägt. Hornberger nennt als Beispiele Rock'n'Roll in der gezähmten Version von Conny Froboess und Peter Kraus sowie Punk und HipHop und deren vorwiegend mittelständische Aneignung (Hornberger 2014: 84ff.).

Eine weitere Dimension für die Verortung populärer Musik zeigt das Begriffspaar global/lokal an: Malte Friedrich und Gabriele Klein (2003) gehen auf die zahlreichen lokalen Ausprägungen ein, die die globale Popkultur HipHop hervorgebracht hat (Friedrich/Klein 2003: 84ff.). Ob Institutionalisierung und Musealisierung populärer Musik Tendenzen von gentrification aufweisen oder nicht, lässt sich nicht pauschal klären: Bei einer genuinen Subkultur mag es der Fall sein, bei einer medial vermittelten und nicht zuletzt dadurch globalisierten Jugendkultur nicht unbedingt. Eine lokale Variante populärer Musik wiederum kann empfindlich gegenüber Inbesitznahme durch andere als die ursprünglichen Akteure sein. Hier hilft nur der Blick auf den konkreten Fall.

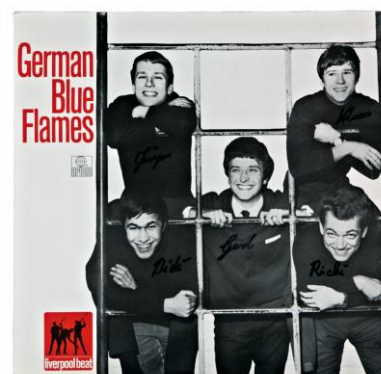


Abbildung 6 u. 7: German Blue Flames, Promofoto und Cover

Die Ausstellung im Ruhr Museum zeigt, dass das Ruhrgebiet in dieser Hinsicht mehrere interessante Beispiele aufzuweisen hat. Die Beat-Welle der 1960er Jahre, deren lokaler Mittelpunkt die Beatwettbewerbe in der Vestlandhalle in Recklinghausen waren, nimmt ihren Ausgangspunkt bei den britischen Vorbildern, allen voran den Beatles. Praktiken der musikalischen Aneignung durch Jugendliche, die Initiative des kommunalen Jugendpflegers Kurt Oster und die spezifische Infrastruktur des industriellen Ballungsraums Ruhrgebiet sind drei zentrale Faktoren, die zu einer eigenständigen und lebhaften Beat-Szene führten (Conrad 2016: 47ff.). Der Ruhrpott-Punk von den Kassierern bis hin zum ersten türkischstämmigen Deutschpunker Cem Yurdatap von den Ruhrpottkanaken sowie die Metal-Hochburg Ruhrgebiet sind weitere Beispiele für Aneignungsprozesse, die in der Essener Ausstellung *Rock und Pop im Pott* repräsentiert sind (vgl. Lorenz 2016a und 2016b). »Musik in der Einwanderungsgesellschaft« heißt ein weiteres Kapitel der Ausstellung. Auch hier spielt das Besondere der Industrieregion mit ihrer Anziehungskraft auf zuwandernde Arbeitskräfte eine entscheidende Rolle bei der Herausbildung spezifischer Formen der Aneignung. Das Festival *Kemnade International* 1974 in Bochum und die langjährige Weltmusik-Tradition im Ruhrgebiet sind nur ein Teil der Vielfalt, von der im knappen Ausstellungsraum nur ein Ausschnitt Platz gefunden hat (vgl. Schurian 2016b).

Andererseits geht dort, wo das Ruhrgebiet als »Hitschmiede« präsentiert wird, der Aspekt von Aneignung weitgehend verloren. Der EDM-Star Deniz Koyu ist in der Ausstellung maßgeblich vertreten, bleibt aber als Teil der globalisierten Pop-Wirtschaft dem Ruhrpott lediglich durch seinen Wohnort verbunden. Dagegen können eher die Rock'n'Roll-Krawalle zwischen 1956 und 1958 als Form der Aneignung, wenn auch nichtmusikalischer Art, verstanden werden (vgl. Schurian 2016a). Auch die ausführlich dokumentierte Konzert- und Festivalkultur vom Bill Haley-Konzert in der Grugahalle über die *Essener Songtage* bis zu aktuellen Veranstaltungen wie *Juicy Beats* sowie die Galerie bekannterer wie unbekannter Ruhrgebietsproduktionen in Form von Vinylplatten und CDs sind Ausweis der Vielfalt musikalischer Aktivität und Aneignung im Ballungsraum.

Fazit

Die aktuellen Ausstellungen zu populärer Musik in Essen und in Bremen werden nicht die letzten Projekte dieser Art in Deutschland sein. Insofern verstehe ich den vorliegenden Artikel als Problemaufriss und als Beitrag zu einer Diskussion, die ich für notwendig erachte, weil hier eine kulturelle

Form erstmals in den Status ihrer Museumsreife eintritt. Der Diskurs über Geschichtsbilder, Werte und Ziele sollte im Verlauf des Prozesses von möglichst vielen verschiedenen Seiten geführt werden, damit nicht einzelne Gruppen ihre Sicht auf Popmusik durchsetzen können, ohne sich rechtfertigen zu müssen. Dies gilt umso mehr, als sich das Museum an der Schnittstelle verschiedener Bildungsfunktionen und -prozesse tatsächlich als Lernort erweist. Das macht eine Verständigung über Zielvorstellungen notwendig.

Welche Tendenzen wirken also möglicherweise zusammen, wenn Pop in den Kontext des Museums versetzt wird – besonders unter Berücksichtigung des grundsätzlich geltenden Bildungsauftrags der Institution Museum? Museen sind machtvollere Akteure, wenn es um die Kanonisierung von Kulturgütern geht. Je nachdem, bei wem Einfluss und Deutungshoheit liegen, kann eine Popmusikausstellung also hergebrachte Machtverhältnisse im Feld der Kultur reproduzieren und gängige Kanonisierungen verstärken. Das kann kaum im Interesse einer allgemeinbildenden Schule liegen, die zur Mündigkeit ihrer Schülerinnen und Schüler beitragen möchte – mit dem Bildungsauftrag des Museums ist es dann ebenso wenig zu vereinbaren. Erliegt eine Ausstellung zu sehr der Versuchung des Retro-Charmes, steht möglicherweise der Bricolage-Charakter des nostalgischen Rückblicks einer wissenschaftlichen Aufarbeitung nach Maßgabe der Definition des Deutschen Museumsbundes im Wege. Je nachdem, wessen nostalgische Gefühle bedient werden, werden ebenfalls Machtstrukturen reproduziert. Dem kann entgegengewirkt werden, wenn Möglichkeiten zur Eigen- wie Fremdbegegnung gleichermaßen geschaffen werden.

Trotz Museumsboom und Besucherrekorden bleibt das Museum eine Institution, die Prozessen kultureller Gentrification Vorschub leisten kann. Einer auf die Ermöglichung von kultureller Teilhabe ausgerichteten allgemeinbildenden Schule und einem sich als Bildungseinrichtung verstehenden Museum muss auch das fragwürdig erscheinen.

Popmusik gerade in Deutschland hat aber demgegenüber auch eine lange Geschichte der Aneignung medial vermittelter Formen durch Jugendliche und junge Erwachsene. Hier eröffnet sich eine Alternative für eine Ausstellung von populärer Musik: Wenn nicht der Kanon im Fokus steht, also weder als Song-, Musiker- noch als Albenkanon, sondern die Prozesse der Aneignung ausgestellt und damit nachvollziehbar gemacht werden, kann die aktive Rolle der Hörer bzw. Konsumenten deutlich gemacht werden. Dann vielleicht kann das Museum metaphorisch »Träger für Aktionen« sein; dann reproduziert es nicht nur Machtverhältnisse oder entreißt vormaligen

Akteuren eine Musik im Prozesse von musical gentrification, sondern kann Reflexion über genau solche Prozesse anregen.

Coda

Unser Versuch und Beitrag, Bildungsauftrag von Schule und Museum in Unterrichtsmaterialien miteinander zu vereinen, kann in Form einer pdf-Datei gerne von mir angefordert werden: peter.klose(at)tu-dortmund.de.

Bildnachweise

Abbildung 1: Copyright Ruhr Museum; Foto: Brigida González.

Exponate: Copyright Ruhr Museum; Fotos: Rainer Rothenberg.

Literatur

- Anon. (o.J. a). »Über uns.« In: *beethoven-haus-bonn.de*, <http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php/58856>, Zugriff: 15.1.2017.
- Anon. (o.J. b): »Über Sternstunden, Sammlungen und Spekulationen.« In: *haendelhaus.de*, <http://www.haendelhaus.de/de/geschichte-haus>, Zugriff: 15.1.2017.
- Anon. (2012). *Beatlemania Hamburg schließt am 30. Juni 2012!* www.beatlemania-hamburg.com, Zugriff: 15.2.2017.
- Anon. (2013). »Glam! The performance of style.« In: *schirn.de*, http://www.schirn.de/magazin/kontext/glam_the_performance_of_style, Zugriff: 15.1.2017.
- Anon. (2016). »Oh yeah! Popmusik in Deutschland.« In: *focke-museum.de*, http://www.focke-museum.de/de/sonderausstellungen/oh_yeah, Zugriff: 15.2.2017.
- Anon. (2017). »Pop aus Deutschland.« In: *goethe.de*, <https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/pop.html>, Zugriff: 15.1.2017.
- Appen, Ralf von / Doebling, André / Rösing, Helmut (2008). »Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildung 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. 25-49.
- Baßler, Moritz (2008). *Stadt – Land – Pop. Popmusik zwischen westfälischer Provinz und Hamburger Schule*. Bielefeld: Aisthesis.
- Baur, Joachim (2008). »Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands.« In: *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Hg. v. dems. Bielefeld: transcript, S. 15-48.
- Benjamin, Walter (1977). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (Erstveröffentlichung: 1936).

- Boehlke, Michael / Gericke, Henryk (Hg.) (2005). *Too much future. Punk in der DDR*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien.
- Conrad, Vera (2016). »The Beat goes on. Beatbands im deutschen Industrierevier.« In: *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Hg. v. Heinrich Theodor Grütter. Essen: Klartext, S. 44-57.
- Cvetko, Alexander / Rora, Constanze (Hg.) (2015). *Konzertpädagogik (= Musikpädagogik im Diskurs 1)*. Aachen: Shaker.
- Dyndahl, Petter / Karlsen, Sidsel / Skårberg, Odd / Nielsen, Siw Graabræk (2014). »Cultural Omnivorousness and Musical Gentrification: an Outline of a Sociological Framework and Its Applications for Music Education Research.« In: *Action, Criticism & Theory for Music Education* 13, H. 1, S. 40-58.
- Emmerling, Leonhard / Weh, Mathilde (Hg.) (2015). *Geniale Dilletanten: Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Frith, Simon (1981). *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Göschel, Albrecht (1995). *Die Ungleichzeitigkeit in der Kultur. Wandel des Kulturbegriffs in vier Generationen*. Essen: Klartext.
- Grabowsky, Ingo / Lücke, Martin (2010). *Schlager. Eine musikalische Zeitreise von A bis Z*. Erlangen: Palm & Enke.
- Grütter, Heinrich Theodor (Hg.) (2016). *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Essen: Klartext.
- Holert, Tom (2015). »Sammelbegriffe. Rock-Museum und Gegenwartskunst.« In: *POP. Kultur und Kritik*, H. 6, S. 128-147.
- Hornberger, Barbara (2011). *Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hornberger, Barbara (2014). »»We are from the Mittelstand, you know««. Essayistische Anmerkungen zur Verortung der deutschen Popmusik.« In: *Typisch Deutsch. (Eigen-)Sichten auf populäre Musik in diesem unserem Lande*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 41). Bielefeld: transcript, S. 77-100.
- Kaiser, Rolf-Ulrich (1970). *Das Buch der neuen Pop-Musik*. Wien: Econ (2. Aufl.).
- Klein, Gabriele / Friedrich, Malte (2003). *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kobbert, Max Jürgen (2008). »Psychologische Aspekte zum Lernort Museum.« In: *Wandel der Lernkulturen an Schulen und Museen. Paradigmenwechsel zwischen Schul- und Museumspädagogik*. Hg. v. Arnold Vogt, Aida Kruze und Dieter Schulz. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 109-134.
- Korff, Gottfried (2002). »Fremde (der, die, das) und das Museum.« In: *Museumsdinge deponieren – exponieren*. Hg. v. Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen. Köln u.a.: Böhlau, S. 146-154 (Erstveröffentlichung 1997).
- Kraemer, Rudolf-Dieter (2007). *Musikpädagogik – eine Einführung in das Studium*. Augsburg: Wißner (2. Aufl.).
- Kunsthalle Düsseldorf (Hg.) (2002). *Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977-'82*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Lorenz, Michael (2016a). »Mach dein Ding. Punk im Pott.« In: *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Hg. v. Heinrich Theodor Grütter. Essen: Klartext. S. 98-113.

- Lorenz, Michael (2016b). »Harter Rock im Industrierevier. Heavy Metal.« In: *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Hg. v. Heinrich Theodor Grütter. Essen: Klartext, S. 114-125.
- Mania, Thomas (2012). »Das rock'n'popmuseum in Gronau – umweht vom Hauch der Geschichte.« In: *A change is gonna come: Popmusik und Politik. Empirische Beiträge zu einer politikwissenschaftlichen Popmusikforschung*. Hg. von Dietmar Schiller. Münster: Lit, S. 303-320.
- Moers, Rainer (o.J.): *Beatles Museum mit Shop & Café. Weltweit die älteste und umfangreichste öffentliche Beatles-Einrichtung*, <http://www.beatlesmuseum.net/cms>, Zugriff: 15.2.2017.
- Pieper, Katrin (2010). »Resonanzräume: Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur.« In: *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Hg. v. Joachim Baur. Bielefeld: transcript, S. 187-212.
- Plauk, Dennis et al. (2016). »Mit den Pixies durch die 101 besten Indierock-Alben aller Zeiten.« In: *Visions*, H. 283 (Oktober). S. 42-61.
- Reynolds, Simon (2011). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber.
- rock'n'popmuseum (Hg.) (2013). *rock'n'popmuseum Gronau. Sounds, visions and exhibitions*, <http://www.rocknppopmuseum.de/de>, Zugriff 15.2.2017.
- Sacker, Ulrich (1989). »Gefühl + Härte. Werbung für Deutsch mit Rockmusik.« In: *GI Prisma: Aus der Arbeit des Goethe-Instituts* 3, H. 2, S. 108-113.
- Santelli, Robert (1997). »The Rock and Roll Hall of Fame and Museum.« In: *Popular Music and Society* 21, H. 1. S. 97-99.
- Schurian, Christoph (2016a). »Aus der Reihe tanzen. Rock'n'Roll im Ruhrgebiet.« In: *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Hg. v. Heinrich Theodor Grütter. Essen: Klartext, S. 32-43.
- Schurian, Christoph (2016b). »Musik in der Einwanderungsgesellschaft. Hip Hop und Gastarbeitersound.« In: *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Hg. v. Heinrich Theodor Grütter. Essen: Klartext, S. 154-164.
- Sloterdijk, Peter (2007). »Museum – Schule des Befremdens.« In: (ders.). *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Peter Weibel*. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts (2. Aufl.), S. 354-370 (Erstveröffentlichung 1989).
- Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland / Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.) (2005). *Rock! Jugend und Musik in Deutschland*. Bonn: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland.
- Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (2008): *Melodien für Millionen. Das Jahrhundert des Schlagers*. Bielefeld u. Leipzig: Kerber.
- Tiemann, Friedhelm / Tiemann, Irmgard (2017). *Roy Black Archiv*, <http://home.arcor.de/royblackarchiv/index.html>, Zugriff: 15.1.2017.
- Wald, Elijah (2009). *How the Beatles Destroyed Rock'n'Roll. An Alternative History of American Popular Music*. Oxford u. New York: Oxford University Press.
- Wolbert, Klaus (Hg.) (1990). *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Bochinsky.
- Zimmermann, Peter (1983). »Aufwachsen mit Rockmusik – Rockgeschichte und Sozialisation«. In: *Kriegskinder, Konsumkinder, Krisenkinder. Zur Sozialisationsgeschichte seit dem Zweiten Weltkrieg*. Hg. v. Ulf Preuss-Lausitz et al. Weinheim u. Basel: Beltz, S. 107-126.

Abstract

Along with a general flourishing of museums, popular music has become a frequent subject of exhibitions in the early 21st century in Germany. The institutional and historically formed character of museums in general affects these exhibitions, and so do present-day tendencies in popular music and culture, such as canonization, nostalgia, and cultural gentrification processes. This article explores the mutual effects of popular music and museums by connecting theoretical considerations with the examination of a current exhibition in Essen. As a conclusion, it supports the idea of presenting practices of musicians as well as practices of listeners in exhibitions, instead of reifying music or merely showing memorabilia of musicians generally accepted as canonical.

JUGEND, MUSIK UND POLITIK (JUMP): ENTWICKLUNG UND PILOTIERUNG EINES FRAGEBOGENINSTRUMENTS ZU MUSIKERLEBEN UND POLITISCHEM INTERESSE VON SCHÜLERINNEN UND SCHÜLERN DER SEKUNDARSTUFE

**Reinhard Kopanski, Michael Paal, Florian Heesch
und Anna-Maria Hintz**

Einleitung

In der öffentlichen Wahrnehmung fällt die Verknüpfung von Musik und Politik insbesondere dann auf, wenn sich MusikerInnen als Sprachrohr betätigen, um auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen. Als musikalische Stilrichtungen, die in starkem Maße mit politischem Handeln assoziiert sind, kann beispielhaft auf gesellschaftskritische Liedermacher der 1970er Jahre, Folk- und frühe HipHop-MusikerInnen verwiesen werden. Obwohl es selten das primäre Ziel von MusikerInnen ist, in ihren Songs komplexe politische Zusammenhänge (wie etwa die Finanzkrise oder ökonomische und ökologische Folgen der Globalisierung) differenziert darzustellen, lassen es sich bis heute viele nicht nehmen, in ihren Produktionen zu gesellschaftspolitischen Themen Stellung zu beziehen: etwa gegen die Diskriminierung Homosexueller (z.B. Hoziers Video zu »Take Me To Church«, 2013), gegen Rechtsextremismus und den »Extremismus der Mitte« (z.B. Antilopen Gang: »Beate Zschäpe hört U2«, 2014) oder zu ökologischen Themen (z.B. Die Ärzte: »Grotesksong«, 1998). Darüber hinaus können Songtexte als Medium genutzt werden, um konkreten Unmut über politische Akteure zu bekunden (z.B. Pink »Dear Mr. President«, 2007).

Je nachdem, welcher Politikbegriff angelegt wird, kann das Urteil nahe-
liegen, dass letztlich alles politisch ist, selbst die Stellungnahme von Musi-
kerInnen, unpolitisch zu sein oder eine im Interview geäußerte ablehnende
Haltung gegenüber Tages- oder institutionalisierter Politik. Auf einer gesell-
schaftlichen Ebene war und ist Musik zudem auch immer Ausdruck von
(Macht-)Verhältnissen sowie ein Indikator für gesellschaftliche Entwicklun-
gen und Veränderungen (vgl. Heister 1997: 1663f.). Dementsprechend wur-
den Zusammenhänge von (populärer) Musik und Politik bereits häufig in der
Forschung thematisiert, nicht zuletzt im Anschluss an die Cultural Studies
und die New Musicology (siehe den Überblick bei Rodman 2015; vgl. auch
Bennett et al. 1993; Shepherd 1991). Eine Vielzahl von musikbezogenen
Studien widmet sich politischen Themen unter bestimmten Gesichtspunk-
ten, etwa im Hinblick auf Gender (Solie 1993) oder einzelne Subkulturen,
Szenen oder Genres wie Punk (Hebdige 1979), HipHop (Rose 1994) oder
Heavy Metal (Hill/Spracklen 2010). Für die vorliegende Untersuchung inte-
ressiert vor allem die Frage, inwiefern Zusammenhänge von Musik und Poli-
tik heute von Jugendlichen wahrgenommen werden bzw. welche Verbindun-
gen Jugendliche zwischen ihrem Musikkonsum und einem wie auch immer
gearteten politischen Interesse ziehen.

Die unterschiedlichen Facetten von Musik und Politik berücksichtigend,
liegt das Erkenntnisinteresse des »JuMP«-Projekts darin, in einer explorati-
ven Studie die Hörgewohnheiten Jugendlicher, ihre Einstellungen und ihr
politisches Interesse im Kontext von Musikerleben abzufragen.¹ Die Aus-
gangsfrage lautete, ob und woran Jugendliche politisch geprägte Musik er-
kennen. Schließlich kann »[a]ufgrund der Unübersichtlichkeit und Vielfalt
der verfügbaren Zeichen [...] kaum noch von einer eindeutigen bzw. ver-
lässlichen Zuordnung von Zeichen, wie z.B. Kleidung oder Musik, zu ideolo-
gischen Inhalten bzw. soziokulturellen Positionen ausgegangen werden«
(Müller et al. 2007: 11). Im Zentrum der Studie steht daher vorrangig das
Verhältnis zwischen jugendlichem Musikkonsum und politischem Interesse.

Diesem Erkenntnisinteresse wurde im Rahmen des interdisziplinären
JuMP-Projekts, das an Schnittstellen von (Popular-)Musikforschung und Er-
ziehungswissenschaft ansetzt, mittels eines quantitativen empirischen An-

1 Aspekte wie die oft beschriebene politische Instrumentalisierung von Musik sei-
tens der extremen Rechten zur Rekrutierung Jugendlicher sollen dabei nicht
außer Acht gelassen werden (vgl. Pfeiffer 2009; Langebach/Raabe 2016; Bun-
desministerium des Innern 2015). Die Frage nach möglichen negativen Musik-
wirkungen ist im Rahmen der vorliegenden Untersuchung allerdings nicht er-
kenntnisleitend.

satzes explorativ nachgegangen.² Eine umfassende Erörterung der Potenziale und Grenzen des angelegten interdisziplinären Ansatzes kann im Rahmen dieses Artikels nicht erfolgen. Die gewonnenen Erkenntnisse und Grenzen des methodologischen Vorgehens werden jedoch abschließend kritisch diskutiert.

Theoretische Rahmung

Der Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein ist im Hinblick auf die Identitäts- und Persönlichkeitsentwicklung als ein kritischer Lebensabschnitt anzusehen. Jugendliche befinden sich in einer Phase der »Orientierungssuche« (Fend 2003: 387) und können (bei entsprechender Disposition) anfällig für Beeinflussung von außen sein, wenngleich Helmut Fend treffend bemerkt, dass sich die Persönlichkeit »nicht passiv durch die Übernahme von Erfahrungen und Interpretationen von anderen oder gar von Konformitätszumutungen [ausbildet], sondern durch tägliche Auseinandersetzungen mit Aufgaben im sozialen Kontext« (ebd.: 210). Insofern ist zu vermuten, dass die umfangreiche Auseinandersetzung mit Musik bei orientierungssuchenden Personen Spuren hinterlassen kann. Bisher ist jedoch weitgehend ungeklärt, inwiefern sich die vielfältigen Verbindungen von (populärer) Musik und Politik im Erleben der Jugendlichen niederschlagen.

Die theoretische Basis dieser Studie bildet das Konzept der sogenannten Entwicklungsaufgaben, nach dem Jugendliche in verschiedenen Themenfeldern mit den biologischen und sozialen Veränderungen, die der Übergang vom Kinder- ins Jugendalter mit sich bringt, umzugehen lernen müssen, um diese letztlich möglichst erfolgreich zu meistern. Das Konzept der Entwicklungsaufgaben geht auf Robert J. Havighurst zurück, der diese im Jahr 1956 wie folgt definierte:

»Eine »Entwicklungsaufgabe« ist eine Aufgabe, die in oder zumindest ungefähr zu einem bestimmten Lebensabschnitt des Individuums entsteht, deren erfolgreiche Bewältigung zu dessen Glück und Erfolg bei späteren Aufgaben führt, während ein Mißlingen zu Unglücklichsein, zu Mißbilligung durch die Gesellschaft und zu Schwierigkeiten mit späteren Aufgaben führt« (Havighurst 1956, zit. n. Göppel 2005: 72).

2 Die Projektbeteiligten sind zur einen Hälfte (Florian Heesch, Reinhard Kopanski) in der musikwissenschaftlichen Forschung zu populärer Musik und zur anderen Hälfte (Anna-Maria Hintz, Michael Paal) schwerpunktmäßig in der empirisch arbeitenden Erziehungswissenschaft verortet.

Allerdings lassen sich keine allgemeingültigen Entwicklungsaufgaben festlegen, da diese in hohem Maße kulturell geprägt sind: »Was an die verschiedenen Altersgruppen an Entwicklungsaufgaben herangetragen wird, ist kulturspezifisch und ändert sich im Zeitverlauf« (Albert et al. 2011: 40), weshalb diese immer wieder darauf überprüft werden müssen, ob sie noch zeitgemäß sind (vgl. Göppel 2005: 73f.). Auch handelt es sich bei den unterschiedlichen Katalogen von Entwicklungsaufgaben, die im Laufe der Zeit angelegt wurden, »um entwicklungspsychologisch-pädagogisch ›geglättete‹, ›zurechtgestutzte‹ Kategorien« (ebd.: 74). Ein wesentlicher Aspekt, auf den Klaus Göppel hinweist, liegt darin, dass die Entwicklungsaufgaben nicht nach einem bestimmten Schema abgearbeitet werden, sondern es sich um »mehr oder weniger parallel laufende bedeutsame Entwicklungsthemen des Jugendalters [handelt...], mit denen eine Auseinandersetzung im Jugendalter unausweichlich ansteht« (ebd.: 75). Damit sind Entwicklungsaufgaben keine abstrakten Konstrukte, die »außerhalb von Raum und Zeit auf imaginäre Weise bewältigt [werden]« (Fend 2003: 213), sondern konkrete Probleme oder vielmehr Herausforderungen, deren Bewältigung »in tagtäglichen konkreten Handlungen an bestimmten Orten mit bestimmten Personen« (ebd.) vollzogen wird.

Die Arten und Bezeichnungen der Entwicklungsaufgaben unterscheiden sich je nach AutorIn (vgl. dazu unterschiedliche Kataloge bei Göppel 2005: 73f.). Im Folgenden soll auf den aktuellen Katalog von Klaus Hurrelmann und Gudrun Quenzel Bezug genommen werden, die Entwicklungsaufgaben unter den Schlagworten (1) Qualifikation, (2) Bindung, (3) Konsum und (4) Partizipation zusammenfassen (vgl. Hurrelmann/Quenzel 2012: 28):³

- (1) Unter der Entwicklungsaufgabe »Qualifizieren« verstehen die AutorInnen den Erwerb verschiedener intellektueller und sozialer Fähigkeiten, deren erfolgreiche Bewältigung dazu beiträgt, dass ein Individuum die spätere gesellschaftliche Rolle im Beruf ausfüllen kann.
- (2) »Bindung« bezeichnet einen Themenkomplex, der das umfasst, was mit Geschlecht, Elternhaus und zwischenmenschlichen Beziehungen assoziiert ist. Das erfolgreiche Meistern dieser Aufgaben bereitet Jugendliche auf ihre spätere Rolle in der eigenen Familie vor.
- (3) »Konsumieren« zielt auf die Ausbildung sozialer Kontakte sowie das Erlernen eines eigenverantwortlichen Umgangs mit Angeboten aus den Bereichen Freizeit und Medien sowie Wirtschaft ab. Die erfolgreiche

3 In der Shell-Studie verwenden die AutorInnen nicht exakt dieselben Bezeichnungen; hier ist der dritte Themenbereich mit »Regeneration« (Albert et al. 2011: 40) bezeichnet. An den unter dieser Bezeichnung gefassten Aufgaben ändert sich allerdings nichts.

Bewältigung der Entwicklungsaufgaben in diesem Bereich trägt dazu bei, dass die Jugendlichen auf die Rolle des Konsumenten vorbereitet sind.

- (4) »Partizipieren« beschreibt die Notwendigkeit der Entwicklung eines individuellen Systems hinsichtlich Werten und Normen sowie die politische Partizipationsfähigkeit. Die erfolgreiche Auseinandersetzung mit diesem Bereich der Entwicklungsaufgaben führt dazu, dass Jugendliche in der Gesellschaft die Rolle des Bürgers einnehmen können.

Die vorliegende Untersuchung nimmt zwei der wesentlichen Entwicklungsaufgaben des Jugendalters nach Hurrelmann und Quenzel (2012) auf: Konsumieren und Partizipieren.⁴

Forschungsstand

Während Winfried Pape im Jahr 2001 noch beklagte, dass die bis dahin vorliegenden empirischen Arbeiten zum Thema Jugend und Musik lediglich auf »allgemeine musikalische Verhaltensweisen« (Pape 2001: 243) abzielen, kann zum aktuellen Zeitpunkt festgehalten werden, dass in den vergangenen 15 Jahren einige quantitative Untersuchungen zur Musikrezeption entstanden sind. Sie setzen verschiedene Schwerpunkte: etwa mit Bezug auf den Bildungshintergrund (vgl. Gross/Walden 2013) oder im Hinblick auf Zusammenhänge mit verschiedenen Peer-Groups (vgl. Harring 2013). Allerdings bleibt nach wie vor die Längsschnittstudie von Klaus-Ernst Behne aus den 1990er Jahren eine der wenigen Arbeiten, die dezidiert Auskunft über die Entwicklung kindlicher (bzw. jugendlicher) Hörgewohnheiten gibt bzw. gezielt Musikpräferenzen und die Bedeutung des Musikerlebens in verschiedenen Lebenssituationen abfragt (vgl. Behne 2002; 2009).

Einen wichtigen Anhaltspunkt für die generelle Bedeutung von Musik für Jugendliche bieten die großen Jugendstudien (JIM, mpfs 2015; Sinus, Calmbach et al. 2011; Shell, Shell Deutschland Holding 2015). Übereinstimmend kommen diese zu dem Ergebnis, dass Musik im Leben Jugendlicher einen erheblichen Stellenwert einnimmt. So bezeichnet der Medienpädagogische Forschungsverbund Südwest in seinen jährlichen JIM-Studien zur Mediennutzung Jugendlicher das Hören von Musik als »eine der wichtigsten Medientätigkeiten« (mpfs 2014: 16); in der aktuellen JIM-Studie liegt »Musik hören« (87%) hinter der Internet-Nutzung (90%) auf Platz zwei der beliebtesten Me-

⁴ Als weiterführende Literatur zum Thema Musik und Entwicklungsaufgaben sei auf Friedemann/Hoffmann (2013) verwiesen.

dientätigkeiten (vgl. mpfs, 2015: 14).⁵ Auch in der 17. Shell-Studie rangiert das Hören von Musik auf Platz zwei der beliebtesten Freizeitaktivitäten. Auf einer Liste von 19 möglichen Freizeitangeboten, von denen lediglich fünf ausgewählt werden konnten, gaben 54% der Jugendlichen u. a. den Bereich der Musik an. Auffällig ist hier einerseits das Gefälle von Mädchen (57%) zu Jungen (51%) als auch die gesteigerte Bedeutung von Musik für die auch in der vorliegenden Befragung relevanten Altersstufen von 12 bis 14 Jahren bzw. von 15 bis 17 Jahren mit jeweils 64% (vgl. Leven/Schneekloth 2015: 112ff.). Dass im Vergleich zur vorherigen Shell-Studie weniger Jugendliche Musik als eine ihrer wichtigsten Freizeitaktivitäten benennen (2010 waren es noch 56%; vgl. Leven et al. 2011: 96), begründen die AutorInnen damit, dass ›Musik hören‹ vielfach als Ausdruck ›klassische[r] Mediennutzung‹ (Leven/Schneekloth 2015: 112) verstanden werde und sich das Hören von Musik, z.B. in Form von (YouTube-)Videos, zum Teil auf das Internet verlagert habe, was auf Platz drei der beliebtesten Freizeitbeschäftigungen liegt (vgl. ebd.). Die Ergebnisse bestätigen also, dass Musik für Jugendliche eine erhebliche Bedeutung hat. Sie sagen jedoch wenig darüber aus, welche Musikstile von Jugendlichen bevorzugt gehört werden.

Die Sinus- und Shell-Studien bieten wesentliche Erkenntnisse zum politischen Interesse von Jugendlichen.⁶ Die Sinus-Jugendstudie von 2011 zeigt auf, dass der oftmals attestierte Befund einer jugendlichen Politikverdrossenheit (vgl. Shell Deutschland Holding 2011: 21) zumindest eingeschränkt werden müsse. So sei ›[d]ie untersuchte Alterskohorte [...] nicht zwingend politikverdrossen, aber doch (noch) weitgehend leidenschaftslos, was Politik betrifft‹ (Calmbach et al. 2011: 72). Die Autoren führen ihren Befund auf unterschiedliche Begriffe von Politik zurück. So setzten Jugendliche im Allgemeinen einen Politikbegriff an, der lediglich auf politische Akteure, Tagespolitik und Parteipräferenzen abziele. Daher seien sie sich oftmals gar nicht bewusst, dass sie etwa in Belangen des Umweltschutzes oder durch soziales Engagement politisch handelten (vgl. Calmbach et al. 2011: 74). Insofern könne man höchstens von ›institutionalisierter‹ (ebd.) Politikverdrossenheit sprechen. Die 17. Shell-Studie bestätigt die Ergebnisse hinsichtlich einer institutionalisierten Politikverdrossenheit (vgl. Schneekloth 2015: 156f.). Dennoch sei insofern ›eine Trendwende‹ (ebd.: 158) zu verzeichnen, als dass nach einem relativen Tiefstand im Jahr 2002, in dem lediglich 30%

5 Die Prozentzahl ergibt sich hier aus der Zusammenfassung der Nennungen ›sehr wichtig‹ und ›wichtig‹ (vgl. mpfs 2015: 14).

6 Selbstverständlich ist der Fragekomplex ›Jugend und Politik‹ gerade in den Politikwissenschaften ein wichtiges Forschungsfeld, allerdings wäre es für unsere Untersuchung nicht zielführend, hier näher ins Detail zu gehen. Verwiesen sei an dieser Stelle beispielhaft auf Reinhardt (2015).

(großes) Interesse an Politik bekundeten, das Interesse wieder kontinuierlich gestiegen sei und mittlerweile bei einem Wert von 41% liege. Auffällig ist hier, dass (a) Jungen mit 47% häufiger als Mädchen (35%) angeben, politisch (sehr) interessiert zu sein; (b) das Interesse der 12- bis 14-Jährigen mit 20% bzw. 37% deutlich unter dem Durchschnitt liegt und (c) das politische Interesse je nach Höhe des angestrebten Schulabschlusses sichtbar zunimmt (Hauptschule: 24%; Realschule: 37%; Gymnasium: 52%) (vgl. ebd.: 160).

Quantitative Untersuchungen zum Thema Jugend, Musik und Politik sind rar und stammen in den meisten Fällen aus dem Bereich der sozialwissenschaftlichen Jugendforschung. Die für die vorliegende Untersuchung besonders relevanten Studien werden im Folgenden kurz vorgestellt.

Heinz-Hermann Krüger und Nicolle Pfaff (2004) führten im Jahr 2000 in Sachsen-Anhalt eine repräsentative Befragung von ca. 1400 Jugendlichen im Alter von 14 bis 18 Jahren durch, die gezielt die Themen Musik und Politik aufgreift. Aus der Abfrage von 18 jugendkulturellen Gruppenstilen ergaben sich mittels einer Faktorenanalyse folgende zwei politisch geprägte Gruppen: Eine Gruppe von »*rechten, gewaltorientierten Jugendkulturen*, Skins, Faschos und Neonazis« und »*gesellschaftskritische Jugendkulturen*, Friedensbewegung, Frauenbewegung, Tier- und Umweltschützer und Kernkraftgegner« (Krüger/Pfaff 2004: 235; Hervorhebungen im Original). Diesen politisch geprägten Gruppen stellten die AutorInnen die »musikbezogenen Fankulturen« (ebd.: 236) der Techno- und HipHop-Fans gegenüber. Solche musikbezogenen Fankulturen wiesen zwar das geringste politische Interesse auf, die HipHop-Fans bildeten jedoch im Hinblick auf verschiedene Partizipationsmöglichkeiten »eine politisch aktive Gruppe« (vgl. ebd.: 242). Zusammengefasst deuten die Befunde darauf hin, dass Jugendliche durchaus politisch aktiv sind, auch wenn sie ihr Handeln nicht zwingend als politisch begreifen.

Aufschlussreiche Einblicke liefern auch die verschiedentlich publizierten Forschungsergebnisse einer Befragung des ›Zentrums für Schulforschung und Fragen der Lehrerbildung‹ der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg aus dem Jahr 2002, in der 4700 SchülerInnen an 43 Schulen in Nordrhein-Westfalen und Sachsen-Anhalt unter anderem zu politischen Themen und Szene-Zugehörigkeit Auskunft gaben (vgl. Helsper et al. 2006: 22; Pfaff 2006; Böhm-Kasper, 2010). Als wesentliches Ergebnis dieser Erhebung kann im Hinblick auf die vorliegende Studie hervorgehoben werden, dass das politische Interesse von HipHop-Fans leicht überdurchschnittlich ausfällt, während das der Pop-Fans leicht unter dem Durchschnitt zu liegen scheint (vgl. Pfaff 2006: 161).

Ein weiterer wichtiger Anknüpfungspunkt für die vorliegende Studie ist eine Untersuchung von Georg Brunner und René Gründer (2011), die sich mittels Online-Befragung (n = 238) und anschließender Gruppendiskussion mit der Wirkung und Rezeption von Rechtsrock bei Jugendlichen der 7. bis 13. Jahrgangsstufe befasst (vgl. Brunner/Gründer 2011). Aus der quantitativen Erhebung geht hervor, dass unterschiedliche Rechtsrock-Bands (die anhand einer Liste abgefragt wurden) bis zu 16% der Befragten bekannt sind (vgl. ebd.: 11). Ein Großteil der befragten Jugendlichen gibt an, dass sie versuchen würden Texte zu entschlüsseln (31,5% geben an, dies regelmäßig zu tun, 45,8% hin und wieder). Als beliebteste musikalische Stilrichtungen der Befragten machen die Autoren Pop und HipHop aus (vgl. ebd.: 9).

Forschungsfragen

Ziel der vorliegenden Studie war die explorative Beschreibung und Erfassung der momentanen Lebenswelt unter besonderer Berücksichtigung musikalischer Präferenzen und des politischen Interesses von Jugendlichen. Hierfür wurde ein Fragebogeninstrument (JuMP: Jugend, Musik und Politik) entwickelt und erstmalig eingesetzt. Aufgrund des Umfangs des Fragebogeninstruments kann an dieser Stelle nur eine Auswahl der Ergebnisse präsentiert werden.

Die folgenden Fragestellungen stehen im Mittelpunkt dieses Beitrags:

- 1. Wie gestaltet sich die musikalische Lebenswelt der Jugendlichen?**
 - a. Wie wichtig ist den Befragten Musik im Allgemeinen?
 - b. Wie wichtig sind den befragten Jugendlichen die Liedtexte?
 - c. Wie häufig versuchen Jugendliche, den Inhalt fremdsprachiger Liedtexte herauszufinden?
 - d. Welche Bands bzw. MusikerInnen hören die Jugendlichen?
 - e. Welche Musikstile werden am häufigsten gehört?
- 2. Wie sehr sind die befragten Jugendlichen politisch interessiert und wie nehmen sie die Verbindung von Musik und Politik wahr?**
 - a. Wie hoch ist das politische Interesse der Jugendlichen?
 - b. Sind die Jugendlichen der Meinung, dass einer bzw. eine ihrer LieblingsmusikerInnen etwas mit Politik zu tun hat?
 - c. Kennen die Jugendlichen Bands bzw. MusikerInnen, die sie der rechten oder linken Szene zuordnen würden?

Methode und Stichprobe

Dem explorativen Erkenntnisinteresse folgend wurde die vorliegende Untersuchung als querschnittliche Paper-Pencil-Befragung konzipiert. Die Datenerhebung startete Mitte November 2014 und wurde Anfang Februar 2015 abgeschlossen. An der Befragung nahmen insgesamt 1492 Schülerinnen und Schüler aus 61 Schulklassen der Haupt-, Real- und Gesamtschulen sowie Gymnasien aus der Region Siegen-Wittgenstein teil. Die Ausschöpfung auf Ebene der Sekundarstufe II fiel mit 135 TeilnehmerInnen sehr gering aus, weshalb für die weitere Darstellung und Auswertung der Befragung nur der Bereich der Sekundarstufe I (Klassenstufen 7 bis 10) fokussiert wird. Die 1357 Jugendlichen der Sekundarstufe I setzen sich zu ca. je einem Viertel aus den Jahrgangsstufen 7, 8, 9 und 10 zusammen (siehe Tabelle 1). Das Durchschnittsalter aller befragten Jugendlichen beträgt 14,37 Jahre ($SD = 1,32$, s. Tabelle 2). Das Geschlechterverhältnis der realisierten Stichprobe ist mit 47,0% männlichen und 46,4% weiblichen Jugendlichen annähernd ausgeglichen, wobei 6,6% der Befragten keine Angaben zum Geschlecht machten.

Tabelle 1: Teilnehmer nach Geschlecht, Jahrgangsstufe und Schulform

	Hauptschule		Gesamtschule		Realschule		Gymnasium		Gesamt	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Geschlecht										
Männlich	139	10,2	79	5,8	311	22,9	109	8,0	638	47,0
Weiblich	111	8,2	63	4,6	297	21,9	159	11,6	630	46,4
Nicht angegeben	4	0,3	2	0,1	78	5,7	5	0,4	89	6,6
Jahrgangsstufe										
7. Klasse	91	28,9	23	7,3	133	42,2	68	21,6	315	23,2
8. Klasse	43	12,3	25	7,1	225	64,3	57	16,3	350	25,8
9. Klasse	103	30,8	51	15,3	100	29,9	80	24,0	334	26,6
10. Klasse	17	4,7	45	12,6	228	63,7	68	19,0	358	26,4
Gesamt	254	18,7	144	10,6	686	50,6	273	20,1	1357	100,0

Tabelle 2: Durchschnittsalter der teilnehmenden Jugendlichen nach Schulform

Schulform	Alter	
	M	SD
Hauptschule	14,51	1,20
Gesamtschule	14,92	1,08
Realschule	14,31	1,35
Gymnasium	14,13	1,40
Gesamt	14,37	1,32

Material

Für die Untersuchung der dargestellten Fragestellungen wurde von den AutorInnen dieses Beitrags ein standardisiertes Fragebogeninstrument erstellt, das sich überwiegend aus eigens entwickelten Items, ergänzt um Fragen aus der Shell-Jugendstudie 2010 (Shell Deutschland Holding 2011) sowie der KurzskaIa PIKS (Otto/Bacherle 2011), zusammensetzt. Vor Start der Feldphase wurde der konzipierte Fragebogen im Rahmen von drei studentischen Seminargruppen pilotiert und auf Basis der Rückmeldungen und gewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich Verständlichkeit und Aufbau revidiert. Die endgültige Version des vierseitigen Papierfragebogens beinhaltet offene und geschlossene Antwortformate und umfasst 29 Fragen (basierend auf 125 Einzelitems) zu den folgenden Themenbereichen der jugendlichen Lebenswelt: (1) Gewohnheiten und Vorlieben der Musikrezeption; (2) Jugendkultur; (3) Politisches Interesse; (4) Soziodemografische Angaben.

Vorgehen

Die vorliegende Studie wurde im Rahmen eines erziehungswissenschaftlichen Seminars zum Thema Jugendkultur an der Universität Siegen durchgeführt. Die Datenerhebung war Aufgabe der teilnehmenden Studierenden. Entsprechend den von der Projektleitung (gleichzeitig auch Seminarleitung) explizierten Vorgaben (Schulart: Haupt-, Gesamt-, Realschule oder Gymnasium; Jahrgangsstufe: 7. bis 10. Klasse) hatten die Studierenden die Möglichkeit, die zu befragende Schulklasse eigenständig auszuwählen. Die Studierenden wurden von der Projektleitung im Kontext der universitären Lehrveranstaltung forschungspraktisch darauf vorbereitet und geschult, wie ein einheitlicher Ablauf der Befragung realisiert wird (Kontaktaufnahme, Durchführung der Befragung und Rückgabe der ausgefüllten Fragebögen unter Berücksichtigung datenschutzrechtlicher Bestimmungen).

Nach Zustimmung der Lehrkraft und/oder Schulleitung der jeweils kontaktierten Schule wurde die Befragung innerhalb einer Unterrichtsstunde von der oder dem jeweiligen Studierenden administriert und durchgeführt. Die Schülerinnen und Schüler wurden von den Studierenden standardisiert, wertneutral und in altersangemessener Sprache über die thematische Ausrichtung des Fragebogens sowie die Anonymisierung möglicher personenrelevanter Daten informiert und gebeten, den vorgelegten Papierfragebogen

ausfüllen. Die Teilnahme an der Befragung war den Jugendlichen freigestellt.

Die zurückerhaltenen Papierfragebögen wurden von den Studierenden in digitale PDF-Formular-Versionen (Adobe Acrobat Pro) des Papierfragebogens eingegeben. Export und Zusammenführung aller digitalen Fragebogendaten aus den PDF-Formularen in einen SPSS-Gesamtdatensatz wurden von den Projektmitarbeitern durchgeführt und abschließend stichprobenartig auf Plausibilität hin überprüft.

Datenanalyse

Nach umfangreicher Aufbereitung der Gesamtdaten wurden die Daten mit der Statistiksoftware SPSS (Version 22) hinsichtlich der vorgestellten Fragestellungen deskriptiv ausgewertet. Auftretende Unterschiede in den Angaben zwischen den Geschlechtern, Schulformen und Jahrgangsstufen als unabhängige Variablen wurden mit Hilfe mehrfaktorieller Varianzanalysen ($\alpha = 0,05$) inferenzstatistisch überprüft. Falls statistisch signifikante Haupteffekte oder Interaktionen der unabhängigen Variablen festgestellt wurden, wurden paarweise Vergleiche zwischen den jeweiligen Gruppenmittelwerten unter Anpassung des Signifikanzniveaus mit Bonferroni-Korrektur durchgeführt. Die wichtigsten Ergebnisse werden im Folgenden dargestellt.

Ergebnisse

1. Wie gestaltet sich die musikalische Lebenswelt der Jugendlichen?

Für die Beurteilung der Bedeutung von Musik für Jugendliche ist zunächst die Berücksichtigung der Selbsteinschätzung der Jugendlichen relevant. Mehr als die Hälfte aller SchülerInnen gibt an, dass ihnen Musik sehr wichtig ist. Nur einer Minderheit (4,5% der Befragten) ist Musik unwichtig bzw. sehr unwichtig. Mit Blick auf mögliche Geschlechterunterschiede wird deutlich, dass der Anteil der weiblichen im Vergleich zu den männlichen Jugendlichen, denen Musik sehr wichtig ist, um ca. 20 Prozentpunkte höher liegt (siehe Tabelle 3). Die Ergebnisse des Mittelwertvergleichs (vgl. Tabelle 4) zwischen den Geschlechtern erwies sich als statistisch signifikant ($p = 0,001$; vgl. Tabelle 5, S. 14). Dieser Haupteffekt für das Geschlecht deutet darauf

hin, dass das Geschlecht einen Einfluss auf die Einschätzung der Wichtigkeit von Musik hat.

Tabelle 3: Subjektiv eingeschätzte Wichtigkeit von Musik und Texten sowie der angegebenen Häufigkeit der Übersetzung fremdsprachiger Liedtexte

	Männlich		Weiblich		Gesamt	
	n	%	n	%	n	%
Wichtigkeit von Musik						
Sehr wichtig	278	44,7	414	65,8	700	55,2
Wichtig	212	34,1	155	24,6	374	29,5
Gleichgültig	92	14,8	43	6,8	136	10,7
Unwichtig	25	4,0	11	1,7	36	2,8
Sehr unwichtig	15	2,4	6	1,0	21	1,7
Wichtigkeit von Liedtexten						
Sehr wichtig	103	16,5	138	22,1	245	19,4
Wichtig	199	31,9	249	39,9	453	35,8
Gleichgültig	193	30,9	182	29,2	378	29,9
Unwichtig	76	12,2	40	6,4	119	9,4
Sehr unwichtig	53	8,5	15	2,4	69	5,5
Häufigkeit der Übersetzung fremdsprachiger Liedtexte						
Immer	85	13,7	142	22,8	231	18,3
Eher oft	149	24,0	189	30,3	343	27,2
Manchmal	151	24,3	159	25,5	312	24,7
Eher selten	111	17,8	72	11,6	184	14,6
Nie	126	20,3	61	9,8	192	15,2

Auch im Hinblick auf die Frage nach der subjektiv eingeschätzten Bedeutung der Texte der Musikstücke, die die Befragten hören, fallen in der deskriptiven Betrachtung höhere Anteile der Schülerinnen, denen Musik sehr wichtig bzw. wichtig ist, im Vergleich mit ihren männlichen Mitschülern auf (vgl. Tabelle 3 und 4). Dieser Unterschied bestätigt sich wiederum als Haupteffekt in der mehrfaktoriellen Varianzanalyse (vgl. Tabelle 5, S. 14). Zudem zeigt sich ein Interaktionseffekt zwischen den unabhängigen Variablen Schulform und Jahrgangsstufe ($p = 0,010$). Im post-hoc-Test mit Bonferroni-Korrektur werden statistisch signifikante Unterschiede auf Ebene der achten Jahrgangsstufe zwischen den Schulformen Gymnasium ($M = 2,63$; $SD = 1,02$) und Hauptschule ($M = 2,05$; $SD = 1,00$) ($p = 0,036$) sowie zwischen Realschule ($M = 2,63$; $SD = 1,13$) und Hauptschule ($p = 0,012$) ersichtlich. Dies deutet darauf hin, dass AchtklässlerInnen der Realschule und des Gymnasiums Liedtexten eine geringere Bedeutung beimessen als Jugendliche der Hauptschule, aber aufgrund des fehlenden Haupteffekts für die Schulform und die Jahrgangsstufe grundsätzlich keine signifikanten Unterschiede zwischen diesen bestehen.

Unterschiede zwischen den Geschlechtern (vgl. Tabelle 3), aber auch zwischen den Schulformen und Jahrgangsstufen erweisen sich als unabhängige Variablen in der mehrfaktoriellen Varianzanalyse als einflussreich für die Häufigkeit der Übersetzung fremdsprachiger Liedtexte. Es zeigten sich signifikante Haupteffekte für das Geschlecht, die Schulform und die Jahrgangsstufe, allerdings ohne signifikante Wechselwirkungen zwischen diesen Merkmalen (vgl. Tabelle 5). Die Häufigkeit, mit der angegeben wird, dass fremdsprachige Liedtexte übersetzt würden, ist für weibliche Jugendliche höher, nimmt aber auch tendenziell sowohl mit steigender Bildungsform (Ausnahme: Gesamtschule) als auch mit höherer Jahrgangsstufe (Ausnahme: 8. Klasse) zu. Die paarweisen Mehrfachvergleiche der Mittelwerte bezüglich Schulform und Jahrgangsstufe lassen allerdings nur signifikante Unterschiede zwischen Gymnasien und Haupt-/Realschulen sowie zwischen der 10. Jahrgangsstufe und den übrigen Jahrgängen erkennen.

Tabelle 4: Mittelwerte und Standardabweichungen der Wichtigkeit von Musik, Liedtexten sowie der angegebenen Häufigkeit der Übersetzung fremdsprachiger Lieder nach Geschlecht, Jahrgangsstufe und Schulform

	Wichtigkeit von Musik im Allgemeinen ^a		Wichtigkeit von Liedtexten ^a		Häufigkeit Übersetzung fremdsprachiger Lieder ^b	
	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>
Geschlecht						
Männlich	1,85	0,98	2,64	1,15	3,07	1,33
Weiblich	1,47	0,78	2,27	0,96	2,55	1,24
Keine Angabe	1,56	0,63	2,50	1,27	2,88	1,62
Gesamt	1,66	0,89	2,46	1,07	2,81	1,31
Schulform						
Hauptschule	1,74	0,95	2,44	1,08	3,00	1,42
Gesamtschule	1,77	1,04	2,46	1,14	2,75	1,38
Realschule	1,66	0,90	2,45	1,08	2,86	1,32
Gymnasium	1,54	0,76	2,47	1,02	2,56	1,12
Jahrgangsstufe						
7. Klasse	1,63	0,83	2,45	1,09	2,92	1,34
8. Klasse	1,71	0,92	2,52	1,11	3,02	1,31
9. Klasse	1,69	0,92	2,48	1,06	2,87	1,35
10. Klasse	1,63	0,92	2,39	1,05	2,50	1,21

^a Fünfstufige Likert-Skala: 1 = sehr wichtig bis 5 = sehr unwichtig

^b Fünfstufige Likert-Skala: 1 = immer bis 5 = nie

Tabelle 5: Mehrfaktorielle Varianzanalysen zum Einfluss von Geschlecht, Jahrgangsstufe und Schulform auf die Wichtigkeit von Musik, Liedtexten sowie der angegebenen Häufigkeit der Übersetzung fremdsprachiger Lieder

	Wichtigkeit von Musik im Allgemeinen ^a				Wichtigkeit von Liedtexten ^a				Häufigkeit Übersetzung fremdsprachiger Lieder ^b			
	<i>df</i>	<i>F</i>	<i>p</i>	η^2	<i>df</i>	<i>F</i>	<i>p</i>	η^2	<i>df</i>	<i>F</i>	<i>p</i>	η^2
Geschlecht	1	33,764	< 0,001	0,027	1	30,414	< 0,001	0,024	1	44,853	< 0,001	0,036
Schulform	3	0,936	0,423	0,002	3	0,894	0,443	0,002	3	2,921	0,033	0,007
Jahrgangsstufe	3	0,249	0,862	0,001	3	0,702	0,551	0,002	3	5,383	< 0,001	0,013
Schulform x Geschlecht	3	1,056	0,367	0,003	3	0,564	0,639	0,001	3	1,540	0,202	0,004
Schulform x Jahrgangsstufe	9	1,767	0,070	0,013	9	2,408	0,010	0,018	9	1,095	0,363	0,008
Jahrgangsstufe x Geschlecht	3	1,287	0,277	0,003	3	0,417	0,741	0,001	3	0,635	0,593	0,002
Schulform x Geschlecht x Jahrgangsstufe	9	0,963	0,469	0,007	9	0,302	0,974	0,002	9	1,077	0,377	0,008

Anmerkung: *df* = Freiheitsgrade; *F* = Teststatistik (F-Wert); *p* = Signifikanzwert; η^2 = Effektgröße Eta Quadrat

^a Fünfstufige Likert-Skala: 1 = sehr wichtig bis 5 = sehr unwichtig

^b Fünfstufige Likert-Skala: 1 = immer bis 5 = nie

Zur Angabe ihrer drei Lieblingsmusikerinnen bzw. -musiker hatten die befragten Jugendlichen drei offene Antwortfelder zur Verfügung. Jede Nennung wurde hinsichtlich Plausibilität und Schreibweise überprüft und letztere bei Bedarf korrigiert und vereinheitlicht. Tabelle 6 zeigt die zehn am häufigsten genannten MusikerInnen differenziert nach dem Geschlecht der Jugendlichen bezogen auf die erste der drei möglichen Angaben.

Tabelle 6: Die zehn am häufigsten genannten LieblingsmusikerInnen der befragten Jugendlichen nach Geschlecht, Schulform und Jahrgangsstufe

LieblingsmusikerInnen der männlichen und weiblichen Befragten					
Männlich			Weiblich		
Nennungen	n	%	Nennungen	n	%
Kollegah	55	8,6	One Direction	39	6,2
Eminem	25	3,9	Rihanna	36	5,7
Farid Bang	23	3,6	Ariana Grande	29	4,6
Linkin Park	22	3,4	Ed Sheeran	23	3,7
Bushido	21	3,3	Cro	20	3,2
Cro	21	3,3	Sunrise Avenue	16	2,5
David Guetta	18	2,8	Justin Bieber	11	1,7
Kurdo	15	2,4	David Guetta	9	1,4
Avicii	14	2,2	Kid Ink	8	1,3
Shindy	13	2,0	Kollegah	8	1,3
Weitere Nennungen	336	52,7	Weitere Nennungen	369	58,6
Unklare Nennungen ^a	34	5,3	Unklare Nennungen ^a	13	2,1
Nennungen gesamt	597	93,6	Nennungen gesamt	592	94,0
Keine Angabe	41	6,4	Keine Angabe	38	6,0

^a Aufgrund von Unlesbarkeit, Mehrfachnennung oder Uneindeutigkeit.

Erwartungsgemäß weisen die Nennungen eine enorme Fragmentierung auf. Obwohl die Darstellung nur die zehn jeweils am häufigsten genannten MusikerInnen enthält, lassen sich bereits einige Tendenzen ablesen: Zunächst fällt auf, dass sich mit Cro, David Guetta und Kollegah nur drei Musiker bei beiden Geschlechtern in den Top10 des Erhebungszeitraums wiederfinden. Ferner deuten die ersten zehn Nennungen bei den Jungen auf eine Präferenz für deutschsprachigen (Gangsta-)Rap hin; immerhin fünf der zehn am häufigsten genannten Musiker sind dieser Stilrichtung zuzuordnen: Kollegah (59 Nennungen), Farid Bang (23), Bushido (21), Kurdo (15) und Shindy (13). Auch fällt auf, dass sich bei den Jungen ausschließlich männliche Musiker unter den zehn häufigsten Nennungen befinden. Demgegenüber werden von Mädchen unter den beliebtesten MusikerInnen mit Rihanna (36 Nennungen) und Ariana Grande (29) auch zwei Frauen genannt. Beliebter ist nur die Boygroup One Direction (39). Was die stilistischen Vorlieben angeht, ist bei den Mädchen ebenfalls eine Tendenz erkennbar, die hier in Richtung Pop geht.

Tabelle 7: Prozentuale Verteilung der von den Jugendlichen gehörten Musikstile auf Basis ihrer LieblingsmusikerInnen nach Geschlecht, Schulform und Jahrgangsstufe

	Black Music		Classical		EDM / Electro		Jazz		Pop		Rock		Traditional	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Geschlecht														
Männlich	287	51,0	5	0,9	68	12,1	1	0,2	104	18,5	91	16,2	7	1,2
Weiblich	177	30,6	4	0,7	22	3,8	-	-	296	51,1	67	11,6	13	2,2
Keine Angabe	31	43,1	-	-	10	13,9	-	-	24	33,3	7	9,7	-	-
Gesamt	495	40,8	9	0,7	100	8,2	1	0,1	424	34,9	165	13,6	20	1,6
Schulform														
Hauptschule	252	41,2	2	0,3	45	7,4			212	34,6	94	15,4	7	1,1
Gesamtschule	44	35,5	2	1,6	16	12,9	-	-	41	33,1	15	12,1	6	4,8
Realschule	125	55,1	2	0,9	13	5,7	-	-	67	29,5	18	7,9	2	0,9
Gymnasium	74	29,5	3	1,2	26	10,4	1	0,4	104	41,4	38	15,1	5	2,0
Jahrgangsstufe														
7. Klasse	95	34,2	1	0,4	23	8,3	1	0,4	129	46,4	21	7,6	8	2,9
8. Klasse	128	41,4	1	0,3	25	8,1	-	-	125	40,5	28	9,1	2	0,6
9. Klasse	144	48,0	2	0,7	27	9,0	-	-	80	26,7	42	14,0	5	1,7
10. Klasse	128	39,1	5	1,5	25	7,6	-	-	90	27,5	74	22,6	5	1,5

Die Jugendlichen wurden zudem gebeten, ihren drei LieblingsmusikerInnen im Rahmen einer offenen Angabe jeweils einen musikalischen Stil zuzuordnen. Wie sich zeigte, stellte diese Zuordnung von Bands bzw. MusikerInnen viele SchülerInnen vor erhebliche Herausforderungen, so dass die Antworten für die Auswertung nicht verwendbar waren.⁷ Aus diesem Grund wurden die von den Befragten angegebenen LieblingsmusikerInnen nachträglich einem Musikstil zugeordnet. Aufgrund der Vielzahl von Musikstilen wurde eine Verdichtung in sieben Haupt-Traditionslinien vorgenommen. Die Kategoriebildung erfolgte nach den bei Peter Wicke, Wieland Ziegenrucker und Kai-Erik Ziegenrucker (2007) beschriebenen Musikstilen. Zu den sieben Hauptkategorien (Black Music, Classical, EDM/Electro, Jazz, Rock, Pop, Traditional) wurden auf Basis des Datenmaterials ad hoc bis zu neun Unterkategorien gebildet. Jede Band- bzw. MusikerInnen-Nennung wurde mittels Datenbanken, Hörproben und (wenn nötig) YouTube-Sichtung überprüft und einer Haupt- und Unter-Kategorie zugeordnet. Bands bzw. MusikerInnen, die nicht eindeutig kategorisiert werden konnten, wurden nach ihren musikalischen ›Ursprüngen‹⁸ eingeordnet oder als ›Pop-Phänomene‹ unter Pop klassifiziert (z.B. YouTube-Stars, sog. Singer-Songwriter aus Casting-Shows). Die sieben Stilrichtungen sind in Tabelle 7 (S. 16) ersichtlich und nach Geschlecht, Schulform und Jahrgangsstufe differenziert.⁹

Aufschlussreich ist zunächst ein Blick auf die Gesamtzahlen. Die meisten Nennungen entfallen auf MusikerInnen der Kategorie Black Music (40,8%; 495 Nennungen) und Pop (34,9%; 424) - damit geben mehr als drei Viertel aller Befragten Black Music oder Pop als Lieblingsstil an. Mit deutlichem Abstand folgen Rock (13,6%; 165) und EDM (8,2%; 100). MusikerInnen, die verschiedenen Spielarten des Traditional zuzurechnen sind, werden von 20 Befragten (1,6%) angegeben, neun SchülerInnen nennen MusikerInnen (hier auch Komponisten) der Rubrik Classical, ein Schüler gibt einen Jazz-Musiker (Al Di Meola) als Lieblingsmusiker an. Dieses ›Ranking‹ (1. Black Music, 2. Pop, 3. Rock, 4. EDM, 5. Traditional, 6. Classical, 7. Jazz) zieht sich im Wesentlichen durch alle Schulformen und Jahrgangsstufen. Auch das deutliche Gefälle von Pop zu Rock bzw. von EDM zu Traditional bleibt insgesamt beste-

7 Neben den nur zum Teil klaren (und plausiblen) Stil-Zuordnungen wurde in vielen Fällen entweder gar kein musikalischer Stil genannt (ca. 200 Fälle), der genannte Stil hatte mit den Bands bzw. MusikerInnen nichts zu tun, oder es wurden Phantasie-Bezeichnungen oder nur Songtitel angegeben.

8 Was hier behelfsmäßig unter musikalischen ›Ursprüngen‹ gefasst wurde, bezieht sich auf Bands bzw. MusikerInnen, die sich im Laufe ihrer Karriere stilistisch verändert haben (z.B. von Pop zu Rock). In solchen Fällen wurden die MusikerInnen der Kategorie zugeordnet, in der sie ihre Karriere begonnen haben.

9 Die Kategorisierung basiert auf der ersten von drei möglichen Nennungen von LieblingsmusikerInnen.

hen. Weniger deutlich ist dies jedoch zum einen im Blick auf die Mädchen, bei denen MusikerInnen der EDM (3,8%) nur knapp vor jenen des Traditional liegen (2,2%) und zum anderen hinsichtlich der Jungen, bei denen der Abstand von Pop (18,5%) zu Rock (16,2%) vergleichsweise gering ausfällt. In den Fällen, in denen Verschiebungen im Ranking vorliegen, finden diese zwischen Black Music und Pop (bei Mädchen, auf dem Gymnasium und in der 7. Klasse), oder zwischen Rock und EDM (Gesamtschule, 7. Klasse) statt. Somit ergibt sich lediglich für die 7. Klasse eine Verschiebung zwischen Platz eins und zwei bzw. zwischen Platz drei und vier.

Im Vergleich der musikalischen Präferenzen nach Geschlechtern fällt auf, dass bei Jungen Black Music mit Abstand die beliebteste Musikrichtung ist (51%), bei Mädchen ist es Pop (51,1%). Während EDM in allen Jahrgangsstufen ähnlich populär ist (zwischen 7,6% und 9%), zeigt sich, dass MusikerInnen, die den verschiedenen Formen des Rock zuzurechnen sind, mit zunehmendem Alter der befragten Jugendlichen häufiger genannt werden. Sind es in der 7. Klasse gerade einmal 7,6%, nennen in der 10. Klasse 22,6% der SchülerInnen eine(n) RockmusikerIn als LieblingsmusikerIn. Dagegen nehmen die Nennungen von MusikerInnen aus dem Bereich Pop mit zunehmendem Alter der befragten Jugendlichen ab (46,4% in der 7. Klasse gegenüber 27,5% in der 10. Jahrgangsstufe). Auffällig ist hier insbesondere der Rückgang von der 8. zur 9. Klasse (40,5% gegenüber 26,7%). Black Music ist bei SchülerInnen der 9. Klasse am beliebtesten (48%), Pop bei jenen der 7. Klasse (46,4%).

2. Wie sehr sind die befragten Jugendlichen politisch interessiert und wie nehmen sie die Verbindung von Musik und Politik wahr?

Das politische Interesse der Jugendlichen wurde anhand der aus fünf Items bestehenden Kurzskala PIKS (Politisches Interesse Kurzskala; Otto/Bacherle 2011) abgefragt. Diese weist in der vorliegenden Untersuchung eine hohe interne Konsistenz auf (Cronbachs $\alpha = 0,918$). Für die Auswertung des politischen Interesses wurde für jeden Befragten der Mittelwert über die fünf PIKS-Items berechnet. Neben den bisher verwendeten unabhängigen Variablen (Geschlecht, Schulform und Jahrgangsstufe) wurde für die explorative Untersuchung des politischen Interesses der Stil der Lieblingsmusikerin bzw. des Lieblingsmusikers (wie oben beschrieben) als weitere mögliche Gruppierungsvariable (»Musikstil«) aufgenommen. In Tabelle 8 sind die Mittelwerte und Standardabweichungen der PIKS nach Geschlecht, Schulform, Jahrgangsstufe sowie nach Musikstil aufgeführt.

Tabelle 8: Mittelwerte und Standardabweichungen des politischen Interesses nach Geschlecht, Jahrgangsstufe und Schulform

	Politisches Interesse (PIKS ^a)	
	M	SD
Geschlecht		
Männlich	3,59	1,05
Weiblich	3,67	0,93
Keine Angabe	3,60	1,02
Gesamt	3,63	0,99
Schulform		
Hauptschule	3,89	0,96
Gesamtschule	3,61	1,04
Realschule	3,58	1,00
Gymnasium	3,51	0,93
Jahrgangsstufe		
7. Klasse	3,75	0,96
8. Klasse	3,76	0,98
9. Klasse	3,71	0,97
10. Klasse	3,35	1,00
Musikstil		
Black Music	3,60	1,02
Classical	3,62	1,10
EDM / Electro	3,42	0,98
Jazz	- ^b	- ^b
Pop	3,67	0,94
Rock	3,69	1,01
Traditional	3,54	1,15

^a Mittelwert aus 5 Items zur Frage des politischen Interesses; 1 = trifft voll und ganz zu bis 5 = trifft überhaupt nicht zu (niedrigere Werte bedeuten ein hohes, höhere ein niedrigeres politisches Interesse).

^b Keine Berechnung möglich, da $n_{\text{Jazz}} = 1$.

Mit einem Mittelwert von 3,63 auf der PIKS auf Basis aller befragten Jugendlichen lässt sich (basierend auf einer fünfstufigen Skala) ein niedriges politisches Interesse attestieren (vgl. Tabelle 8). Im Vergleich der Mittelwerte fällt weiterhin das niedrige politische Interesse unter Jugendlichen auf, die die Hauptschule ($M = 3,89$) besuchen. Die Differenzierung nach Musikstilen lässt »EDM/Electro«-HörerInnen als politisch interessierteste Gruppe ($M = 3,42$) erkennen. Darüber hinaus steigt das politische Interesse mit höherer Jahrgangsstufe (mit Ausnahme des achten Jahrgangs) sowie höherer Schulform offenbar an. Im Rahmen der multifaktoriellen Varianzanalyse lassen sich statistisch signifikante Unterschiede zwischen den einbezogenen Schulformen (wobei $p = 0,050$) sowie zwischen den Jahrgangsstufen feststellen (vgl. Tabelle 9). Das Geschlecht und der Musikstil haben unter den befragten Schülerinnen und Schülern keinen Einfluss auf das Ausmaß an politischer Interessiertheit. Die paarweisen Vergleiche zwischen den Grup-

penmittelwerten der einzelnen Schulformen und Jahrgangsstufen ergaben statistisch signifikante Unterschiede zwischen der Hauptschule und allen anderen Schulformen ($p < 0,035$) sowie zwischen der 10. Jahrgangsstufe und den übrigen Jahrgangsstufen ($p < 0,001$). Die weiteren Paarvergleiche (z.B. zwischen Realschule und Gymnasium oder zwischen 7. und 9. Jahrgangsstufe) brachten kein signifikantes Ergebnis. Ein vergleichsweise deutlich niedrigeres politisches Interesse ist somit unter Jugendlichen, die die Hauptschule besuchen, zu erwarten, ein relativ höheres tendenziell unter Schülerinnen und Schülern der 10. Jahrgangsstufe. Zusätzlich ergab die Varianzanalyse eine statistisch signifikante Wechselwirkung zwischen dem Musikstil und der Schulform. Die paarweisen Mittelvergleiche zeigen signifikante Mittelwertunterschiede ($p = 0,001$) zwischen »Black Music«-HörerInnen der Hauptschule ($M = 4,00$) und der Realschule ($M = 3,46$) hinsichtlich ihres politischen Interesses.

Tabelle 9: Mehrfaktorielle Varianzanalyse zum Einfluss von Geschlecht, Jahrgangsstufe, Schulform und Musikstil auf das politische Interesse

	Politisches Interesse (PIKS ^a)			
	<i>df</i>	<i>F</i>	<i>p</i>	η^2
Geschlecht	1	0,792	0,374	0,001
Schulform	3	2,616	0,050	0,008
Jahrgangsstufe	3	3,501	0,015	0,010
Musikstil	6	1,137	0,339	0,007
Schulform x Geschlecht	3	1,395	0,243	0,004
Schulform x Jahrgangsstufe	9	1,025	0,418	0,009
Jahrgangsstufe x Geschlecht	3	0,687	0,560	0,002
Schulform x Geschlecht x Jahrgangsstufe	9	0,986	0,450	0,009
Musikstil x Geschlecht	5	0,985	0,426	0,005
Musikstil x Schulform	13	1,805	0,038	0,023
Musikstil x Jahrgangsstufe	12	1,253	0,242	0,015
Musikstil x Geschlecht x Schulform	9	0,928	0,500	0,008
Musikstil x Geschlecht x Jahrgangsstufe	9	1,195	0,294	0,011
Musikstil x Schulform x Jahrgangsstufe	28	0,861	0,674	0,024
Musikstil x Geschlecht x Schulform x Jahrgangsstufe	19	1,464	0,090	0,027

Anmerkung: *df* = Freiheitsgrade; *F* = Teststatistik (F-Wert); *p* = Signifikanzwert; η^2 = Effektgröße Eta-Quadrat

^a Mittelwert aus 5 Items zur Frage des politischen Interesses (PIKS; Otto/Bacherle 2011); 1 = trifft voll und ganz zu bis 5 = trifft überhaupt nicht zu

Zusätzlich zur Abfrage des allgemeinen politischen Interesses wurden die Jugendlichen im Rahmen des JuMP-Fragebogens danach gefragt, ob sie der Meinung sind, dass die von ihnen angegebenen »LieblingsmusikerInnen etwas mit Politik zu tun haben«. Nur 9,4% der befragten SchülerInnen bejah-

ten diese Frage, 26,2% verneinten sie. Etwa die Hälfte der Befragten gab an, über kein Wissen hinsichtlich einer etwaigen Verbindung ihrer LieblingsmusikerInnen zu Politik zu verfügen (vgl. Tabelle 10). Vergleicht man die Angaben weiter anhand der unabhängigen Variablen Geschlecht, Schulform sowie Jahrgangsstufe, fällt auf, dass die Anteile der Jugendlichen, die der Auffassung sind, dass einer/eine ihrer LieblingsmusikerInnen einen politischen Bezug hat, auf höheren Schulformen, in höheren Jahrgangsstufen sowie bei männlichen Jugendlichen höher ausfallen als bei ihren korrespondierenden Vergleichsgruppen. Dieser Eindruck bestätigt sich zum Teil im Chi-Quadrat-Test: Mit Ausnahme der Schulform ($\chi^2(6) = 4,035$, $p = 0,672$) bestehen scheinbar statistisch signifikante Zusammenhänge zwischen dem Geschlecht ($\chi^2(2) = 29,463$, $p < 0,001$) bzw. der Jahrgangsstufe ($\chi^2(6) = 28,412$, $p < 0,001$) und der Frage nach einer möglichen politischen Orientierung eines/einer LieblingsmusikerIn. Die Stärke der jeweiligen Zusammenhänge von Geschlecht ($\Phi = 0,110$, $p < 0,001$) bzw. Jahrgangsstufe ($\Phi = 0,110$, $p < 0,001$) ist allerdings in beiden Fällen als eher schwach zu charakterisieren (vgl. Cohen 1988).

Tabelle 10: Subjektiv eingeschätzte Verbindung einer/eines Lieblingsmusikerin bzw. Lieblingsmusikers zu Politik

	Ja		Nein		Ich weiß nicht		Keine Angabe	
	n	%	n	%	n	%	n	%
Geschlecht								
Männlich	78	12,2	200	31,3	286	44,8	74	11,6
Weiblich	47	7,5	152	24,1	389	61,7	42	6,7
Keine Angabe	3	3,4	3	3,4	8	9,0	75	84,3
Gesamt	128	9,4	355	26,2	683	50,3	191	14,1
Schulform								
Hauptschule	21	8,3	68	26,8	130	51,2	35	13,8
Gesamtschule	10	6,9	43	29,9	79	54,9	12	8,3
Realschule	63	9,2	173	25,2	330	48,1	120	17,5
Gymnasium	34	12,5	71	26,0	144	52,7	24	8,8
Jahrgangsstufe								
7. Klasse	12	3,8	64	20,3	172	54,6	67	21,3
8. Klasse	28	8,0	92	26,3	164	46,9	66	18,9
9. Klasse	38	11,4	108	32,3	154	46,1	34	10,2
10. Klasse	50	14,0	91	25,4	193	53,9	24	6,7

Die Frage, ob die SchülerInnen Bands oder MusikerInnen kennen, die sie der »rechten« Musikszene zuordnen würden, beantwortete der überwiegende Teil der Jugendlichen mit »Nein« (63,6%; $n = 863$) oder machte keine Angabe (24,7%; $n = 335$). Gerade einmal 11,7% (159) antworteten, dass sie eine oder mehrere entsprechende Bands kennen, wobei Jungen (15%) dies häufiger angaben als Mädchen (9,8%) (vgl. Tabelle 11). GymnasiastInnen kreuzten

am häufigsten »Ja« an (13,2%), GesamtschülerInnen am seltensten (9%). Der deutlichste Unterschied zeigt sich mit Blick auf die Klassenstufe: Während in den unteren Jahrgängen eher weniger SchülerInnen »Ja« ankreuzten (7. Klasse: 7,9% bzw. 8. Klasse: 6,6%), waren es in der 9. Klasse 12,6%, im 10. Jahrgang sogar 19,3%.

Tabelle 11: Kennen die Jugendlichen Bands bzw. MusikerInnen, die sie der »rechten« Musikszene zuordnen würden?

	Ja		Nein		Keine Angabe	
	n	%	n	%	n	%
Geschlecht						
Männlich	96	15,0	444	69,6	98	15,4
Weiblich	62	9,8	409	64,9	159	25,2
Keine Angabe	1	1,1	10	11,2	78	87,6
Gesamt	159	11,7	863	63,6	335	24,7
Schulform						
Hauptschule	28	11,0	157	61,8	69	27,2
Gesamtschule	13	9,0	103	71,5	28	19,4
Realschule	82	12,0	431	62,8	173	25,2
Gymnasium	36	13,2	172	63,0	65	23,8
Jahrgangsstufe						
7. Klasse	25	7,9	165	52,4	125	39,7
8. Klasse	23	6,6	210	60,0	117	33,4
9. Klasse	42	12,6	234	70,1	58	17,4
10. Klasse	69	19,3	254	70,9	35	9,8

Bei der Frage nach Bands der »linken« Szene ergibt sich für die grundsätzliche Bekanntheit ein ganz ähnliches Bild: Nur 109 (8%) der befragten Jugendlichen geben an, eine solche Band benennen zu können (vgl. Tabelle 12). Der überwiegende Teil der Befragten verneint dies (59,6%; n = 809) oder macht keine Angabe (32,4%; n = 439). Jungen kreuzten häufiger »Ja« an (11,8%) als Mädchen (4,9%). Am häufigsten sind es hier die SchülerInnen der Hauptschule (11,8%), die die Frage bejahen, danach folgen Gymnasium (9,5%), Gesamtschule (7,6%) und Realschule (6,1%). Anders als bei der Frage nach Bands der »rechten« Musikszene lässt sich nicht feststellen, dass ein höherer Jahrgang eine (vermeintlich) größere Kenntnis von Bands mit sich bringt (7. Klasse: 8,6%, 10. Klasse: 6,7%).

Zusätzlich wurden die SchülerInnen, die mit »Ja« antworteten, gebeten, in einer offenen Fragestellung Bands zu benennen, die ihrer Meinung nach der »rechten« bzw. »linken« Musikszene zuzuordnen sind. Die Ergebnisse sind in Tabelle 13 und 14 dokumentiert.

Tabelle 12: Kennen die Jugendlichen Bands bzw. MusikerInnen, die sie der »linken« Musikszenen zuordnen würden?

	Ja		Nein		Keine Angabe	
	n	%	n	%	n	%
Geschlecht						
Männlich	75	11,8	406	63,6	157	24,6
Weiblich	31	4,9	398	63,2	201	31,9
Keine Angabe	3	3,4	5	5,6	81	91,0
Gesamt	109	8,0	809	59,6	439	32,4
Schulform						
Hauptschule	30	11,8	134	52,8	90	35,4
Gesamtschule	11	7,6	99	68,8	34	23,6
Realschule	42	6,1	419	61,1	225	32,8
Gymnasium	26	9,5	157	57,5	90	33,0
Jahrgangsstufe						
7. Klasse	27	8,6	139	44,1	149	47,3
8. Klasse	21	6,0	188	53,7	141	40,3
9. Klasse	37	11,1	214	64,1	83	24,9
10. Klasse	24	6,7	268	74,9	66	18,4

Tabelle 13: Die fünf am häufigsten genannten MusikerInnen, die die Befragten der »rechten« Musikszenen zuordnen würden (nach Geschlecht)

Männlich ^a			Weiblich ^b		
MusikerIn der »rechten« Musikszenen	n	%	MusikerIn der »rechten« Musikszenen	n	%
Böhse Onkelz	17	17,7	Böhse Onkelz	11	17,7
Frei.Wild	12	12,5	Frei.Wild	8	12,9
Landser	6	6,3	Bushido	5	8,1
K.I.Z	5	5,2	Rammstein	4	6,5
Haftbefehl	4	4,2	K.I.Z	3	4,8
Weitere Nennungen	30	31,3	Weitere Nennungen	15	24,2
Unklare Nennungen ^c	15	15,6	Unklare Nennungen ^c	8	12,9
Nennungen gesamt	89	92,7	Nennungen gesamt	54	8,6
Keine Angabe	7	7,3	Keine Angabe	8	12,9

^a Prozentuierung basiert auf der Anzahl der männlichen Befragten (n=96), die ihrer subjektiven Wahrnehmung nach angaben, eine Musikerin bzw. einen Musiker zu kennen, den bzw. die sie zur »rechten« Musikszenen zählen würden.

^b Prozentuierung basiert auf der Anzahl der weiblichen Befragten (n=62), die ihrer subjektiven Wahrnehmung nach angaben, eine Musiker bzw. einen Musiker zu kennen, den bzw. die sie zur »rechten« Musikszenen zählen würden.

^c Aufgrund von Unlesbarkeit, Mehrfachnennung oder Uneindeutigkeit.

Wie bei allen offenen Antworten ergibt sich auch hier eine beachtliche Fragmentierung. Insgesamt werden 36 verschiedene Bands und MusikerInnen genannt. Die meisten Nennungen entfallen auf Böhse Onkelz (Jungen: 17 Nennungen; Mädchen: 11) und Frei.Wild (12 bzw. 8 Nennungen). Diese Ergebnisse deuten darauf hin, dass die Böhse Onkelz für einige Befragte wohl

noch immer den Inbegriff einer »rechten« Band bilden, mittlerweile diesbezüglich aber von Frei.Wild abgelöst werden.¹⁰

Interessant ist auch, dass die HipHop-Band K.I.Z von acht Personen als »rechts« angesehen wird, was darauf hindeuten könnte, dass das Stilmittel der Ironie von den befragten Jugendlichen nicht immer verstanden wird.¹¹

Bands, die eindeutig dem Rechtsrock zuzurechnen sind, werden von Jungen 13mal genannt, von Mädchen dreimal. Die genannten Rechtsrock-Bands im Einzelnen sind: Landser (8), Nordfront und Stahlgewitter (je 2), Nordwind, Sturmwehr, Störkraft und Zillertaler Türkenjäger (je 1).

Tabelle 14: Die fünf am häufigsten genannten MusikerInnen, die die Befragten der »linken« Musikszene zuordnen würden (nach Geschlecht)

Männlich ^a			Weiblich ^b		
MusikerIn der »linken« Musikszene	n	%	MusikerIn der »linken« Musikszene	n	%
Kollegah	4	5,3	Alligatoah	2	6,5
Haftbefehl	3	4,0	Broilers	1	3,2
Bob Marley	2	2,7	Bushido	1	3,2
Eminem	2	2,7	Cat Stevens	1	3,2
Kraftklub	2	2,7	Cimorelli	1	3,2
Weitere Nennungen	27	36,0	Weitere Nennungen	8	25,8
Unklare Nennungen ^c	15	20,0	Unklare Nennungen ^c	7	22,6
Nennungen gesamt	55	73,3	Nennungen gesamt	21	67,7
Keine Angabe	20	26,7	Keine Angabe	10	32,3

^a Prozentuierung basiert auf der Anzahl der männlichen Befragten (n=75), die angaben eine Musikerin bzw. einen Musiker zu kennen, den bzw. die sie zur »rechten« Musikszene zählen würden.

^b Prozentuierung basiert auf der Anzahl der weiblichen Befragten (n=31), die angaben eine Musikerin bzw. einen Musiker zu kennen, den bzw. die sie zur »rechten« Musikszene zählen würden.

^c Aufgrund von Unlesbarkeit, Mehrfachnennung oder Uneindeutigkeit.

10 Mit dem Album *Der Nette Mann* lieferten die Böhsen Onkelz 1984 die »Blaupause« für rechtsgerichtete Skinhead-Bands der 1980er Jahre. Das Album ist in Deutschland seit 1986 indiziert, die Indizierung wurde 2011 von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien verlängert (vgl. BPjM 2011). Es würde an dieser Stelle deutlich zu weit führen, die Entwicklung der Band, ihre Abkehr von der rechten Szene etc. in allen Einzelheiten nachzuzeichnen (vgl. Wehrli 2005: 598-608). Auch hinsichtlich Frei.Wild würde eine Vertiefung zu weit führen. Die Nennung von Frei.Wild ist aber insofern nachvollziehbar, als dass die Band in ihren Songs zum Teil »reaktionäre Konzepte von Heimat, Volk und Patriotismus« (Hindrichs 2014: 177) propagiert.

11 Die in den Texten der Berliner HipHop-Band K.I.Z enthaltenen Darstellungen von Sex und Gewalt sind oftmals drastisch, nach Einschätzung der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien aber zugleich »geprägt von (Selbst-)Ironie und der Veralberung des Gangsterraps und seiner Klischees« (Salzmann 2010: 25). Mit Songs wie »Ich bin Adolf Hitler« (2013) oder »Straight outta Kärnten« (2009) bezieht K.I.Z zwar Position gegen Rechtsradikalismus, die Gestaltung ist aber von beißendem Sarkasmus geprägt.

Bei den Bands, die zur »linken« Musikszenen gezählt werden, fällt die Fragmentierung noch breiter aus; insgesamt werden 41 Bands und MusikerInnen genannt. Eine eindeutige Tendenz wie in der vorherigen Tabelle lässt sich nicht erkennen. Auffällig ist mit Blick auf alle Nennungen, dass zahlreiche MusikerInnen von unterschiedlichen SchülerInnen sowohl »rechts« als auch »links« verortet werden; dazu zählen Haftbefehl, Bushido, Kurdo, Rihanna, Kärbholz und auch Frei.Wild.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Die Ergebnisse der JuMP-Befragung bestätigen zunächst die von den Jugendlichen subjektiv hoch eingeschätzte Bedeutung von Musik, die auch bereits in vorherigen Untersuchungen festgestellt wurde (vgl. z.B. mpfs 2015: 14).

Die Auswertung bildet gewisse Geschlechterunterschiede ab, wonach die Bedeutung von Musik von weiblichen Jugendlichen noch höher bewertet wird als von männlichen. Die befragten Mädchen bewerteten Liedtexte im Vergleich als wichtiger und gaben öfter als die Jungen an, fremdsprachige Liedtexte zu übersetzen. Im Bereich musikalischer Präferenzen wurden bestimmte Musikstile (z.B. »Black Music«) häufiger von männlichen, andere (z.B. »Pop«) häufiger von weiblichen Jugendlichen genannt. Einen ähnlichen Befund erbrachte bereits die Studie »Jugend.Leben NRW 2012« (vgl. Maschke et al. 2013: 82).¹²

Hinsichtlich des politischen Interesses aller befragten Jugendlichen der vorliegenden Untersuchung zeigte sich in Übereinstimmung mit Ergebnissen der Shell-Studie 2015 (vgl. Schneekloth 2015: 159f.) über die Schulformen hinweg ein vergleichsweise niedriges Niveau. Zudem war zu erkennen, dass das politische Interesse bei den teilnehmenden SchülerInnen, die die Hauptschulen besuchen, geringer ausgeprägt ist als bei anderen Schulformen und dass dieses tendenziell mit zunehmender Jahrgangsstufe ansteigt.

Trotz der zu Beginn des Beitrags angesprochenen Allgegenwärtigkeit von Verbindungen zwischen Politik und populärer Musik wird scheinbar nur von wenigen Jugendlichen (9,4%) eine Verknüpfung ihrer LieblingsmusikerInnen

12 Die Studie »Jugend.Leben NRW 2012« wurde in Kooperation der Universitäten Gießen, Köln und Siegen durchgeführt (vgl. Maschke et al. 2013: 7). In einer repräsentativ angelegten Paper-Pencil-Befragung, an der insgesamt über 5500 SchülerInnen im Alter von zehn bis 18 Jahren teilnahmen (vgl. ebd.: 276), gaben die Befragten anhand einer Liste mit Genre-Bezeichnungen unter anderem Auskunft über ihre musikalischen Präferenzen.

und Politik (in welcher Form auch immer) wahrgenommen. Der Befund lässt sich alternativ auch damit erklären, dass möglicherweise viele Jugendliche einen engen Politikbegriff anlegen (vgl. ebd.: 156f.). Dieser Eindruck scheint sich in Bezug auf die Nennung möglicher Bands oder MusikerInnen zu bestätigen, die der rechten oder linken Musikszene angehören. Einerseits konnten nur wenige Jugendliche zu diesen beiden Kategorien MusikerInnen angeben. Andererseits ergaben sich zum Teil auch widersprüchliche Nennungen, und zwar insofern, dass einige MusikerInnen sowohl der rechten als auch der linken Musikszene zugeordnet wurden. Hier muss kritisch angemerkt werden, dass möglicherweise einige SchülerInnen mit den abstrakten Begriffen ›links‹ und ›rechts‹ überfordert waren.

Unterschiede zeigten sich zwischen den in der Befragung berücksichtigten Schulformen und Jahrgangsstufen. Während Effekte der Jahrgangsstufe als Alterseffekte interpretiert werden könnten, verlangen Effekte aufgrund der Schulform gesonderte Beachtung. Insbesondere in Bezug auf das politische Interesse bildet sich eine relativ klare Hierarchie der Schulformen (von Hauptschule aus ansteigend zu Gymnasium) heraus.

Limitationen

Für die Interpretation und die Übertragbarkeit der Ergebnisse müssen aufgrund des methodischen Vorgehens bestimmte Einschränkungen berücksichtigt werden. Grundsätzlich ist die explorative Anlage der Untersuchung hervorzuheben. Die Mehrheit der Fragen wurde von den AutorInnen des Beitrags entwickelt und nach entsprechender Pilotierung erstmalig eingesetzt. Den Ausgangspunkt bildeten hierbei keine durch qualitative Verfahren aufgestellten Hypothesen; vielmehr entwickelten die AutorInnen ihre Fragen auf der Grundlage des Forschungsstandes und eigener Annahmen darüber, wie sich Musikkonsum und politisches Interesse über ein Fragebogeninstrument sinnvoll erfassen lassen. Hierbei wurde ebenfalls Wert darauf gelegt, bestimmte personenbezogene Variablen (z.B. Alter, Geschlecht, Schulform) so zu erheben, dass eine Anschlussfähigkeit an vorherige quantitative Studien (z.B. Shell; Shell Deutschland Holding 2015) gegeben ist. Auftretende Unterschiede unter Berücksichtigung der erhobenen Variablen wurden varianzanalytisch überprüft, sofern es den AutorInnen angemessen erschien. Inwieweit die gefundenen Effekte robust sind und andere Hintergrundvariablen einflussreicher sind, muss in weiteren Erhebungen kontrolliert werden. Die vorliegenden Ergebnisse eignen sich zur Hypothesenbildung. Erklärungsansätze oder Schlussfolgerungen für die pädagogische Praxis können

und sollten auf dieser Datenbasis allerdings nicht vorschnell entwickelt werden.

Da es sich um eine Querschnitterhebung einer einzelnen Region (Siegen-Wittgenstein) mit spezifischer Sozialstruktur handelt, ist die Übertragbarkeit auf andere strukturell unterschiedliche Regionen limitiert. Zudem war die resultierende Stichprobe durch eine Form der Selbstselektion beeinflusst, da die Aufnahme in die Stichprobe von der Zustimmung der jeweiligen Klassenlehrkraft bzw. der Schulleitung sowie von der Entscheidung der Studierenden eine bestimmte Schule auszuwählen abhängig war.

Weiterhin ist zu beachten, dass sich die Beschreibung der jugendlichen Lebenswelt auf spezifische Schulformen (Haupt-, Gesamt-, Realschulen sowie Gymnasien) und Klassenstufen (Klasse 7 bis 10) beschränkt. Unberücksichtigt blieben damit Jugendliche niedriger (< 7. Klasse) und höherer Jahrgangsstufen (> 10. Klasse) sowie Schülerinnen und Schüler anderer Schulformen (z.B. Förderschulen und berufsbildende Schulen). Die Beschränkung auf die gewählten Stichprobenkriterien soll allerdings nicht die Relevanz bestimmter Schulformen anzeigen. Vielmehr stellen die nicht berücksichtigten Settings andere Anforderungen (z.B. adressatenspezifische Formulierungen und höhere bzw. niedrigere Itemschwierigkeiten) an das methodische Vorgehen, die über standardisierte Paper-Pencil-Befragung, die auf eine Kerngruppe ausgerichtet ist, hinausgehen. Aussagen über Jugendliche und deren Einstellungen und Präferenzen zu politischem und musikalischem Interesse sowie Meinungen zu gesellschaftlichen Themen und Problemen sind allerdings dadurch nur mit Bezug auf die untersuchte Gruppe möglich.

Im vorliegenden Beitrag konnte nur ein Überblick über bisherige Ergebnisse gegeben werden. Nicht berücksichtigt werden konnten beispielsweise die offenen Antworten der Jugendlichen hinsichtlich ihrer Begründungen, warum sie die von ihnen angegebenen Lieblingsbands bzw. KünstlerInnen als politisch begreifen oder warum MusikerInnen der linken bzw. rechten Musikszene zugeordnet wurden. Die Auswertung dieser offenen Angaben bietet noch viel Potenzial für das Verständnis und die Rekonstruktion jugendlicher Wahrnehmungs- und Denkprozesse und könnte Teil zukünftiger Forschungsarbeit sein.

Ein grundsätzliches methodisches Problem liegt in der Operationalisierung von Musikpräferenzen (vgl. Pape 1998: 110; Fleischer 2012; Dollase 1997: 344). Hierzu sind weitere Forschungsbemühungen notwendig.

Eine methodenkritische Betrachtung wirft die Frage nach der Aussagekraft einer quantitativen Fragebogenerhebung zur Untersuchung der Verbindung von Musikkonsum und politischem Interesse auf. Der Einsatz qualitativer Methoden könnte weitergehende Erkenntnisse darüber liefern, inwiefern

Jugendliche politische Tendenzen von MusikerInnen reflektieren bzw. angemessen einschätzen können (z.B. Verwendung von Ironie). Diesbezüglich kann JuMP weiteren Studien als Anregung dienen.

Aus einer kulturwissenschaftlich-kritischen Sicht bietet JuMP außerdem die Anregung, verschiedene Kategorien (wie z.B. Geschlecht; linke/rechte Musikszene; Politik) und die ihnen zugrundeliegenden Konstruktionen zu reflektieren. Die in Bezug auf diese Kategorien beobachteten Effekte können zu Fragen nach kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen für musikbezogene und politische Partizipation leiten. Ziel zukünftiger Forschungsbemühungen sollte es ebenfalls sein, bisher nicht berücksichtigte Personengruppen sowie weitere bisher nicht einbezogene Merkmale (z.B. soziokulturelle Herkunft) einzubeziehen.

Um abschließend doch zumindest eine vorsichtige pädagogische Schlussfolgerung aus den Ergebnissen der JuMP-Studie zu ziehen, sei auf das beobachtete geringe politische Interesse bei den befragten Jugendlichen sowie die spärlichen Angaben in Bezug auf Merkmale der möglichen Zugehörigkeit von Bands oder MusikerInnen zur linken bzw. rechten Musikszene verwiesen. An diesem Punkt besteht ein Bedarf an inner- wie außerschulischer pädagogischer Informationsarbeit (z.B. in Schulen, Musikschulen, Angeboten der Jugendarbeit usw.) zu politischer Bildung im Allgemeinen sowie zu links- und rechtsorientierter Musik im Speziellen.

Literatur

- Albert, Mathias / Hurrelmann, Klaus / Quenzel, Gudrun (2011). »Jugend 2010: Selbstbehauptung trotz Verunsicherung?« In: *Jugend 2010. Eine pragmatische Generation behauptet sich*. Hg. v. Shell Deutschland Holding. Frankfurt/M.: Fischer, S. 37-51.
- Behne, Klaus-Ernst (2002). »Mediennutzung und Musikgeschmack.« In: *Wozu Jugendliche Musik gebrauchen. Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung*. Hg. v. Renate Müller, Patrick Glogner, Stefanie Rhein und Jens Heim. Weinheim: Juventa, S. 27-42.
- Behne, Klaus-Ernst (2009). *Musikerleben im Jugendalter. Eine Längsschnittstudie*. Regensburg: ConBrio.
- Bennett, Tony / Frith, Simon / Grossberg, Lawrence / Shepherd, John / Turner, Graeme (Hg.) (1993). *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*. London: Routledge.
- Böhm-Kasper, Oliver (2010). »Peers und politische Einstellungen von Jugendlichen.« In: *Freundschaften, Cliques und Jugendkulturen. Peers als Bildungs- und Sozialisationsinstanzen*. Hg. v. Marius Harring, Oliver Böhm-Kasper, Carsten Rohlf und Christian Palentien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 261-282.

- BPjM [Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien] (2011). *Entscheidung Nr. 9908 (V) vom 15.7.2011*. AZ: Pr. 475/11.
- Brunner, Georg / Gründer, René (2011). »So einen Scheiß lade ich nicht auf mein Laptop.« Auswertung einer Studie zum Umgang von Schülern mit rechtsradikaler Musik.« In: *Samples 10* (Version vom 1.11.2011), www.aspm-samples.de/Samples10/brunnergruender.pdf (Zugriff: 22.2.2016).
- Bundesministerium des Innern (Hg.) (2015). *Verfassungsschutzbericht 2014*, <https://www.verfassungsschutz.de/embed/vsbericht-2014.pdf> (Zugriff: 22.2.2016).
- Calmbach, Marc / Thomas, Peter Martin / Borchard, Inga / Flaig, Bodo (2011). *Wie ticken Jugendliche 2012? Lebenswelten von Jugendlichen im Alter von 14 bis 17 Jahren in Deutschland* [Die SINUS-Jugendstudie U18]. Düsseldorf: Verlag Haus Altenberg.
- Cohen, Jacob (1988). *Statistical Power Analysis for the Behavioral Sciences*. Hillsdale: Erlbaum (2. Aufl.).
- Dollase, Rainer (1997). »Musikpräferenzen und Musikgeschmack Jugendlicher.« In: *Handbuch Jugend und Musik*. Hg. v. Dieter Baacke. Opladen: Leske + Budrich, S. 341-368.
- Fend, Helmut (2003). *Entwicklungspsychologie des Jugendalters. Ein Lehrbuch für pädagogische und psychologische Berufe*. Opladen: Leske + Budrich (3. durchges. Aufl.).
- Fleischer, Benedikt (2012). »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‹.« In: *Samples 11* (Version vom 21.11.2012); <http://www.aspm-samples.de/Samples11/fleischer.pdf> (Zugriff 22.2.2016).
- Friedemann, Sebastian / Hoffmann, Dagmar (2013). »Musik im Kontext der Bearbeitung von Entwicklungsaufgaben des Jugendalters.« In: *Handbuch Jugend - Musik - Sozialisation*. Hg. v. Robert Heyer, Sebastian Wachs und Christian Palentien. Wiesbaden: Springer VS, S. 371-394.
- Göppel, Rolf (2005). *Das Jugendalter. Entwicklungsaufgaben – Entwicklungskrisen – Bewältigungsformen*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Gross, Friederike von / Walden, Thomas (2013). »Jugendlicher Bildungshintergrund und Musikpräferenz.« In: *Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation*. Hg. v. Robert Heyer, Sebastian Wachs und Christian Palentien. Wiesbaden: Springer VS, S. 343-370.
- Harring, Marius (2013). »Freizeit, Peers und Musik.« In: *Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation*. Hg. v. Robert Heyer, Sebastian Wachs und Christian Palentien. Wiesbaden: Springer VS, S. 293-322.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture. The meaning of style*. London: Methuen.
- Heister, Hanns-Werner (1997). »Politische Musik.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 7. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Weimar: Bärenreiter / Metzler (2. Aufl.), Sp. 1661-1682.
- Helsper, Werner / Krüger, Heinz-Hermann / Fritzsche, Sylke / Sandrig, Sabine / Wiezorek, Christine / Böhm-Kasper, Oliver / Pfaff, Nicolle (2006). *Unpolitische Jugend? Eine Studie zum Verhältnis von Schule, Anerkennung und Politik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hill, Rosemary / Spracklen, Karl (Hg.) (2010). *Heavy Fundamentalism: Music, Metal and Politics*. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Hindrichs, Thorsten (2014). »Heimatreue Patrioten und das ›Land der Vollidioten‹ - Frei.Wild und die ›neue‹ Deutschrockszene.« In: *Typisch deutsch. (Eigen-)Sich-*

- ten auf populäre Musik in diesem unserem Land.* Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 41). Bielefeld: transcript, S. 153-183.
- Hurrelmann, Klaus / Quenzel, Gudrun (2012). *Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung.* Weinheim und Basel: Beltz Juventa (11., vollständig überarb. Aufl.).
- Krüger, Heinz-Hermann / Pfaff, Nicolle (2004). »Entpolitisierung von Jugendkulturen? Zum Zusammenhang von jugendkulturellen und politischen Orientierungen bei ostdeutschen Jugendlichen.« In: *Schule und Jugendforschung zum 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilfried Breyvogel.* Hg. v. Werner Helsper, Martin Kamp und Bernhard Stelmaszyk (= Studien zur Jugendforschung 25). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 230-249.
- Langebach, Martin / Raabe, Jan (2016). »Zwischen Freizeit, Politik und Partei: RechtsRock.« In: *Strategien der extremen Rechten. Hintergründe – Analysen – Antworten.* Hg. v. Stephan Braun, Alexander Geisler und Martin Gerster. Wiesbaden: Springer VS (2., akt. und erw. Aufl.), S. 377-423.
- Leven, Ingo / Quenzel, Gudrun / Hurrelmann, Klaus (2011). »Familie, Schule, Freizeit: Kontinuitäten im Wandel.« In: *Jugend 2010. Eine pragmatische Generation behauptet sich.* Hg. von Shell Deutschland Holding. Frankfurt/M.: Fischer, S. 53-128.
- Leven, Ingo / Schneekloth, Ulrich (2015). »Freizeit und Internet: Zwischen klassischem ›Offline‹ und neuem Sozialraum.« In: *Jugend 2015. Eine pragmatische Generation im Aufbruch.* Hg. von Shell Deutschland Holding. Frankfurt/M.: Fischer, S. 111-151.
- Maschke, Sabine / Stecher, Ludwig / Coelen, Thomas / Ecarius, Jutta / Gusinde, Frank (2013). *Appsolutely smart! Ergebnisse der Studie Jugend.Leben.* Bielefeld: Bertelsmann.
- mpfs [Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest] (Hg.) (2014). *JIM 2014. Jugend, Information, (Multi-) Media. Basisstudie zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger in Deutschland*, http://www.mpfs.de/fileadmin/JIM-pdf14/JIM-Studie_2014.pdf (Zugriff: 22.2.2016).
- mpfs [Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest] (Hg.) (2015). *JIM 2015. Jugend, Information, (Multi-) Media. Basisstudie zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger in Deutschland*, http://www.mpfs.de/fileadmin/JIM-pdf15/JIM_2015.pdf (Zugriff: 22.2.2016).
- Müller, Renate / Rhein, Stefanie / Calmbach, Marc (2007). »Arbeit, Politik, Religion und Vergnügen in Jugendkulturen.« In: *Arbeit, Politik und Religion in Jugendkulturen. Engagement und Vergnügen.* Hg. von Udo Göttlich, Renate Müller, Stefanie Rhein und Marc Calmbach. Weinheim und München: Juventa, S. 9-25.
- Otto, Lukas / Bacherle, Patrick (2011). »Politisches Interesse Kurzskala (PIKS) – Entwicklung und Validierung.« In: *Politische Psychologie* 1, Nr. 1, S. 19-35.
- Pape, Winfried (1998). »Jugend, Jugendkulturen, Jugendszenen und Musik.« In: *NEUES zum Umgang mit Rock- und Popmusik.* Hg. v. Thomas Phleps und Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 23). Karben: CODA, S. 99-122, http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5257/pdf/Populärmusik-23_S99-122.pdf (Zugriff: 22.2.2016).
- Pape, Winfried (2001). »Jugend, Jugendkulturen, Jugendszenen und Musik - die Fortsetzung.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II.* Hg. v. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28). Karben: CODA, S. 233-252, http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5203/pdf/Populärmusik-27_28-S233-252.pdf (Zugriff: 22.2.2016).

- Pfaff, Nicolle (2006). *Jugendkultur und Politisierung. Eine multimethodische Studie zur Entwicklung politischer Orientierungen im Jugendalter* (= Studien zur Jugendforschung 27). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Pfeiffer, Thomas (2009). »Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Musik, Symbolik, Internet – der Rechtsextremismus als Erlebniswelt.« In: *Erlebniswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Hintergründe – Methoden – Praxis der Prävention*. Hg. v. Stefan Glaser und Thomas Pfeiffer. Schwalbach: Wochenschau Verlag (2. Aufl.), S. 36-52.
- Reinhardt, Volker (Hg.) (2015). *Jugend und Politik. Empirische Studien zur Wirkung politikverbundener Projektarbeit*. Wiesbaden: Springer VS.
- Rodman, Gilbert B. (2015). »Waiting for the Great Leap Forward: Mixing Pop, Politics and Cultural Studies.« In: *The SAGE Handbook of Popular Music*. Hg. v. Andy Bennett und Steve Waksman. Los Angeles: SAGE, S. 48-63.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan Univ. Press.
- Salzmann, Thomas (2010): »Beispiele aus der jüngeren Spruchpraxis zu Indizierungen im Bereich HipHop. Eine Gegenüberstellung.« In: *BPJM-Aktuell*, Nr. 2, S. 16-27.
- Schneekloth, Ulrich (2015). »Jugend und Politik: Zwischen positivem Gesellschaftsbild und anhaltender Politikverdrossenheit.« In: *Jugend 2015. Eine pragmatische Generation im Aufbruch*. Hg. v. Shell Deutschland Holding. Frankfurt/M.: Fischer, S. 153-200.
- Shell Deutschland Holding (Hg.) (2011). *Jugend 2010. Eine pragmatische Generation behauptet sich*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Shell Deutschland Holding (Hg.) (2015). *Jugend 2015. Eine pragmatische Generation im Aufbruch*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Shepherd, John (1991). *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- Solie, Ruth A. (Hg.) (1993). *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Wehrli, Reto (2005). *Verteufelter Heavy Metal. Skandale und Zensur in der neueren Musikgeschichte*. Münster: Telos (erw. Neuausgabe).
- Wicke, Peter / Ziegenrucker, Wieland / Ziegenrucker, Kai-Erik (2007). *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*. Mainz: Schott (erw. Neuausgabe).

Abstract

This cross-sectional study was designed to examine the way young people perceive music together with the significance of music in the context of their political interests. To test this, a paper-pencil-questionnaire (JuMP) was constructed and pilot-tested by the authors. The final questionnaire featured 125 items containing open and closed answers. A sample of 1357 students (7th to 10th grade) was obtained from German secondary schools. Data were analysed using descriptive and inferential statistics. Results revealed major differences between the musical perception of male and female students, as well as between the political interests of students from different school types.

PERFORMANCES DER ZWEITEN STUFE: DREI BEMERKUNGEN ZU ROCK-KONZERTFILMEN

Tim Witte und Hans J. Wulff

1. Performierte Musik als diegetischer Raum

Selbst dann, wenn die Musik erst am Mischpult synthetisiert wird, bedarf die Musik der Aufführung. Vielleicht sind es technische Geräte, die den Klang, der die Ohren von Zuhörern erreicht, erst real machen, Tonträger verschiedenster Couleur und Herkunft. Doch auch dann imaginiert der Zuhörer den Musik machenden Künstler mit.¹ Das Ursprüngliche der Musik beruht auf dem Gegenüber von Musiker und Zuhörer, dem Zugleich von Musikmachen und -hören. Musiker und Zuhörer gehören der gleichen Situation zu, sie sind Teil eines gemeinsamen Vollzugs. Das Technische mischt sich ein, von Mikrofonen und Verstärkern bis zu Lautsprechern und manchmal sichtbaren Mischpulten. Aber es kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass ein unmittelbares künstlerisch-kommunikatives Gegenüber das musikalische Geschehen regiert. In der Geschichte der Musik ist die Entwicklung der technischen Reproduktion der Grund für eine gewaltige Veränderung der Orte, an denen Musik gehört werden kann – zu Hause, im Auto, auf dem Fest im Garten usw. Doch hat die Live-Performance immer eigenen Reiz bewahrt, die Erfolgsgeschichte der Konzerte spricht eine beredte Sprache.

Es waren vor allem technische Medien der Tonreproduktion, die diese Veränderungen getragen haben. Der Film und später das Fernsehen nahmen eine Zwischenstellung zwischen reproduzierter und *live* gespielter Musik

1 Ein Grund, weshalb bspw. die *unplugged sessions* so große Popularität genossen, weil sie den Beweis anzutreten scheinen, dass bei allem technischen Aufwand doch ein performierendes Individuum für den Kern der Musik – und nicht für die klangliche Perfektion – verantwortlich ist (vgl. Gracyk 1997: 147).

ein, weil sie das musikalische Live-Ereignis zwar dokumentierten und so aus dem Zugleich von Musikmachen und Zuhören herausbrachen, einige seiner essentiellen Bestimmungselemente aber bewahrten. Auch dieses macht einen eigenen Reiz aus, bietet dem Kino- und später Fernsehzuschauer eine eigene Gratifikation an: Er hört die Musik und er sieht, wie sie gemacht wird. Die Bühne als formative Konstellation der Musikaufführung, die im Nur-Hören imaginiert werden musste, wird wieder sichtbar. Schon die Biophon-Filme der 1900er Jahre zeigten berühmte Musiker, Opern-, Operetten- und Schlagersänger, die in die Kamera hinein sangen und deren Arien und Lieder gleichzeitig von Schallplatte erklangen. Musikaufführung blieb ein Thema der Filmgeschichte, in Revue- und Musicalfilmen, in Operettenadaptionen und Schlagerfilmen und seit vielen Jahren in dokumentarischen Aufzeichnungen von Konzerten, Auftritten während Tourneen und ähnlichem mehr.

Gegenüber dem Nur-Hören offenbaren sich in der Musikverfilmung neue Dimensionen der Rezeption: Vor allem in Dokumentarfilmen (aber nicht nur dort) wird der Klang der Musik mit der Körperlichkeit der Performierenden verbunden, der oder die Musiker werden personalisiert und bekommen ein Gesicht, die innere Beweglichkeit der Musik wird mit den Ausdrucksgesten der Musikmachenden verbunden; und vor allem: die Stimme wird mit der Körperperformance und dem gestischen und mimischen Ausdrucksgebaren des Musikers kombiniert. Man könnte sogar einen Schritt weiter gehen und behaupten, dass in der filmischen Darbietung musikalischer Akte ein gegenüber dem Nur-Hören qualitativ anders geartetes Verhältnis zwischen dem Rezipienten und der Musik entsteht, direkter und konkreter, weniger anonym, auf die Gleichzeitigkeit mehrerer Sinneseindrücke gründend. Man könnte dann von einem »Fokus auf das Leibliche« sprechen, von einem multimodalen Teilnehmen an der Musik, in das auch das Performative des nur filmisch aufbewahrten Musikmachens eingeht. Das Leibliche ist auch Teil des Nur-Hörens – der Körper des Zuhörers nimmt Elemente der Musik auf, adaptiert sie oder assimiliert sich an sie; er nimmt Rhythmen auf, erfasst die Zeitgestalten der Musik, wird vielleicht sogar zum Ausgangspunkt eigener musikalischer, gestischer oder ganzkörperlicher Aktivität (vom Mitsummen bis zur tänzerischen Bewegung).

Doch ist die Aufzeichnung musikalischer Performances kein passiver Akt des Nur-Hinsehens und Aufzeichnens. Die Anwesenheit der Kamera bringt einen dritten Akteur ins Spiel, der sich den Musikern und ihrem Publikum dazugesellt. Der Musiker ist gezwungen, sich auf diesen Akteur hin zu verhalten, auf einen Adressaten hin, der im Augenblick des Musikmachens rein imaginär und nur durch die Kamera repräsentiert ist. Die Vermutung liegt

nahe, dass die »eigentliche Performance« – das Zusammen von Musikern und Publikum – zu einem neuen performativen Format vorangeschrieben wird, in dem die (zweite und der Ansprache des Live-Publikums parallele) Adressierung der Kamera zu eigenen Handlungsmustern führt, die – je nach musikalischem Stil und Umgebung der Aufführung – sich im Verhalten der Musikmachenden niederschlagen. Und: Das dokumentarisch eingefangene Publikum wird zu einer eigenen Handlungsrolle, das dargestellte Konzert zu einem diegetischen Raum, der zwischen Musikern und Publikum geteilt wird. Auch das Publikum verhält sich als aufgezeichneter Akteur, könnte man schlussfolgern, folgt seinerseits unausgesprochenen Regeln und unterwirft sich den Aufführungsformaten der verschiedenen Musikstile. Er bleibt Teil der auch musikalisch gekennzeichneten Musikkultur, performiert seine Zugehörigkeit nicht nur durch die Anwesenheit beim Konzert, sondern auch durch die Realisierung der Rezeptionsformen, die hier Konvention sind.

Bühne und Zuschauerraum bilden eine räumliche und zeitliche Handlungseinheit, die gegenüber dem Außen der Realität abgeschirmt ist. Derartige Gebilde sind »situationsentbindbar«, wie die Sprachtheorie Texte vom Fluss des Gesprochenen scheidet. In der Filmtheorie ist von *Diegese* die Rede – eine eigene Wahrnehmungswelt und eine soziale Welt gleichzeitig (Wulff 2007: 40f.), in der die Akteure sich orientieren, handeln, sich gegenseitig adressieren usw. Das Diegetische kann jederzeit gebrochen oder erweitert werden – durch die direkte Adressierung des Zuschauers (der nicht zum Diegetischen zählt), durch Kommentare des Erzählers, durch selbstreflexive Thematisierung und anderes mehr. Trotz dieser Offenheit ist das Diegetische die Klammer, die den Rahmen für die Figuren und die Erzählung bildet und oft sogar die Moral von der Geschichte ermöglicht. Bühne und Zuschauerraum als Teile des diegetischen Raums des Konzerts werden in den meisten Konzertfilmen repliziert (manchmal um den Backstage-Bereich erweitert). Und selbst die Wahl der Kamerastandorte – vom Feld der Zuschauer aus auf die Bühne gerichtet – lässt sich als Adaption der Zuschauerperspektive interpretieren ebenso wie als Präformierung der Position, von der aus der Film-Zuschauer das Geschehen erfassen kann. Aufnahmen von der Bühne, Großaufnahmen der Instrumente oder der Gesichter der Bühnenakteure wären als Zusatzgratifikationen lesbar, als privilegierte Blicke, die der Live-Zuschauer nicht werfen kann.

Es besteht kein Zweifel daran, dass Konzerte wie Konzertfilme Lernfelder sind. Zuschauer lernen, wie andere Zuschauer sich verhalten, wie sich die Band aufführt, wie die Musiker die Zuschauer einbinden und wie Zuschauer auf die Bühne einwirken. Je ausgewiesener der subkulturelle Stil der Veranstaltung ist – das hängt am Veranstaltungsort, an den Veranstal-

tern, an den Musikern und den Stilrichtungen, die sie vertreten, und nicht zuletzt am Publikum und den Medien, die es über das Konzert informiert –, desto mehr Subkulturalität wird sich im Konzert manifestieren. Nicht nur in der Musik, sondern auch im Aussehen der Zuschauer, in den Aktivitäten des Publikums, den Formen der Adressierung von Musikern untereinander, der Musiker und des Publikums und der Zuschauer an andere Zuschauer. Musikstile sind mit komplexen Stilstiken belegt, gesellschaftlich kodifizierten und interpretierbaren Ausdrucksmitteln, die ihrerseits gelernt werden müssen. Wie schon gesagt: Konzerte sind *Lernfelder* – und um so mehr sind es Konzertfilme, die diese Stilstiken auch denen zugänglich machen, die nicht am Live-Ereignis teilnehmen. Thomas F. Cohen, dessen Buch *Playing to the Camera* (2012a) die Überlegungen des vorliegenden kleinen Artikels anregten, benennt einen »erzieherischen Effekt« der Musikperformances selbst, untermauert die Beobachtung im Eingangsteil seines Buches autobiographisch. Ihm geht es vor allem darum, dass junge Musiker die Möglichkeit haben, durch das Ansehen von Konzertmitschnitten das Spielen des Instrumentes neu zu erfassen und zu reproduzieren.

Doch geht das Lernen weiter und tiefer, betrifft nicht nur die Imitation oder die Vorbildwirkung des Musikmachens selbst. Zuschauer des Reggae-Konzerts verhalten sich wie Reggae-Zuschauer, und gleiches gilt für Punk- oder Heavy Metal-Konzerte, Schlager-Moves und Volksmusikveranstaltungen, Kurkonzerte oder Symphonie-Aufführungen in der Philharmonie. Musik resp. Musikstil, subkulturelle Zugehörigkeit der Musik und der Zuschauer, die Zuschauer selbst und die performierenden Musiker konstituieren eine komplexe diegetische Realität, sind Teil eines vorfilmisch wirksamen kommunikativen Kontraktes, dem sich die Kamera zugesellt. In der Repräsentation durch den Film wird sie zu einem der Sujets, einem Thema, das in einen zweiten kommunikativen Kontrakt eintritt, wenn der Film von einem Nicht-Live-Publikum rezipiert wird, im Kino, im Fernsehen oder an anderen Orten. Konzertfilme konstituieren mehrere Kontrakte in Folge, stabilisieren dadurch natürlich die pragmatisch-semantischen Horizonte, in denen Musik als gesellschaftliches und kulturelles Phänomen steht. In allen diesen Hinsichten bleibt zu fragen, ob der Zuschauer von Konzertfilmen tatsächlich zu einem imaginären Mitglied der Live-Zuschauerschaft werden, das Erlebnis der Live-Performance duplizieren will oder ob seine Aufmerksamkeit auf anderes gerichtet ist – auf den Genuss des Spektakulären bei großen Bühnenshows, auf die genaue Besichtigung der Ausdrucksgesten der Musiker beim Spielen ihrer Instrumente, das Erhaschen eines Moments physischer Präsenz des Musikmachens, das er bei Studioaufnahmen vermisst, und anderes mehr (vgl. Gracyk 1997: 147).

Gleichwohl das Konzertgeschehen in allen diesen Spielarten konventionell abgesichert erscheint, bleibt die Frage nach dem Gegenstand. Sind es nur die Musiker und das Geschehen auf der Bühne? Gehören Zuschauer und die zahllosen Hilfskräfte dazu? Will der Film nur das musikalische Geschehen darstellen oder ist das Konzert *in toto* sein Thema und Gegenstand? Die frühen Konzertfilme seit Mitte der 1950er waren ganz der Musik und der Arbeit der Musiker gewidmet; doch kam es schon in den späten 1960ern zu ersten programmatischen Irritationen, die dann in die Formate des Punk-Konzerts einmünden, in denen die Aktivitäten des Live-Publikums zum Konzertereignis selbst gehören und in denen sich die strikte Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufzulösen scheint. Es sind technische Entwicklungen, die zunächst das Machtverhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum verschieben und die Kommunikation zwischen Musikern und Zuschauern neu formieren: PA-Anlagen sind Beschallungsanlagen, die der Wiedergabe von Sprache und Musik an ein Publikum dienen. Auf der Punk-Bühne etwa der Sex Pistols dienen sie dazu, das Publikum von der Bühne aus zu bestimmten Reaktionen zu veranlassen, weil die Musiker exklusiven Zugang zu ihnen haben. Die verbale Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum wird gegenüber dem früheren Verhältnis asymmetrisiert und vereinseitigt (Cohen 2012a: 117). Die Musiker, die bereits in den 1960ern zu Stars geworden und oft in den Status des Idols gehoben worden waren (und als solche immer auch als Repräsentanten des musikindustriellen Systems erkennbar waren), konnten nun von der Bühne aus eine »Regie des Publikums« vornehmen. Zwar fordern auch die konventionell befolgten syntaktischen Muster des Konzertverlaufs einen Wechsel von musikalischer Performance und Applaus, doch treten in den Konventionen des Punk-Konzerts weitere Aktivierungsformen des Publikums hinzu: wann und wie getanzt werden darf (oder soll), wie ekstatisch die Zuschauer agieren dürfen (oder sollen) usw.

Das Performative wandert in diesen Konzertformaten von der Bühne in den Zuschauerraum hinein, weshalb sich für die filmische Repräsentation das Problem ergibt, was es eigentlich darzustellen gilt. Nicht, dass der Zuschauerraum in anderen Formen »körperlos« wäre – da wird geschunkelt, der Rhythmus aufgenommen, da wird mitgesungen, mit anderen zusammen koordiniertes Bewegen spielerisch erprobt, brennende Feuerzeuge in die Luft gehalten oder rhythmisch hin- und hergeschwungen und anderes mehr. Manchmal führen Zurufe aus dem Publikum nicht nur dazu, dass Zugaben gegeben werden, sondern auch ganze Setlists von Konzerten umgeworfen werden. Doch meist beschränkt sich die filmische Darstellung ganz auf Bilder des Publikums als Zwischenbilder in den Phasen der Publikumsaktivität (vor allem beim Applaus). Der Publikumsraum als eigener sozialer Raum mit

eigenen Adressierungen und Interaktionen, die nicht von der Bühne aus kontrolliert werden, bleibt ausgespart. Am Beispiel: Der Pogo-Tänzer tanzt nicht für sich allein, sondern mit anderen und für andere; die Musiker auf der Bühne werden nur am Rande adressiert, auch wenn die rhythmische Vorgabe der Musik im Tanz adaptiert wird. So entsteht ein Gefüge ineinander geschachtelter sozialer und performativer Räume – die in den Filmen über Konzerte aller Art allerdings nur seltenst zur Darstellung gelangen.

Performative Analyse als ein Ansatz der Konzert- wie auch der Rockumentary-Analyse ist die Analyse der Stile, in denen sich die Musiker bewegen, nicht die der Randfiguren und des Publikums. Entsprechend ist die Analytik, die Cohen (2012a) vorschlägt, *musikperformative Analyse* und korrespondiert eng mit den Ansätzen, die etwa Auslander (2004), Jooß-Bernau (2010; vgl. Wulff 2011) oder Jost (2010) vorgelegt haben. Cohen bemerkt die analytische Schlichtheit der Filme durchaus. Den Schritt zu einer *film-bezogenen* performativen Analyse tut auch er nicht. Das sei hier schon festgehalten. Gleichwohl geben seine Überlegungen Anlass zu einer ganzen Reihe von Überlegungen. Cohens eigene Antwort ist vor allem im letzten Kapitel über den von Robert Cahen inszenierten Film über Pierre Boulez‘ Kammermusikstück *Répons* aus dem Jahre 1981 (der Film *Boulez-Répons* entstand 1986) formuliert – hier lenkt er den Blick auf die kinematographischen Mittel als eigene ästhetische Ausdrucksform, die der Repräsentation von Musikern und musikalischen Performances zur Seite treten könne, so dass das Filmische stärker augenfällig werden könne. Cahens Film über die Aufführung eines 24-köpfigen, mit elektronischen Instrumenten verstärkten Kammerorchesters unter der Leitung von Pierre Boulez mischt »realist representation with abstract experimentation« (Cohen 2012a, 129)². Die schon in der Selektion der Gegenstände bemerkbare Performativität der aufzeichnenden Konzert-Kamera kann mit dieser Entgegenstellung allerdings nicht erfasst werden.

2 Vgl. auch Cohen (2012b) über die Video-Performance-Künstlerin Shirley Clark, deren Biopic *Ornette: Made in America* (1985) auch in der Monographie ein eigenes Kapitel hat (chap. 5).

2. Konventionalität der musikalischen Performance: Bemerkungen zu Cohens *Playing to the Camera*

Cohens Buch *Playing to the Camera* (2012a) handelt von Konzertfilmen aller Art. Es mag überraschen, dass trotz der unübersehbaren Vielfalt der Filme – die inzwischen oft als Direct-to-DVD ausgewertet werden – nur sehr wenige Untersuchungen zu ihrer kommunikativen Verfasstheit, ihren dokumentarischen Charakteristiken oder ihren ästhetischen Eigenqualitäten vorliegen. Man sollte sich dem Korpus gegenüber nicht naiv verhalten und so tun, als sicherten die Filme nur eine Spur in die Geschichte der Performances ihrer jeweiligen Musikrichtungen. Nein – derartige Filme sind keine reinen Dokumentationen, sie dienen nicht nur der Aufbewahrung von Musik-Aufführungen und machen Aufführungen nicht primär der Analyse zugänglich (wie Theateraufführungsaufzeichnungen in der Theaterwissenschaft), sondern sind selbst Filme, die sich an ein Publikum wenden, die Teil des ökonomischen Treibens um die Stars der Musikszene(n) sind (und seien die Publika noch so klein). Sie sind selbst kommunikative Produkte, die das Konzert oder die Tournee in ein eigenes kommunikatives Format transformieren, das sowohl dem Musikmarketing zugehört wie aber auch der Binnenverständigung besonderer (Musik-)Subkulturen. Die filmisch repräsentierte Performance ist so kein reines Instrument zur Darstellung von Musik und es besteht auch kein austauschbares Verhältnis zu sonstigen Möglichkeiten ihrer Wiedergabe (etwa als Ton-Mitschnitt, als Bootleg oder ähnliches, die ihrerseits die Konditionen der Aufzeichnung als anekdotisches Beiwerk ausweisen und damit die Aufzeichnung aufwerten könnten). Vielmehr wird der Konzertfilm zu einem Text eigener Struktur.

Konzertfilm und ursprüngliche Performance sind zwei verschiedene Dinge: a) hinsichtlich der Modalität – der Film verbindet Visuelles und Auditives, die Bühnenshow bezieht andere Sinne mit ein; b) hinsichtlich der Zeit – die Show geschieht im Fluss der Alltagszeit, der Film kann springen, dehnen oder raffen, Zwischenstücke einfügen, den Schauplatz wechseln, Kommentare einspielen, die mit dem eigentlichen Geschehen nichts zu tun haben; c) hinsichtlich der Zuschauer – der Live-Zuschauer ist an seinen Ort gebunden, der Film kann den Ort des Blicks auf das Geschehen verändern (kontinuierlich oder abrupt). Die Kamera wird zu einem neuen Akteur. Sie ist thematisch geführt, zeigt das, was ihr relevant erschien. Viele Filme oder Szenen sind fokalisiert auf den dominanten Akteur auf der Bühne; andere Musiker wie auch die Live-Zuschauer (als Masse im Zuschauerraum oder

als einzelne, die herausgehoben werden) erscheinen nur im Rückschnitt, sei es, um die Monotonie des dominanten Fokus zu unterbrechen oder um Fehler oder Brüche in der Mastereinstellung zu überdecken. Fokal geführte Aufnahmen einer Performance lassen sich aus der Position des Live-Zuschauers nicht oder nur mit Hilfsmitteln imitieren.

Allerdings eröffnen die Großbildprojektionen auf vielen Konzerten eine zweite Ebene der Performance, selbst schon eine Repräsentation des Bühnengeschehens. Derartige Shows sind »Live-Hybride«, weil sie den Aufführungscharakter des Muskmachens bereits mit einer medialen Darstellung komplementieren, dem Livezuschauer so einen privilegierten Blick auf das ihm entfernte Geschehen anbieten. Soll sagen, dass schon die Praxis der Performance nicht unbedingt einem homogenen und immergleichen Konzept unterliegt, sondern als eine Vielfalt von Performance-Formaten bestimmt werden muss, die unter Umständen selbstreflexiv werden können. Claver (2014: 165f.) etwa beschreibt den Beginn eines Auftritts Laurie Andersons, die zunächst auf zwei großen Bildwänden sichtbar wird und den Vortrag des Liedes anstimmt; erst danach kommt die »reale« Sängerin auf die Bühnen, stimmt in das Lied ein – doch ist die Stimme so verfremdet, dass sie den Eindruck einer Computerstimme macht. Die Zuschauererwartungen hinsichtlich der Körperlichkeit der Stimme und der Einheit von Körper und Stimme werden so thematisch – der Effekt findet sich auch in dem auf jede Art von Publikum weitestgehend verzichtenden Konzertfilm *Home of the Brave: A Film by Laurie Anderson* (1986).

Die Doppelverankerung des Konzerts im Muskmachen bzw. der Musik einerseits, im Performativen andererseits wird in Cohens Überlegungen auf einen tiefen Leib/Seele-Dualismus fundiert, der allerdings in sich wiederum nur verschwommene Kontur erlangt. Es klappt in seiner Darstellung eine Differenz auf zwischen dem Schaffensprozess der Musik als eines Kunst-Mediums, das streng künstlerisch veranlagt und aufgenommen werde, und dem körperlichen Akt der Performance, der in der Live-Performance oftmals auf das Handwerkliche, Leidenschaftliche heruntergebrochen und der in der allgemeinen westlichen Wertung der Kunst-Rezeption dadurch nur noch in abgeschwächter Form als Kunst betrachtet werde. Dass schon dem Spiel der Instrumente oder dem Gesang selbst eine performative Qualität zukommt, die auch dann wahrnehmbar ist, wenn man den Performer selbst gar nicht sieht (also beim baren Hören einer Aufzeichnung), bleibt in dieser Überlegung ausgespart (allerdings merkt Cohen [2012a: 1] an, dass das Visuelle der Performance maßgeblich zur Authentifizierung des Klanglichen beitrage).

Cohen bleibt dem körperlichen Agieren des Musiker-Subjekts verhaftet, reduziert das Moment der Performativität damit erheblich. Auch die sich

kulturkritisch gerierende Rückbeziehung dieser These auf ein Unbehagen westlicher Kulturen, die Performance eines konkreten Individuums als eine Ganzheit von musik- und aufführungsbezogenen Aktionen zu verstehen, bleibt angesichts der Bedeutung der Performance in der Rockmusik der Zeit unbefriedigend. Immerhin würde man – befangen von der Aufführungsfeindlichkeit bürgerlicher Musikrezeption – dem gleichberechtigte Nebeneinander des Musikkommens und von – Handlungen, die in keinem direkten oder impliziten Zusammenhang zur Musik stehen, sondern eher mit der Athletik und der Schauspielerei in Verbindung stehen –, ein Verständnis des künstlerischen Akts performativen Bühnentuns absprechen; ganze Felder performativer Musikkunst müsste man aus dieser Art der Kunstaneignung ausklammern – von den Auftritten von Sängern im Musiktheater über die Darbietung virtuoser Instrumentenbeherrschung bis zum Spiel mit parodistischen Formen des Musikkommens–. Die ganz auf Spektakularität angelegten Live-Konzerte etwa von Madonna lassen das Musikkommens weitestgehend in den Hintergrund treten, setzen die Musik in »Show« um, die musikalisch nur noch grundiert ist. Die Beschränkung des Spiels für die Kamera auf die Performance musikalischen Handelns allein in der Darstellung Cohens verwundert insofern, als er sich nicht auf ein Konzert- oder Musik-Genre fokussiert, sondern Jazz, Klassik und Rock gleichermaßen exemplarisch heranzieht. Doppelgesichtigkeit des Angebots als Musik und Performance, Sozialität des Geschehens, Konventionalität und soziale Stratifikation der Ausdrucksmittel, Interpretiertsein in den subkulturellen Differenzierungen einer Gesellschaft – die Bestimmungselemente des Konzerts, die Cohen anspricht, sind vielgestaltig. Das Wie der Repräsentation und die Rolle der Kamera treten dazu, bilden einen eigenen interpretierenden und Sinn zuweisenden Filter. Die Struktur des dargestellten Ereignisses und ein analytisches Interesse bilden ein Fundament textueller Intentionalität, möchte man hinzufügen und die Frage aufwerfen, an welchen Elementen des vorfilmischen Geschehens diese zweite, dem Konzert selbst hinzutretende, Instanz der Darbietung man seine formale Realität festmachen kann. Cohen konzentriert seine Darstellung vor allem auf die Analyse der Bühnenaufführung selbst. Der zweite semanto-pragmatische Rahmen – es geht um *Filme über* Konzerte (!) und nicht um Konzerte selbst – spielt oft eine nur sekundäre Rolle, und auch das Problem des ontologischen und modalen Status der Akteure und Objekte bleibt unangesprochen. Die Frage etwa, ob der Mick Jagger des Bühnenauftritts beim Altamont-Konzert die gleiche Figur ist wie die, die in dem Konzertfilm des gleichen Auftritts konstruiert wird, wird nicht einmal gestellt (vgl. Schneider 2014: 31f.).

2.1 Die Ausdrucksmittel des performierenden Musikers

In der kinematographischen Aufzeichnung musikalischer Aufführungen spielen die Musiker nicht nur ihre Instrumente, sondern zeigen auch, wie sie das tun. Bei verschiedenen musikalischen Nummern agieren sie unterschiedlich, stimmen das eigene Verhalten auf den Duktus der Musik, ihren Ausdruckswert und vielleicht auf die Texte von Liedern ab. Sie agieren auch im Horizont der Aufführungsstile der verschiedenen Musikstile. Und sie sind dem eingeführten Selbstbild, unter dem sie bekannt sind, vermarktet und beworben werden, verpflichtet. Der musikalische Performator unterliegt also diversen Handlungsrahmen, die seine eigenen Verhaltens- und Ausdrucksmöglichkeiten begrenzen oder sogar determinieren. Er ist bereits in dieser Position jemand, der die Musik und das Musikmachen in Ausdrucksverhalten übersetzt, es als Körperperformance dem Zuschauer anbietet und diesen vielleicht zu spezifischen Formen des Mitmachens, des Adaptierens des Performatorkörpers oder zu antwortendem Tun auffordert. Noch mehr wird der Musiker zum Schauspieler, wenn die Kamera als weiterer Akteur zum Geschehen hinzutritt. Der Musiker ist Übersetzer der Musik für das Live-Publikum ebenso wie für das Filmpublikum, er ist Stil-Akteur und Selbstdarsteller, er ist Adressat und Adressierter der anderen Musiker auf der Bühne – und das alles gleichzeitig.

Der Musiker bewegt sich in und zwischen mehreren Rollen (Cohen zeigt an mehreren Stellen, wie unterschiedlich Zuschauer, Fans und Journalisten sein Bühnen-Agieren auffassen können, als authentischen oder manierten Ausdruck, als Stereotyp, als Inkarnation von Virtuosität usw.). Cohen verdeutlicht das Argument an den Auftritten von Jimi Hendrix, der sich in seiner Zeit vor allem über seine technischen Fähigkeiten und ein hohes Maß an Körperlichkeit der Performance profilierte. Hendrix unterlag einer Transformation, die den Konflikt zwischen Kunst und Auftritt nicht nur als Projektion des Publikums in all seinen Facetten, sondern als Qualität des Auftritts selbst artikulierte; die Exaltation des Musikmachens und das gleichzeitig exzessive und aggressive Agieren auf der Bühne werden zum Ausdruck einer Spaltung der ästhetischen Interessen Hendrix', lassen sich – Cohen zufolge (2012a: 37ff.) – als eigene psychische Qualität musikalischen Performierens interpretieren. Cohen vergleicht die Auftritte von Hendrix auf dem Monterey-Pop-Festival und in Woodstock. Ersterer markiert dabei den Beginn der Etablierung von Hendrix' Image als farbenfrohen, energetischen und im höchsten Maße körperlichen Virtuosen, für den die Gitarre weit mehr als ein bloßes Instrument, sondern ein Werkzeug für die Entfaltung der Individuali-

tät in der Bühnenperformance ist. D.A. Pennebakers frühes Rockumentary *Monterey Pop* (1967) dokumentiert den Auftritt der Rock-Gruppe Jimi Hendrix Experience mit ihrem Song »Wild Thing« vom 18. Juni 1967 in ganzer Länge, konzentriert sich dabei nahezu ausschließlich auf Hendrix als Leadsänger und zentralen Bühnenakteur; die Lichtregie, die Hendrix mit einem Spot gegen den dunklen Rest der Bühne isoliert, tut ein übriges, die anderen Mitglieder der Band in eine Art »performatives Off« verschiebend, aus dem sie nur in den instrumentalen Phasen des Stücks in weiteren Aufnahmen (Bühnentotalen) heraustreten; Hendrix nähert sich mit Beischlafbewegungen einer übermannshohen Box hinter ihm, bespritzt ejakulativ die auf der Bühne liegende Gitarre mit einem Brandbeschleuniger und entzündet sie, zerschlägt sie in einem finalen Furioso. Erst hier gibt Pennebaker die fokale Konzentration auf Hendrix auf, unterschneidet die Aufzeichnung mit zwei Großaufnahmen junger Frauen aus dem Publikum, die anscheinend zutiefst irritiert und fassungslos dem zuschauen, was auf der Bühne passiert.

Ob die Szene, die sich so überdeutlich auf Hendrix als wichtigsten Bühnenakteur konzentriert, tatsächlich ein Novum in der Geschichte der (Rock-)Musikrepräsentation war, wie Cohen (2012a: 70) angelegentlich behauptet, bedarf tieferer Begründung. Natürlich steht der Solist (im klassischen Konzert wie auch in den frühen Filmen des Jazzfilms, in Chansonfilmen oder auch den Blues-Filmen Billie Holidays) auch im Zentrum der filmischen Repräsentation. Hendrix bleibt auch in *Monterey Pop* die Zentralfigur. Aber der Akzent liegt – zumindest im zweiten Teil seiner Performance – nicht mehr auf dem Musikmachen, sondern auf der performativen Herausarbeitung der sexuellen Bedeutungen der Gitarre, die quasi als »Sexophallus« exponiert und schließlich zerstört wird (Waksman 1999: 93f.; Cohen 2012a: 88, Anm. 3). Aus musikalischem Vollzug wird ein Happening, in dem aus Musikmachen verdeckte Bedeutungen herausentwickelt und zentralisiert werden. Gerade diese Semantisierung des musikalischen Vortrags markiert in der Geschichte der Repräsentationen der Rockmusik ein ebenso extremes wie neuartiges Selbstverständnis des performierenden Musikers (und konnte nur selten in dieser Radikalität als Transformation einer Aufführung neu realisiert werden). Hendrix nutzt das so unschuldig wirkende Format des Konzerts, das er ummünzt, indem er das Musikmachen selbst zum politisch-performativen Symbol erhebt. Die beiden fassungslosen Frauen, die erkennbar aus einem braven Mittelschichtmilieu stammen, legen Zeugnis ab von dem unerhörten Skandalon, die Körperlichkeit des Musikers und seiner Instrumente zum Medium einer Aktion zu machen, in der verborgene Qualitäten der Exzessivität des Rockmusikmachens und der Stars in ihre sexuellen Konnotationen ausgearbeitet werden.

Die Strategie, den dominanten Bühnenakteur zum Kern der audiovisuellen Repräsentation zu machen, die sich am Auftritt von Jimi Hendrix in *Monterey Pop* so prägnant zeigen lässt, hat in der Geschichte des Rockdocumentarys langen und weitreichenden Einfluss gehabt. Und sie hinterlässt auch Spuren in der erkennbar größer werdenden Bedeutung der körperlichen Aktion der *lead figures*. Cohen stellt diesen Wandel an einer ganzen Reihe von Beispielen dar. Ein besonders einprägsames Beispiel sind die Auftritte Mick Jagers, des Sängers der Rolling Stones, für den die Bühnenperformance zu einem immer wesentlicheren oder sogar eigentlichen Bestandteil des Auftritts wurde. Cohen nennt dies eine neue Stufe der visuellen Hierarchie (2012: 65f), eine Beobachtung, die man mit der thematischen Führung der Kamera, den Strategien der Lichtsetzung, der Wahl der Kamerastandorte und ähnlichem in Verbindung bringen kann. Aber Cohen sieht auch Konsequenzen für den Klangeindruck der Songs, die sich unter das Primat bzw. Dominat des Leadsängers gruppieren: Zu dieser Inszenierung zählen neben den visuell-topographischen Aspekten wie der Positionierung Jagers auf der Bühne (zentral und zwischen den Gitarristen) vor allem die Abmischung seines Gesangs in Beziehung zu den anderen Stimmen der Gruppe, der deutlich präsenter als die Backing Vocals von Keith Richards ist und der sich einem Prinzip der Klangmischung unterordnet, in der die Gesänge den Eindruck der Einstimmigkeit ergeben, dass also nur Jagger singt (Cohen 2012a: 59).

2.2 Beschränkungen des Ausdrucks-Mimik

Nicht immer geht es darum, den Raum, den die Bühnen-Performance von Leadsängern einnimmt, zu vergrößern. Manchmal kann es ganz im Gegenteil darum gehen, ihn zu verkleinern, ihn zurückzubinden an die ansonsten starre Präsenz des Musikers auf der Bühne. Die gleichen Musiker treten manchmal in ganz verschiedene Muster der Rauminnszenierung ein. Jimi Hendrix z.B. bietet in den Aufnahmen auf dem Woodstock-Festival am 18. August 1969 eine ganz andere Austarierung des Verhältnisses von Musik und Performance an als auf dem Festival in Monterey. Auch hier steht er eindeutig im Zentrum der Aufnahme. Das Exzentrische und Körperliche treten zurück. Die Kamera, die sich auf Höhe der Gitarre findet, fixiert immer wieder das Gesicht (aus Untersicht), daneben aber die Hände auf der Gitarre, wenn sie in Michael Wadleighs Film *Woodstock – Three Days of Peace and Music* (1970) »The Star-Spangled Banner« spielen, eine vor allem mittels des Vibrato-Hebels der Gitarre herausgearbeitete kreischende, in wilde Klage transformierte Version der US-amerikanischen Nationalhymne; gelegentliche

Aufschwenks auf das Gesicht akzentuieren den Charakter des Aufschreis und der Verzweiflung, den das Lied nun erweckt, gespiegelt auf der Konzentration und gelegentlichen Mitartikulation des Ausdrucksgestus der Musik auf dem Gesicht Hendrix'; eine weitere Verdeutlichung als Raum erobernde Bühnenperformance entfällt. Die visuelle oder akustische Präsenz der Band fehlt hier aber – Hendrix spielt solo, begleitet nur von dem Drummer Mitch Mitchell, der allerdings ganz ins visuelle Off verbannt wurde.

Natürlich moduliert eine derartige Darstellung das thematische Zentrum des Dargestellten. Hendrix' Gitarren-Behandlung und -Zerstörung in »Wild Thing« trägt das Thema des Songs in die Aufführung hinein, macht es zur Folie dessen, was mit dem Musizieren geschieht. Wie in einer künstlerisch-reflexiven Performance werden die Konventionen des Rock-Auftritts selbst thematisch; der Musik im Kontext der Zeit assoziierte aggressive, selbstzerstörerische oder sexuelle Impulse werden in körperliche Aktion umgesetzt und übersetzt, dabei desambiguiert und offengelegt. Als ob ein dem normalen Hören derart exzessiver Gitarrenmusik verborgene unterbewusste Bedeutungsebene aufgedeckt würde, wird sie zugleich mit Selbstaufhebung der Musik verbunden. Hendrix selbst brachte den Monterey-Akt mit den paradoxalen Semantiken der Kreuzigung zusammen – »The time I burned my guitar it was like a sacrifice. You sacrifice the things you love. I love my guitar«.³ Den avantgardistischen Performances ähnlich, ist die Widersprüchlichkeit des Geschehens auf der Bühne Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von Interpretationen, die im Geschehen selbst gar nicht artikuliert werden. Dagegen ist »The Star-Spangled Banner« ganz auf die Musik konzentriert, das Musizieren selbst ist nicht mehr reflexiv, sondern vertraut auf das Verständnis dessen, was zu hören ist (und dass diese Interpretation der Hymne mit dem gleichzeitigen Vietnamkrieg in Verbindung gebracht und als klare Stellungnahme zum US-amerikanischen Imperialismus wahrgenommen wurde, nimmt nicht wunder). Der gleiche Musiker, zwei vollständig verschiedene Auslegungen der Bühnensituation; mit ihnen koordiniert zwei Strategien der visuellen Repräsentation, die sich an das anschmiegen, was für das Verständnis der Darbietung zentral ist: die Wut und Verzweiflung der Gitarrenzerstörung auf der einen, die Konzentration des

3 Zit. n. Ogunjobi (2006: 4). Vielleicht arbeitet Ogunjobi damit einer Legende zu – Hendrix hatte bereits mehrfach auf der Bühne seine Gitarre zerstört (zum ersten Mal auf einer Europa-Tournee im Londoner Astoria am 31.3.1967). Ob der Akt während des Monterey-Festivals bewusst inszeniert war, um in den USA zu reüssieren (und ob der Film sich dem Hendrix-Marketing bewusst oder unbewusst unterworfen hatte), ist hier nicht zu entscheiden. (Den Hinweis verdanke ich Thomas Phleps.)

Spiels und des Spielers und seines Bemühens, Klage und Anklage gleichzeitig musikalisch und mimisch zu artikulieren.

Cohen widmet den Zusammenhängen der musikalischen Performance und Mimik eigene Überlegungen, verlässt dabei aber das Feld der Rockfilme. Er konzentriert sich vor allem auf Aufnahmen berühmter Violinisten, da diese Nahaufnahmen in einem viel höheren Maße motivierten als beispielsweise die Gitarre eines Jimi Hendrix, die den ganzen Körper mit einbeziehe (Cohen 2012a: 70). Im Kontext des musikalischen Dokumentarfilms ist in Cohens Verständnis das Mimische als ein *Code* zu begreifen (ibid.: 74), der einerseits universell und gleichzeitig innerhalb eines Kulturkreises etabliert sei. Der Code des Mimischen – ein Ensemble emblematischer, klar unterscheidbarer und als Ausdrucksgeste lesbarer Gesichtsausdrücke – ermöglicht es, dass das Gesicht des Performers nicht nur zur Indikation der Konzentration des Spiels diene, sondern darüber hinaus zur Monosemierung, wohl auch zur emotionalen Grundierung des Musikstückes entschlüsselt werden kann und jedenfalls etwas zur musikalischen Performance beiträgt; allerdings: das Ensemble der nichtverbalen Ausdrucks- und Darstellungsmittel habe keinen Wert als Aussage über die eigentliche Psyche des Musikers. Dem Mimischen muss – Cohen unterstellt dieses stillschweigend – die Großaufnahme als privilegierte Einstellungsgröße zugesellt werden, die wiederum von ikonographischen Codifizierungen überlagert wird.⁴

Cohens Haltung zum Codischen der Mimik ist – wie schon angedeutet – unklar: Die Mimik sei Teil eines Repertoires körperlicher Ausdrucksmittel, die universell im jeweiligen kulturellen Kontext verstanden werden könnten; andererseits seien ihre Bedeutungen aber auf den kommunikativen Austausch in spezifischen sozialen Milieus, die Besonderheiten der jeweiligen Konzerte und auf die Zusammensetzung des Publikums aus verschiedenen Milieus, Bildungsschichten, Geschmacksgemeinschaften etc. abgestimmt. So gelte in bürgerlich-bildungsbourgeoisen Musikpublika reduzierte Körperlichkeit und Zurückhaltung im Mimischen als Zeichen persönlicher Reife und Indikator künstlerischer Seriosität (Cohen 2012a: 75; vgl. Close 2012); umgekehrt indiziere das explizit Körperliche vor allem das Fehlen künstlerischen Wertes. Die Überlegung deutet in eine wichtige Richtung, bedarf aber viel genauerer Reflexion und der Überprüfung an viel breiterem Material. In der von Cohen ausgebreiteten Schlichtheit könnte sie durchaus als Ausgangspunkt für die Beantwortung der Frage dienen, worin die Indikatoren für die Popularität sich eher »klassisch« gerierender Musiker wie André Rieu

4 Es mag sich absurd anhören, doch assoziiert Cohen (2012a: 79) die Großaufnahme eines Musikers mit der obsessiven Bindung des US-amerikanischen Publikums an die Vorstellungen eines heroischen Individuums.

oder – noch extremer, weil er auf das Repertoire klassischer Musik zurückgreift – David Garrett bestehen; andererseits bleibt sie blind gegenüber der Ausdruckszurückhaltung solcher Größen der Populärkultur wie Leonard Cohen oder von Liedermachern wie Reinhard Mey.

3. Störungen, Übergriffe und Zusammenbrüche

Das Konzert ist ein eigener institutioneller Raum gesellschaftlichen Handelns, der von allen Beteiligten gewisse Handlungsrollen abverlangt. Wie alle paratheatralen Ereignisse ist es zeitlich und räumlich abgeschlossen und wird von einem überschaubaren und abgeschlossenen Ensemble von Figuren performiert (Wulff 2011). Wie andere performative Formate ähnelt es in dieser Hinsicht den Spielen, die einen eigenen regulativen und sozialen Raum eröffnen, indem die Verhaltensweisen der Spieler partiell vor-festgelegt sind (Hippel 1993). Morley/Somdal-Sands (2011: 61) sprechen in einem ähnlichen Sinne vom Konzert als einem »ephemeral space«, einem kurzzeitigen Raum, dem – darin den Ritualen und den Spielen ähnlich – ein Gerüst eigener Rollen, Verhaltenserwartungen und -zulässigkeiten usw. zukommen. Die Planung der Bühne und des Auftritts dienen dazu, die Abgeschiedenheit des Konzertraums von der umgebenden Alltagswirklichkeit anzuzeigen und damit das Konzert für die Etablierung eigener Themen, Gefühls- oder Affektwelten und Haltungen zu öffnen. So können Konzerte zu einem Ort politischer Kommunikation werden. Die Autorinnen sprechen sogar von Konzerten als »Grenzräumen« (»liminal spaces«, *ibid.*: 72), die den Zuschauern den Eintritt in bislang ungekannte Affekte ermöglichen. Mit diesem analytischen Zugang tritt das Problem der Kontrolle des Konzerts als Format sozialer Kommunikation ins Zentrum des Interesses, dienen doch Bühnen- und Auftrittsdesign dazu, dem Publikum eine spezifische Affekterfahrung nahezubringen (*ibid.*: 61f.). Dazu bedarf es der Manipulation des Publikums, einer zumindest partiellen Entmündigung: Die Bühne kontrolliert und dominiert das Geschehen, sie setzt die Themen und die so schwer fassbaren ästhetischen Strukturen, die den Prozess des Konzert-Genießens ausmachen.

Man könnte dieses Argument als Grund dafür ansehen, dass die meisten Konzertdokumentationen den performierenden Künstler in den Blick nehmen und alle anderen Beteiligten marginalisieren oder gar ganz außer Acht lassen. Allerdings kann man dagegen einwenden, dass das Konzerterlebnis nicht nur von der Bühne aus konstituiert wird, sondern eine Leistung aller Beteiligten ist. Zuschauer kommunizieren mit Zuschauern, stellen sich ge-

genseitig dar, konstruieren einen sozialen und symbolisch-stilistischen Zusammenhang mit anderen Zuschauern. Darum – so könnte man schlussfolgern – ist die Konzentration der Darstellung auf die Bühnenkünstler eher eine Unterwerfung unter den Warencharakter der Musik als eine Anschmiebung an eine Struktur des dargestellten Ereignisses.

Wie komplex der »ephemere Raum« des Konzerts ist und dass er keinesfalls auf die Bühnenperformance reduziert werden kann, zeigt die folgende Überlegung: Soziales Leben folgt auch in seinen ritualisierten und vorübergehenden Situationen Regeln, die erst dann auffallen und thematisch werden, wenn sie gebrochen werden. Oft gibt es Korrekturmechanismen, die absehbare Störungen gleich nach Eintreten beseitigen. Fans, die sich auf die Bühne schleichen oder die Bühne stürmen, werden von Ordnern wieder entfernt (wobei der Auftritt der Musiker oft nicht einmal gestört oder gar unterbrochen wird). Selbst in *Monterey Pop* entfernen Hilfskräfte am Ende der Hendrix-Szene die Gitarrenreste und stellen die Mikrofonständer wieder auf, während die Band »Wild Thing« zu Ende spielt.

Manche Störungen greifen aber in das Konzert selbst ein. Der berühmteste Fall ereignete sich während des Altamont-Konzerts der Rolling Stones im kalifornischen Livermore am 6. Dezember 1969, als während des Songs »Under My Thumb« ein Zuschauer, der drogenberauscht eine Pistole gezückt hatte, von einem als Ordner eingesetzten Mitglied der Hells Angels erstochen wurde. Bereits kurz vorher – die Band spielte »Sympathy for the Devil« – hatte es eine Schlägerei zwischen Zuschauern und Ordnern unmittelbar vor der Bühne gegeben. Der Film *Gimme Shelter* (1970), der als reiner Konzertfilm geplant war und das Konzert von Beginn an bereits aufgezeichnet hatte, – verlässt nun die den bisherigen Rockumentaries so typische Contenance. Nicht mehr das Konzert oder das Spiel und Performieren der Musiker ist Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern das Management der Krise, die die Veranstaltung zerstört. Aus dem Konzertfilm wird ein Drama. Der Song wird abgebrochen, als klar wird, was vor der Bühne geschehen ist. Jagger tritt an die Rampe, verlangt nach einem Arzt. Offenbar zutiefst irritiert geben die anderen Musiker kurze musikalische Signale, als wollten sie das ursprüngliche und eigentliche Thema ihres Auftritts in Erinnerung rufen. Tatsächlich setzt die Musik wieder ein. Doch die Zuschauer mögen sich nicht mehr in den Rhythmus einschwingen. Die Kamera, die schräg hinter den Musikern platziert ist, gibt die thematische Konzentration auf die Musiker auf, schwenkt fast orientierungslos auf einen entfernten Scheinwerfer, bevor sie sich endgültig von der Bühne abwendet und beobachtet, was vor der Bühne um den (unsichtbaren) Verletzten herum geschieht. Lange verharret sie auf dem Gesicht eines offenbar im Vollrausch befindlichen Zuschauers, der nur

locker an die Musik gebundene Grimassen schneidet, wobei unklar ist, ob es sich um eine rein selbstbezügliche Ausdrucksbewegung handelt oder ob man es auch als einen ratlos-verzweifelten Kommentar zum Geschehen lesen kann; im Vordergrund taucht Jagger auf, der den Eindruck der Orientierungslosigkeit macht und dem völlig unklar zu sein scheint, wie er sich verhalten soll. Das mehrfach gesungene »I pray that it's all right«, eine spontane Variation aus dem Text des Songs, wirkt wie ein zynischer Kommentar auf das, was vor der Bühne geschehen ist. Ende des Liedes, eine erneute Schlägerei; die Hells Angels schirmen die Bühne ab. Vollends hilflos wirken die Versuche, das Publikum zu beruhigen – wenn es sich ruhig verhalte, werde man das Konzert fortsetzen.

Es folgt eine Szene, die die Reaktion der Musiker vollends zum Thema macht: Mick Jagger am Schneidetisch, er sieht die Szene, die gerade im Film zu sehen gewesen war. Er versucht, den Hergang der Tat zu erfassen. Eine Szene am Hubschrauber, der den lebensgefährlich Verletzten vom Gelände fliegt, folgt, unterlegt mit den ersten Reaktionen des Konzertmanagers, von Polizisten und einer Freundin des Toten. Zurück auf der Bühne, die Band verabschiedet sich (am Ende von »Street Fighting Man«), Jagger nimmt seinen ekstatischen Tanzrhythmus an der Rampe wieder auf. Die Kamera fängt das Geschehen aus dem Hintergrund der Band ein. Die Szene wird abgeschlossen mit dem Abflug der Band per Hubschrauber und einem stummen Bild von Zuschauern, die im Gegenlicht eines einzelnen Scheinwerfers einen Hügel hinuntersteigen. Umschnitt auf Jagger im Schneiderraum; er steht auf, ohne jeden Kommentar zu dem, was er sah, und verabschiedet sich – gelangweilt und um interesselose Distanz bemüht – vom Cutter. Das Bild friert ein, eine langsame Zufahrt auf Jagers ausdrucksloses Gesicht akzentuiert noch einmal die befremdliche Distanz, die Jagger zwischen sich und die Aufnahmen zu bringen versucht.

Eine lange deskriptive Sequenz ganz am Ende des Films zeigt die Scharen von Zuschauern, die in lockeren Gruppen zum Festivalgelände ziehen (oder von dort zurückkehren). Diese letzte Sequenz greift noch einmal zurück auf die so gewohnte Friedfertigkeit der Rockkonzerte, auf die Buntheit des Publikums und auf den Charakter des gemeinsamen Festes. Der Mord hat eingegriffen in die zeitgenössischen Utopien der Rockmusik als Vorgriff auf eine befriedete neue Gesellschaft (und mit Altamont, so kann man in vielen Geschichten der Rockmusik lesen, geht der Traum einer Hippie-Kultur endgültig zu Ende). Die Sequenz ist aber auch – wie schon die atemlose und eingreifende Repräsentation des Mordes – erkennbar als Eingriff des Films in die Repräsentation des Geschehens, das nicht mehr nur dokumentiert, sondern nun auch kommentiert und analysiert. So sehr bis dahin die Musik

und die Bühnenshow das Zentrum des Films gebildet hatten, so sehr das Konzert bis heute als brillanter »Rock'n'Roll Soundtrack« gelobt wird, so sehr behandelt der Film die sonst so zentralen Musikerfiguren als hilf- und orientierungslose »Zombies«: »no insight into their psychology is necessary for analysing how they perform on stage« (Cohen 2012a: 62). Sie werden erkennbar als Funktionsfiguren, die sich selbst darstellen, bei einer Störung ihrer definierten Bühnenrolle aber hilflos reagieren. Er demontiert sie so als Idole und Idealfiguren, macht sie als Schattenfiguren der symbolischen Sphäre des gesellschaftlichen Lebens greifbar; die Akteure sind nur Verkörperlichungen⁵ symbolischer Wert- und Bedeutungs-Konstrukte, die wiederum mit Vermarktungsstrategien und der Stabilisierung ökonomischer Machtverhältnisse zusammen gedacht werden müssen.

Hier, am Ende von *Gimme Shelter*, erweist sich das Rockumentary ganz als Film, artikuliert jene andere Stimme, die in der Grundkonstruktion des Konzertfilms bereits angelegt war und sich so selbstverständlich hinter das Primat der Dokumentation zurückgezogen hat. Die Rockumentaries der 1960er und 1970er Jahre standen fast immer unter den programmatischen Vorzeichen der Direct Cinema-Bewegung, um die dokumentarische Rekonstruktion des Vorfilmischen bemüht, wobei die Präsenz der Kamera weitestgehend unbemerkt bleiben sollte. Die Performance ist in dieser Konzeption modal eingeklammert, ein Stück Kunstproduktion, die sich zwar in Texten wie Ausdrucksmodalitäten auf das Reale – wie den Vietnamkrieg – beziehen kann, die aber eine essentielle Unabhängigkeit der Musikperformance vom Realen reklamiert, also auch unabhängig von der Geltung dieses Realitäts-Bezuges rezipiert werden kann. In *Gimme Shelter* verliert die für so viele Rockumentaries der 1960er stillschweigend akzeptierte Vorannahme über das, was ein Rockkonzert ist, ihre Geltung – hier bricht die Realität selbst in die so sicher geglaubte Realität des Rockfestivals ein. Und auch der Dokumentarismus im Stile des Direct Cinema muss befragt werden, ob er die eingeforderte Neutralität des Filmenden gegenüber dem Gefilmten noch einlösen könne. Pauline Kael fragte zu Recht nach, ob *Gimme Shelter* das Vorgefundene zu einem dramatischen Gestaltungselement umforme und es dabei ausbeute: »If events are created to be photographed, is the movie that records them a documentary, or does it function in a twilight zone? Is it the cinema of fact when the facts are manufactured for the cinema?« (Kael 1970). Die Maysles-Brüder betonten ebenso zu Recht (in einem Brief; online zugänglich unter ebd.), dass sie eine Konzert-Tour der Stones begleitet und dass sie keinen Einfluss auf die Bühneninszenierung gehabt hätten. Doch

5 In der Analyse von Barry King (2010: 7) ist die Rede von »corporeal expressions«.

zielt Kael's Frage nicht auf Bedingungen der Produktion, sondern darauf, wie das Vorgefundene in der filmischen Darstellung verarbeitet werde und wie es sich hier zum dramatischen Ausdrucksmittel wandle. Dass der Film in seiner Schlussphase die Hilf- und Ratlosigkeit Jaggers (und der anderen Beteiligten) exponiert, den Kontrast zwischen der selbstgewissen körperlichen Expressivität der musikalischen Performance Jaggers und seiner Unfähigkeit, auf das Geschehene im Augenblick des Geschehens wie lange Zeit danach zum Zentrum der Darstellung macht (und darin auch Kritik anmeldet gegen die exaltiert jugendliche Maskulinität des Ausdrucksgebarens der lead figure): Das macht die Qualität des Films als Dokumentarfilm aus ebenso, wie es signalisiert, dass das Programm eines reinen Direct Cinema hier nicht mehr greifen kann.

Literatur

- Auslander, Philip (2004). »Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto.« In: *Contemporary Theatre Review* 14, Nr. 1, S. 1-13.
- Claver, Ainhoa Kaiero (2014). »Deconstructing the Singer: The Concerts of Laurie Anderson.« In: *Gestures of Music Theater. The Performativity of Song and Dance*. Ed. by Dominic Symonds & Millie Taylor. Oxford u.a.: Oxford University Press, S. 165-177.
- Close, Cynthia (2012). »Rockumentaries' Renaissance: When Musical Performance Meets Cinema.« In: *Documentary Magazine*, Fall 2012: <http://www.documentary.org/magazine/rockumentaries-renaissance-when-musical-performance-meets-cinema> (Zugriff: 3.2.2016).
- Cohen, Thomas F. (2012a). *Playing to the Camera. Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema* (= Nonfictions). New York: Columbia University Press.
- Cohen, Thomas F. (2012b). »After the New American Cinema: Shirley Clarke's Video Work as Performance and Document.« In: *Journal of Film and Video* 64, Nr. 1-2 (Spring/Summer), S. 57-64.
- Gracyk, Theodore (1997). »Listening to Music: Performances and Recordings.« In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, Nr. 2 (Spring), S. 139-150.
- Hippel, Klemens (1993). »Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie.« In: *montage/AV* 2, H. 2, S. 127-145.
- Jooß-Bernau, Christian (2010). *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum* (= Theatron 55). Berlin: de Gruyter.
- Jost, Christofer (2012). *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik* (= Short Cuts 5). Baden-Baden: Nomos.
- Kael, Pauline (1970). »Gimme Shelter.« In: *The New Yorker* vom 19. Dezember; zit. n. URL: <http://thedocumentaryblog.com/2007/09/10/pauline-kael-vs-gimme-shelter> (Zugriff: 3.2.2016).
- King, Barry (2010). »Stardom, Celebrity, and the Money Form.« In: *The Velvet Light Trap* 65 (Spring), S. 7-19.

- Morley, Veronica / Somdahl-Sands, Katrinka (2011). »Music with a Message: U2's Rock Concerts as Spectacular Spaces of Politics.« In: *Aether: The Journal of Media Geography* 7 (Winter), S. 58-74.
- Ogunjobi, Rotimi (2006). *The Essential Jimi Hendrix*. o.O: Tee Publishing / The Redbridge Review.
- Schneider, Paula (2014). *The Visual Language of Authenticity. Mediation and Musical Performance in the Films of the Beatles*. M.A. Thesis, Vancouver: University of British Columbia.
- Waksman, Steve (1999). »Black Sound, Black Body: Jimi Hendrix, the Electric Guitar, and the Meanings of Blackness.« In: *Popular Music and Society* 23, Nr. 1, S. 75-113.
- Wulff, Hans J. (2007). »Schichtenbau und Prozeßhaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen.« In: *Montage/AV* 16, Nr. 2, S. 39-51.
- Wulff, Hans J. (2011). »Para-Theatralität des Rockkonzerts? Anmerkungen zu Christian Jooß-Bernaus Das Pop-Konzert als para-theatrale Form.« In: *Rock and Pop in the Movies* 1, S. 191-206.

Filmographie

Boulez – Répons; Frankreich 1986, Robert Cahen. Prod.: [Bry-sur-Marne]: INA.

Gimme Shelter; USA 1970, Davis Masles, Albert Maysles, Charlotte Zwerin.

Home of The Brave; USA 1986, Laurie Anderson.

Monterey Pop; USA 1968, Don A. Pennebaker.

Ornette: Made in America; USA 1985, Shirley Clarke.

Woodstock (aka: *Woodstock – Three Days of Peace and Music*); USA 1970, Michael Wadleigh.

Abstract

Rockumentaries (as well as films about concerts from other musical colours) do not try to give neutral representation of the concert for a new cinema- oder TV-audience but transform the communicative form of the concert into a new format. In doing this, they intervene in the structure of their subject – analytically, because they operate selectively in showing only details of what is happening, communicatively, because the camera is a new actor on stage that musicians as well as the audience may address, and economically because they are part and strategy of marketing the images of musicians and musical styles. The performative structure of concerts is in this way extended to a second level of performativity. An interesting role in doing documentary work are those examples that deal with disruptions and breaks of normal going-on of concerts – these are opportunities to show deep structures of social and commercial dispositions of rock music life.

MUSIKSOFTWARE UND DIE DEMOKRATISIERUNG DER MUSIKKULTUR. ZU DEN EFFEKTEN DER DIGITALISIERUNG FÜR MUSIKER¹

Andreas Möllenkamp

»Digital ist besser« sangen Tocotronic auf ihrem 1995 erschienenen, analog produzierten Debütalbum. Was als ironischer Kommentar zum Aufbruch ins digitale Zeitalter verstanden werden konnte, ist heute für viele Musiker und Musikhörer alltägliche Praxis. Musik wird digital produziert, gekauft, getauscht oder online gestreamt und über MP3-Player oder Smartphones mobil rezipiert. Mit der Diskussion um die »digitale Revolution« in der Musikkultur war durch die Möglichkeiten der digitalen Musikproduktion und des Internet auch das Versprechen einer Demokratisierung der musikalischen Produktionsmittel verbunden.² Als wiederkehrender Topos in technikkulturellen Diskursen um den Computer beflügelten Vorstellungen von Demokratisierung auch die Phantasie vieler Musiker. Demokratisierung war mit der Projektion von Wünschen und der Entwicklung von Utopien verbunden: Mit dem Computer entstünden ästhetisch unbegrenzte Möglichkeiten und neue musikalische Welten. Die Mittel zur Musikproduktion (Musiksoftware, Samples etc.) wären für jedermann einfach über das Internet zugänglich.³ Darüber hinaus

-
- 1 Eine geschlechtergerechte Sprache ist in der Musikkultur wie auch in der Wissenschaft ein relevantes Thema. Wenn in diesem Artikel das generische Maskulinum verwendet wird, sind ausdrücklich alle Gender gemeint.
 - 2 Sascha Dickel und Jan-Felix Schrape (2015) verstehen den »digitalen Technikutopismus« im Unterschied zu klassischen Sozialutopien als Medienutopie, deren Ausgangspunkt nicht in der Gesellschaft, sondern in den neuen Kommunikations- und Informationstechnologien verortet wird. Neben der Demokratisierung gehören auch die Dezentralisierung und die Emanzipation zu den Transformationserwartungen.
 - 3 Parallel zur Entwicklung unterschiedlicher Musiksoftware-Anwendungen etablierten sich auch verschiedene Lizenzierungsmodelle und Formen des Kopier-

bierte das Netz die Chance, das Verhältnis von Musikern und Publikum unabhängig von der Musikindustrie völlig neu zu gestalten. Die englischen Soziologen Richard Barbrook und Andy Cameron (1997) haben die zugrundeliegende Weltanschauung dieser Utopien als »kalifornische Ideologie« und »heterogene Orthodoxie« des Informationszeitalters beschrieben, die aus einer Mischung vom liberalen Individualismus der Hippies mit dem unternehmerischen Antrieb und technologischen Determinismus der Yuppies entstanden sei. Die Entwicklung von Musiksoftware ist in der Folge eines der dynamischsten Felder in der Geschichte der Musikinstrumente und der Kreativwirtschaft geworden. Während die Effekte der Digitalisierung für die Musikindustrie umfangreich diskutiert und untersucht worden sind,⁴ steht eine entsprechende Analyse zu den Effekten für Musiker noch weitgehend aus. Was ist aus dem Versprechen der Demokratisierung geworden? Wie haben sich musikalische Praxis und künstlerische Strategien von Musikern im Zuge der Digitalisierung gewandelt?

Auf dem Weg zu einer Kultur- und Mediengeschichte des Musikkommunikations machens fragt dieser Beitrag nach der Entwicklung von (neuen) Wissensformen und Medienpraxen in der Musikkultur. Durch die Verknüpfung von Quellenarbeit, ethnographischen Methoden und biografischen Interviews mit Musikern gehe ich der Frage nach, wie sich musikbezogene Vorstellungen und Praktiken sowie Kommunikations- und Vergesellschaftungsformen bei Musikern im Zusammenhang mit dem Computer gewandelt haben. Im ersten Schritt werden für Musiker relevante Dimensionen des digitalen Medienwandels im Zusammenhang mit der entsprechenden Forschungsliteratur diskutiert. In einem zweiten Schritt fragt der Beitrag, welche Formen der Subjektivierung bei Musikern im Zusammenhang mit digitalen Medien entstanden sind. Im dritten und letzten Teil unterziehe ich die Demokratisierungsthese einer kritischen Evaluation und diskutiere, ob und inwiefern der Medienwandel für Musiker mit einer Zunahme oder Verbesserung der Teilhabe an Entscheidungs- und Gestaltungsprozessen in der Musikkultur verbunden ist.

schutzes. Die Bedeutung von gecrackten Versionen, von Software-Unternehmen als Piraterie verurteilt, ist noch weitgehend ein Desiderat der Forschung.

- 4 Um das Jahr 2000 begann für die Musikindustrie eine Rezessionsphase mit fallenden Tonträgerabsätzen. »So wie schon der Rundfunk in den 1920er Jahren oder die Rock'n'Roll-Revolution in den 1950er Jahren, hat die Digitalisierung und Entmaterialisierung der Musik vom Tonträger einen Strukturbruch ausgelöst, der das gesamte Wertschöpfungsnetzwerk desintegriert und neu entstehen lässt«, schreibt Peter Tschmuck (2008: 147).

1. Musikpraxis im digitalen Medienwandel

Die einflussreichsten Ausgangspunkte für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Kultur und den medientechnischen Bedingungen waren der 1936 erstmals veröffentlichte Kunstwerk-Aufsatz von Walter Benjamin (2003) und das Kulturindustrie-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (1947). Kurt Blaukopf (1996) hat die Bedeutung des technischen und medialen Wandels für die Musikkultur unter dem Begriff der »Mediamorphose« als »globales Phänomen« beschrieben. In der jüngeren Vergangenheit hat Friedrich Krotz (2001) aus der Perspektive der Kommunikationswissenschaft die »Mediatisierung« als Leitbegriff für die Untersuchung des kulturellen Wandels vorgeschlagen. Das von ihm koordinierte DFG-Schwerpunktprogramm »Mediatisierte Welten« verfolgte das Ziel, eine übergreifende Theorie des kulturellen Wandels durch Medienkommunikation zu entwickeln. Insbesondere die anfängliche Vorstellung, dass sich in mediatisierten Kommunikations- und Handlungsfeldern jeweils eine spezifische Medienlogik durchsetze, die sich dann als »ähnlich übergreifenden Entwicklungsprozess wie Globalisierung oder Individualisierung« (Krotz 2008) beschreiben ließe, bedarf einer kritischen Auseinandersetzung. Ich benutze hier den neutraleren Begriff des (digitalen) Medienwandels, da er weniger voraussetzungsvoll ist und anschlussfähiger zur Geschichts- und Medienwissenschaft erscheint.⁵ Digitalisierung verstehe ich dabei nicht als einheitlichen Prozess, sondern vielmehr als ein Phänomen, in dem sich unterschiedliche Nutzungsformen und Lebensstile durch individuelle Aneignungs- und soziale Aushandlungsprozesse ausbilden. Musik und Musikmachen sind dabei nicht nur Produkt, Dienstleistung, Abbild oder Reflex, sondern Medium sozialer Prozesse, das durch Software und andere Technologien mit konfiguriert wird. Die Frage richtet sich also auf den Zusammenhang der Materialität mit Praxis- und Subjektivierungsformen bei Musikern.⁶

5 Sven Oliver Müller und Jürgen Osterhammel (2012) plädieren für eine stärkere Verknüpfung bzw. Integration von Musikgeschichte und allgemeiner Geschichte. War Musikgeschichte vielfach primär Stilgeschichte, so erweitern Studien zur sozialen Rahmung der Produktion und des Konsums von Musik sowie zu ihrer politischen Dimension und ihrem medialen Charakter die Perspektive.

6 Dieser Ansatz folgt der Forderung der Akteur-Netzwerk-Theorie, Menschen und Objekte gleichermaßen in den Blick zu nehmen, um die wechselseitigen Prozesse der Anpassung und Neubestimmung, ihre jeweiligen Rollen und ihre Agency zu beschreiben (vgl. Latour 1996).

Arbeiten, die sich explizit mit dem Verhältnis von Musiktechnologien und musikalischer Praxis auseinandersetzen sind Karl H. Menzels (2005) Studie *PC-Musiker*, Regina Sperlichs (2008) *Populärmusik in der digitalen Medi-amorphose* über den Wandel des Musikschaffens von Rock und elektronischer Musik in Österreich sowie *Any sound you can imagine. Making Music/ Consuming Technology* von Paul Théberge (1997). Sie stimmen darüber ein, dass der digitale Medienwandel Musiker und ihre Arbeit auf mehreren Ebenen betrifft. Dieser Wandel kann hier nicht umfassend dargestellt werden. Im Folgenden konzentriert sich der Beitrag auf die Dimensionen der ästhetischen Gestaltung und vor allem auf die praxisrelevanten Dimensionen des Computers als Musikinstrument und die Entwicklung von Live-Konzepten.⁷ Dabei gehe ich insbesondere auf die Frage ein, ob und inwiefern durch den Computer Neues im Sinne von genuin digitalen Entwicklungen entstanden ist.

In Kulturjournalismus und Wissenschaft stehen ästhetische Aspekte im Vordergrund. Aus dem Klappentext zu seinem Buch *Composing Electronic Music: A New Aesthetic* spricht die Begeisterung des Komponisten und Autors Curtis Roads für die (scheinbar) unendlichen neuen Möglichkeiten der Klanggestaltung:

»Electronic music evokes new sensations, feelings, and thoughts in both composers and listeners. Opening the door to an unlimited universe of sound, it engages spatialization as an integral aspect of composition and focuses on sound transformation as a core structural strategy. [...] The power of algorithmic methods amplify the capabilities of music technology. Taken together, these constitute game-changing possibilities« (Roads 2015).

Der Computer erscheint aus dieser Perspektive vor allem als eine Erweiterung und Potenzierung der Möglichkeiten elektronischer Musikinstrumente. Ein »ganz wesentlicher Zug einer Ästhetik des Digitalen und ein Hauptaspekt ihrer sinnlichen Erkenntnismöglichkeit« ist nach Martin Warnke (2011: 148), dass sie »die Tatsache der menschlichen Wahrnehmungsschwellen und deren Unterlaufbarkeit durch Technik« unmittelbar sinnlich aufscheinen lasse. Dies äußert sich auch und insbesondere dann, wenn Musiker digitale Störgeräusche, Kompressionsartefakte, Glitches und ähnliche »Fehler« der digitalen Audiotechnik in ihrer Musik benutzen. Spezifisch digitale ästhetische Phänomene sind darüber hinaus algorithmische Kompositionen und generative Musik. Auch im Bereich von Klanginstallationen und interaktiver Medienkunst kann mithilfe des Computers das Publikum aktiv in die musikalische

7 Andere Dimensionen wie die Entstehung des Homestudios als neuen Musikort thematisiere ich in Möllenkamp (2015).

Gestaltung integriert werden (Sello 2014). Als universelle Maschine werden mit dem Computer Daten auf algorithmischer Ebene ineinander übersetzbar. Durch Sonifikation können Daten hörbar gemacht und künstlerisch verwendet werden.

Neben der Erweiterung der Möglichkeiten der Klanggestaltung stellt sich für Musiker auch ganz praktisch die Frage, wie der Computer als Musikinstrument genutzt bzw. gespielt werden kann. Zwischen 2012 und 2016 habe ich elf Interviews mit Musikern und Entwicklern von Musiksoftware geführt, um ihre Erfahrungen und Strategien im Umgang mit Musiksoftware zu erheben.⁸ Abbildung 1 zeigt die von ihnen in den Interviews angegebenen Schritte bei der Aneignung und Nutzung von Musiksoftware, die nicht alle und auch nicht in dieser Reihenfolge ablaufen müssen.



Abb. 2: Mögliche Schritte der Aneignung und Nutzung von Musiksoftware durch Musiker

Die Abbildung soll veranschaulichen, dass eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Computer ein langer Prozess ist, in dem Musiker sich auf mehreren Ebenen damit auseinandersetzen müssen, wie sie den Computer in ihre künstlerische Strategie integrieren.

⁸ Die Interviewpartner waren Tim & Puma Mimi, Johannes Kreidler, Peter Kirn, Robert Henke, Derek Holzer, Marek Brandt, Maya Consuelo Sternel, Jeremy Bernstein, Joachim Heintz, Miller Puckette und Karl Steinberg. Die Interviews fanden im (Home-)Studio oder Proberaum der Musiker oder im Rahmen von Konferenzen bzw. Festivals statt und dauerten zwischen ein und zwei Stunden. Sie gliedern sich in einen biographisch-narrativen und einen themenzentrierten Teil. Die Interviews wurden mit einem Aufnahmegerät und einer Videokamera dokumentiert und im Anschluss transkribiert. Die Auswahl der interviewten Personen erfolgte in Anlehnung an die Grounded-Theory-Methodologie nach einem Theoretical Sampling, also einer gezielten Stichprobenziehung. Nach dem Prinzip der Kontrastierung waren das Alter, unterschiedliche Musikstile, Musik- bzw. Instrumentalunterricht, Professionalisierungsgrad und Geschlecht wichtige Kriterien der Auswahl.

Obwohl Musiksoftwareunternehmen gern von der Intuitivität ihrer Produkte sprechen, erfordert das Musikmachen mit dem Computer eine ebenso lange Zeit der Aneignung und Übung, wie es bei anderen Instrumenten der Fall ist. Gerade weil Computer so weit verbreitet und Musiksoftwareanwendungen verfügbar sind, müssen Musiker eine überzeugende künstlerische Strategie entwickeln, um sich damit erfolgreich gegen Konkurrenz abzusetzen.

Auf der Ebene von Konzerten und Live-Performances sind in Reaktion auf die Kritik der »Körperlosigkeit« des Musikmachens mit dem Computer (vgl. Harenberg/Weissberg 2010) neue Interface-Konzepte und Formen der Live-Performance entstanden. Ein Beispiel aus dem Bereich der sogenannten Tangible User Interfaces ist der »Reactable« (Jordà et al. 2008), ein Instrument, bei dem man unterschiedliche Objekte auf einem Tisch platziert und damit einen virtuellen modularen Synthesizer steuert. Er wurde 2005 von Sergi Jordà, Günter Geiger, Martin Kaltenbrunner und Marcos Alonso bei der International Computer Music Conference in Barcelona erstmals öffentlich präsentiert und u.a. durch die isländische Musikerin Björk popularisiert. Auch die Verbreitung von Smartphones und Tablets hat dazu beigetragen, neue Interface- und Bedienkonzepte für die Musikpraxis zu entwickeln. Ausgestattet mit Multitouch-Bildschirmen, Mikrofonen, Kameras, GPS und anderen Sensoren, bieten sie viele Möglichkeiten, musikalisch genutzt zu werden. Bei der iOS-App »Borderlands Granular« von Chris Carlson kann man durch ein neuartiges Interface zur Granular-Synthese mit den Fingern Audioaufnahmen erkunden, um damit komplexe Klangflächen zu erzeugen. Programme wie »Max« oder »Pure Data« haben dazu beigetragen, ein Experimentierfeld weiter zu entwickeln, in dem die Verbindung und das Verhältnis von Klängen und Visuellem neu ausgelotet wird. VJs verbinden musikalische Performances auf algorithmischer Ebene mit Visualisierungen. »Livecoding« hat sich als eine Performanceform entwickelt, bei der das Schreiben von Code und dessen Auswirkungen auf die Musik dem Publikum visuell und auditiv vermittelt werden. All diese Entwicklungen haben dazu geführt, dass auch unsere Vorstellung von »Liveness« selbst einem medienkulturellen Wandel unterliegt (Auslander 2008).

2. Formen der Subjektivierung

In den Cultural Studies ist der Zusammenhang von Musik und Medien mit Identitätskonstruktionen und Vergemeinschaftungsprozessen in Subkulturen untersucht worden. Das auf Michel Foucaults Analysen zur Disziplinargesell-

schaft basierende Konzept der Subjektivierung geht insofern darüber hinaus, als dass nicht nur aktive, selbstbestimmte Formen der Identifikation thematisiert werden, sondern auch danach gefragt wird, wie Subjekte durch Machtstrukturen und -technologien erst hervorgebracht bzw. konstituiert werden. Was für Formen der Subjektivierung sind bei Musikern im Zusammenhang mit digitalen Medien entstanden? Was für Effekte hat die Arbeit mit Musiksoftware für Musiker?

Die kulturwissenschaftliche Forschung zum Wandel der Arbeit hat neben den Strukturen und äußeren Bedingungen zunehmend auch die Arbeitserfahrungen und Formen der subjektiven Verarbeitung in den Blick genommen. Als Vergesellschaftungsmodus und Subjektivierungsagentur hat Arbeit für soziale Anerkennung und das Selbstverständnis wie auch für gesellschaftliche Teilhabe nach wie vor eine zentrale Bedeutung. »Die Art und Weise, wie Arbeit organisiert wird, bestimmt Lebensweisen, Konsum, Identität und, in einer Arbeitsgesellschaft wie der der westlichen Gesellschaften seit dem 18. Jahrhundert, auch die Frage der Selbstdeutungen der Menschen«, schreibt Martina Heßler (2016: 23). Auch wenn die sozial strukturierende und kulturell verbindende Kraft der Arbeit durch Prozesse der Ausdifferenzierung, Flexibilisierung und Fragmentierung in den letzten Jahrzehnten abgenommen hat (vgl. Sennett 1998), sind die Formen und Bedingungen von Arbeit und der Wandel der Arbeitswelt auch und insbesondere im Hinblick auf Musiker ein interessantes Forschungsfeld. In Bezug auf Künstler und Musiker lassen sich in der bisherigen Forschung mehrere, auf den ersten Blick paradoxe Entwicklungen konstatieren: Sie gelten in mehrfacher Hinsicht als Vorreiter bei der Entwicklung neuer Perspektiven, Ideen und Strategien, die dann wiederum in ökonomischen Verwertungskontexten benutzt werden, auch wenn die Künstler antikapitalistische Intentionen verfolgen. Dies lässt sich nicht nur an Phänomenen der Gentrifizierung von Räumen zeigen, in denen Künstler als Raumpioniere auftreten, sondern auch an neuen, flexiblen Formen des Arbeitens. Welchen Einfluss hat Musiksoftware auf die Arbeit von Musikern? Inwiefern kann man überhaupt von einem Zusammenhang von Musiksoftware und Musikpraxis sprechen?

Im Unterschied zur Kulturkritik der frühen Digitalisierungsphase, die eine Standardisierung und Reproduktion des immer Gleichen befürchtete, wird Musizieren mit dem Computer nicht durch die Technik determiniert. Musiksoftware stellt eine Umgebung dar, in der Musizieren und musikbezogene Handlungen ermöglicht werden.⁹ Durch die spezifische Art und Weise, wie die musikalische Mensch-Computer-Interaktion konzipiert und

9 Klaus Schönberger (2007: 203) spricht in diesem Zusammenhang vom Enabling-Potential von Technik.

gestaltet ist, werden Wahrnehmungs- und Interaktionsformen strukturiert sowie kulturelle Praktiken und Körpertechniken evoziert oder eingeschränkt. Versteht man Musiksoftware also als Teil der digitalen Infrastruktur des Musikkommens, so wird deutlich, dass diese im Alltag zwar weitgehend unhinterfragt bleibt, sie das Handeln in und mit ihnen aber umso wirksamer strukturiert. Die in Musiksoftware eingeschriebenen Interaktionsmodelle folgen bestimmten Vorstellungen bzw. Metaphern des Musikkommens. Musiksoftware lässt sich insofern als Übersetzung musikalischer Ideen und Interaktionsmodelle in Code verstehen. In Anlehnung an den impliziten Leser eines Texts spreche ich im Folgenden vom impliziten Nutzer einer Softwareanwendung. Der implizite Nutzer und die Gestaltung der musikalischen Mensch-Computer-Interaktion dienen mir als Analysekategorien, um die zentralen Ideen und Metaphern von Musiksoftware-Anwendungen vergleichend zu analysieren.

In der historischen Entwicklung von Musiksoftware-Anwendungen lassen sich mehrere Paradigmen der Gestaltung der Mensch-Computer-Interaktion unterscheiden (Möllenkamp 2014). Die grundlegenden Prinzipien und Metaphern in der historischen Entwicklung von Musiksoftware-Anwendungen greifen die Arbeitsweise und Umgebung von Komponisten und Musikern auf und erweitern oder modifizieren diese. Tabelle 1 zeigt die Haupt-Paradigmen¹⁰ der Musiksoftware-Entwicklung, entsprechende Anwendungen und ihre impliziten Nutzer.

Paradigma	Softwareanwendungen (Ausgewählte Beispiele)	Impliziter Nutzer
Partitur-Paradigma	MUSIC, Finale, Sibelius	Komponist
Tonstudio-Paradigma	Cubase, ProTools, Logic	Tontechniker, Produzent
Patching-Paradigma	Max, Pure Data, Reaktor	Techniker, Bastler
Coding-Paradigma	SuperCollider, ChuckK	Programmierer
Live-Paradigma	Ableton Live, Bitwig Studio	Performer

Tab. 1: Paradigmen und implizite Nutzer von Musiksoftwareanwendungen

¹⁰ Thomas S. Kuhn (2007) spricht von Paradigmen im Zusammenhang einer Studie über historische Wandlungsprozesse in den Naturwissenschaften. Zu den unterschiedlichen Paradigmen in der Musiksoftware-Entwicklung vgl. Möllenkamp (2014).

Sherry Turkles (1984) Beschreibung des Computers als Wunschmaschine lässt sich auch in der Musiksoftware-Entwicklung nachvollziehen. Die Paradigmen der Musiksoftware-Entwicklung haben bestimmte Rollen als Leitbilder, mit denen entsprechende Arbeitsweisen und Werte verknüpft sind. Musiksoftware-Anwendungen sind insofern auch als Identifikationsangebote zu verstehen, als Umgebungen, in und mit denen ein (neues) Selbstverständnis ausprobiert und entwickelt werden kann. Von der Musiksoftwareindustrie wird nicht nur Code verkauft, sondern auch werbewirksame Versprechen der Ausgestaltung von Lebensstilen geschaffen. Mit Musiksoftware werden also auch Wünsche, Vorstellungen und Bilder transportiert, die Musikern ermöglichen oder zumindest versprechen, neue Rollen einzunehmen, die sie sonst nicht wahrnehmen könnten. Musiksoftware strukturiert die Musikpraxis also nicht nur auf der praktischen Ebene der Mensch-Computer-Interaktion, sondern auch auf der Ebene der Rollen, die damit eingenommen werden können. Die performativen, diskursiven und normativen Implikationen von Musiksoftware-Anwendungen treten überall dort zu Tage, wo erwünschte Nutzungsformen an Musiker herangetragen oder selbst entwickelt werden. Insofern fungieren Werbung, befreundete Musiker, Bedienungsanleitungen, Tutorials, Online-Videos und die Software-Anwendungen selbst als Instanzen der Subjektivierung.

In den geführten Interviews wurde an mehreren Stellen deutlich, dass mit der Anschaffung kommerzieller Musiksoftware-Anwendungen ein gesteigerter Anspruch auf Professionalisierung der eigenen Arbeit verbunden wurde. Ob damit in der Folge (mehr) Geld verdient wird, steht hier weniger im Vordergrund als die Beobachtung, dass die erweiterten Möglichkeiten von Musiksoftware-Anwendungen sich oft auch in der eigenen Anspruchshaltung widerspiegeln. Sie führen zu einer Verinnerlichung der mit der Software ermöglichten Kompetenzzuschreibungen insbesondere dann, wenn die damit verbundenen Rollen und Images (Produzent, Tontechniker) als wünschenswert erscheinen. Die Subjektivierung dieser Rollen ist Voraussetzung dafür, dass produktionstechnische Kompetenzen von der Musikindustrie an Musiker übertragen bzw. »outgesourct« werden.

Fabian Ziemer (2016) illustriert anhand von Interviews mit Amateur-Musikern Verschiebungen und Brüche in ihrem Verständnis von Arbeit und Freizeit. Das Musikmachen mit dem Computer ist bei ihnen nicht als Berufstätigkeit angelegt, wird aber durchaus als ernsthaft, anstrengend, anspruchsgeladet und selbstaktivierend dargestellt. Er zeigt auf, dass Selbstverortungen als Künstler, Musiker oder Szeneaktivist als Gegenentwürfe oder alternative Selbstbeschreibungen hinsichtlich prekärer Arbeits- und Lebensverhältnisse dienen können. Es lässt sich insofern ein wechselseitiges

Verhältnis konstatieren zwischen der Selbstverortung als Künstler und den prekären Arbeits- und Lebensverhältnissen im sogenannten kreativen Feld.

Die Absorption der Künstlerkritik in den neueren Formen der kapitalistischen Wirtschaftsweise haben Luc Boltanski und Ève Chiapello (2003) beschrieben. Die Forderungen der Künstlerkritik nach mehr Autonomie, Kreativität und authentischen Beziehungen zwischen Menschen finden sich danach in neuen Anforderungen an das Subjekt zur Einbringung von Phantasie, Selbständigkeit, Anpassungs- und Kommunikationsfähigkeit wieder (Boltanski/Chiapello 2001: 469ff.). Andreas Reckwitz (2010) spricht in diesem Zusammenhang von einer Normalisierung kreativer Prozesse. Christian Schilcher und Janis Diekmann (2014: 25) sehen ein neues Verständnis von Subjektivität als Produktivitätspotential, einen erweiterten Zugriff auf das Arbeitsvermögen, die Internalisierung von Marktprinzipien und die Selbstinstrumentalisierung als Ausdruck neuer Formen der Subjektivierung von Arbeit. In der Verquickung der eigenen Persönlichkeit mit der Arbeit rückt das Leben stärker in den Fokus der Arbeit (Sutter 2013: 40). Das Leben und das Selbst werden damit zunehmend über und als Arbeit begreifbar. Dies kann zu dem paradoxen Phänomen führen, dass Musiksoftware einerseits daran beteiligt ist, dass Musiker ein positives Selbstverständnis als Künstler entwickeln, sie andererseits aber in die prekäre Situation bringt, diesen kreativen Ausdruck vermarkten zu sollen.

3. Demokratisierung der Musikkultur?

Inwiefern war die Digitalisierung mit einer Demokratisierung der Musikkultur verbunden? Was kann und was sollte Demokratisierung aus der Perspektive von Musikern eigentlich heißen? Dieser dritte Teil evaluiert, auf welchen Ebenen des digitalen Medienwandels sich die Bedingungen für Musiker gewandelt haben.

Das Thema der Demokratisierung der Kultur ist vor dem Hintergrund der sogenannten »Neuen Kulturpolitik« seit den 1970er Jahren zu verstehen, deren zentrale Forderungen »Kultur für alle« und ein »Bürgerrecht Kultur« waren (vgl. Hoffmann 1979; Kramer 2012). Ihre Ziele richteten sich dabei nicht nur auf die Verbesserung des Zugangs zur Kultur und der Anteilnahme der Bevölkerung am kulturellen Leben, sondern auch auf die Verbesserung der Lage der Künstler. Von einer Demokratisierung zu sprechen ergibt insofern nur Sinn, wenn sich die Möglichkeiten und Bedingungen der Teilhabe an Entscheidungs- und Gestaltungsprozessen in der Musikkultur für alle, insbesondere aber für Musiker verbessert haben.

Bereits in der ersten Ausgabe der *Samples* hat sich Paul Riggenbach (2002) mit der Frage der Demokratisierung im Kontext einer Arbeit zu den *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft* (Riggenbach 2000) beschäftigt. Unter Demokratisierung versteht er dabei primär den verbesserten Zugang zu Musik für Musikhörer, kommt dabei aber zu dem Schluss, dass der Effekt der Entfremdung gegenüber dem der Demokratisierung überwiege, da Musik immer mehr zu einer Ware und für kommerzielle Interessen funktionalisiert werde: »Die Musik hat immer mehr und besseren Zugang zu den Menschen« (Riggenbach 2002). Die unbestritten wesentlich erweiterte Zugangsmöglichkeit zu Musik unterschiedlichster Genres sowie zeitlicher und räumlicher Herkunft hat nicht nur auf der Ebene des Musikhörens und Sammelns (Elster 2015), sondern auch in der Musikpraxis zu neuen Praktiken geführt. Sampling, Bastard-Pop und der umfangreiche Rückgriff auf bestehendes musikalisches Material (Reynolds 2012) lassen sich als Phänomene interpretieren, bei denen die Möglichkeiten dieser Erweiterung musikalisch erprobt werden. Darüber hinaus bedeutet die Erweiterung der Verfügbarkeit für Musiker selbstverständlich auch, dass die eigene Musik prinzipiell einfacher zugänglich gemacht werden kann. Soziale Netzwerke und Online-Plattformen für Musiker haben zwar in der Regel keine oder geringe Zugangsbarrieren, diversifizieren aber eher das Problem der Aufmerksamkeitsgenerierung bzw. Herstellung von Öffentlichkeit, als dass sie es lösen. In einem marktwirtschaftlichen Umfeld bedeutet diese Entwicklung zunächst eine Erhöhung des Konkurrenzdrucks. Kurt Imhof (2015: 15) spricht in diesem Kontext von einem »gesellschaftspolitisch wirkmächtigen, technolibertären Mythos des Internets als Medium der Selbstkonstitution in Gestalt von spielerischen Identitätsentwürfen in virtuellen Räumen«, deren Vertreter eine »sich selbst erfüllende Demokratisierung« prognostizieren. Im Sinne einer Kulturgeschichte der Technik (Heßler 2012) bedarf dieser Mythos einer differenzierten, kritischen Reflektion, bei der die Technik mit der tatsächlichen Nutzung und den dabei gemachten Erfahrungen in Beziehung gesetzt wird. »Die seit 15 Jahren apostrophierte digitale Revolution entpuppt sich so als unendliche Geschichte«, schreibt Michael Friedewald (2003: 276).

»Ein Abgrund klafft zwischen den fieberhaften Verheißungen der Cybergurus und der Erfahrung ganz normaler Computernutzer, die sich gezwungenermaßen fortlaufend verbesserte Hardware zulegen, um dem neuesten Software-Standard zu entsprechen [...]. Die digitale Revolution hat also – so scheint es – bisher nur die Computer erfasst, nicht den Menschen« (ebd.)

Auf der Ebene der Zugänglichkeit von Musik hat die Digitalisierung zu einer erheblichen Erweiterung geführt. Kann man auch davon sprechen, dass sich

die gesellschaftliche Anteilnahme der Bevölkerung am musikalischen Leben durch die Nutzung des Computers zum Musikmachen erweitert hat? Diese Frage lässt sich leider nur sehr schwer beantworten. Das liegt vor allem daran, dass Verkaufs- und Downloadzahlen von Musiksoftware wenig über die tatsächliche Nutzung aussagen. Auch über den Umfang der Nutzung gecrackter Software liegen wenige unabhängige Erkenntnisse vor. Eine interessante Frage in diesem Zusammenhang ist auch, inwiefern Menschen angefangen haben, mit Musiksoftware zu arbeiten, ohne vorher Musik gemacht zu haben. Hier lässt sich zunächst nur festhalten, dass Musiksoftware die Möglichkeiten der Klangerzeugung, -bearbeitung und -steuerung sowie der Nutzung von Sample-Libraries für Musiker eröffnet bzw. erweitert hat, die über analoges Equipment zuvor nur zu einem wesentlich höheren Preis möglich war.

Fragt man schließlich danach, ob sich die Bedingungen der Teilhabe an Entscheidungs- und Gestaltungsprozessen in der Musikkultur für Musiker im Zuge der Digitalisierung verbessert haben, fällt das Fazit insbesondere aus ökonomischer Perspektive eher negativ aus. Die Rolle des Computers in der Musikpraxis hat sich mehrfach gewandelt und erweitert: Von einem Hilfsmittel zur Notation und Komposition über virtuelle Studio- und flexible Produktionsumgebungen hin zu einem Instrument, das live gespielt werden kann. Im Zuge einer fortgeschrittenen Ökonomisierung hat Musiksoftware aber ebenso zur Entwicklung eines Kreativitäts-Dispositivs (Reckwitz 2012) mit prekären Arbeitsbedingungen und hohen Selbstvermarktungsanforderungen für Musiker beigetragen.

4. Fazit

Die Idee einer Demokratisierung der Musikkultur im Kontext der Digitalisierung war in der frühen Phase der späten 1980er sowie 1990er Jahre mit weitreichenden Utopien verbunden. Auf der Ebene der Zugänglichkeit und Nutzung von Musik hat die Digitalisierung zu einer erheblichen Erweiterung geführt.

Die Demokratisierungsidee ist allerdings eher als ein Ausgangspunkt und weniger als Folge der Musiksoftware-Entwicklung zu verstehen. Sie ist im Zuge der Entwicklung von Musiksoftware-Unternehmen selbst Teil von Inwertsetzungs- und Vermarktungsstrategien geworden. Aus dem »Digital ist besser« ist für viele Musiker insofern ein »Digital war besser« geworden, wie die Zeitschrift *testcard* ihren »Bug Report« zur Digitalisierung in der Popgeschichte überschrieb (Werthschulte 2014). Verstanden als digitale Infra-

struktur des Musikmachens strukturieren Musiksoftware-Anwendungen die musikalische Praxis nicht nur auf der Ebene der musikalischen Mensch-Computer-Interaktion, sondern auch auf der Ebene der Rollen und Haltungen, die damit eingenommen werden können.

Wenn Algorithmen an zentralen Stellen der Wirtschaft und Gesellschaft unsere Arbeits- und Lebenswelten (mit-)bestimmen, tritt die politische Dimension von digitalen Technologien weiter in den Vordergrund. »Unser Handeln bestimmt, ob wir in einer postdemokratischen Welt der Überwachung und der Wissensmonopole oder in einer Kultur der Commons und der Partizipation leben werden«, ist Felix Stalder (2016) überzeugt. Während sich die Produkte und Geschäftsmodelle der Musik- wie auch der Musiksoftware-industrie dynamisch weiterentwickeln, sind Kulturschaffende und Kulturpublikum selbst dafür verantwortlich, ihre Zukunft zu gestalten und nicht nur vom Silicon Valley aus gestalten zu lassen.

Literaturverzeichnis

- Auslander, Philip (2008). *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London, New York: Routledge.
- Barbrook, Richard / Cameron, Andy (1997). Die kalifornische Ideologie. In: *Telepolis*. <http://www.heise.de/tp/druck/mb/artikel/1/1007/1.html> (Zugriff: 22.8.2016)
- Benjamin, Walter (2003). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Blaukopf, Kurt (1996). *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Boltanski, Luc / Chiapello, Ève (2001). »Die Rolle der Kritik in der Dynamik des Kapitalismus und der normative Wandel.« In: *Berliner Journal für Soziologie* 11, H. 4, S. 459-477.
- Boltanski, Luc / Chiapello, Ève (2003). *Der neue Geist des Kapitalismus* (= Édition discours 30). Konstanz: UVK.
- Dickel, Sascha / Schrape, Jan-Felix (2015). »Dezentralisierung, Demokratisierung, Emanzipation Zur Architektur des digitalen Technikutopismus.« In: *Leviathan* 43, H. 3, S. 442-463.
- Elster, Christian (2015). »Vinyl kills the MP3 Industry? Die (sub-)kulturelle Bedeutung der Schallplatte im digitalen Zeitalter.« In: *Europäische Ethnologie in München. Ein kulturwissenschaftlicher Reader*. Hg. v. Irene Götz (= Münchner Beiträge zur Volkskunde 42). Münster: Waxmann, S. 269-290.
- Friedewald, Michael (2003). »Die fortwährende Konstruktion des Computernutzers. Leitbilder in der Geschichte der Mensch-Computer-Interaktion.« In: *Technikgeschichte* 70, H. 4, S. 255-276.
- Harenberg, Michael / Weissberg, Daniel (Hg.) (2010). *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: transcript.
- Heßler, Martina (2012). *Kulturgeschichte der Technik* (= Historische Einführungen 13). Frankfurt/M.: Campus.

- Heßler, Martina (2016). »Zur Persistenz der Argumente im Automatisierungsdiskurs.« In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 66, Nr. 18-19, S. 17-24; <http://www.bpb.de/apuz/225690/zur-persistenz-der-argumente-im-automatisierungsdiskurs?p=all> (Zugriff: 4.11.2016).
- Hoffmann, Hilmar (1979). *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1947). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Friedrich Pollock zum 50. Geburtstag*. Amsterdam: Querido-Verlag.
- Imhof, Kurt (2015). »Demokratisierung durch Social Media?« In: *Demokratisierung durch Social Media? Mediensymposium 2012*. Hg. v. Kurt Imhof et al. Wiesbaden: Springer VS, S. 15-26.
- Jordà, Sergi / Kaltenbrunner, Martin / Geiger, Günter / Bencina, Ross (2008). »The reacTable.« In: *Sound to Sense – Sense to Sound: A State of the Art in Sound and Music Computing. Sound – music – computing*. Hg. v. Pietro Polotti und Davide Rocchesso. Berlin: Logos, S. 469-475.
- Kramer, Dieter (2012). *Kulturpolitik neu erfinden. Die Bürger als Nutzer und Akteure im Zentrum des kulturellen Lebens* (= Edition Umbruch 28). Essen: Klartext.
- Krotz, Friedrich (2001). *Die Mediatisierung kommunikativen Handelns. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Krotz, Friedrich (2008). *Mediatisierte Welten: Kommunikation im medialen und gesellschaftlichen Wandel*. Antrag an die DFG auf Einrichtung eines Schwerpunktprogramms, http://www.mediatisiertewelten.de/fileadmin/user_upload/doc/SPP_Einrichtungsantrag.pdf (Zugriff: 4.11.2016).
- Kuhn, Thomas S. (2007). *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (1996). »On Actor-Network Theory. A few Clarifications.« In: *Soziale Welt* 47, Nr. 4, S. 369-381.
- Menzel, Karl H. (2005). *PC-Musiker. Der Einsatz computergestützter Recording-Systeme im Amateursektor* (= Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft 8). Osnabrück, Hamburg: Electronic Publ.
- Möllenkamp, Andreas (2014). »Paradigms of Music Software Development.« In: *Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology - CIM14*. Hg. v. Timour Klouche und Eduardo Reck Miranda. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung, S. 61-63.
- Möllenkamp, Andreas (2015). »Das Homestudio als Technotop und Habitat. Musikpraxis im digitalen Medienwandel.« In: *Materialisierung von Kultur. Diskurse Dinge Praktiken*. Hg. v. Karl Braun, Claus-Marco Dieterich, Claus-Marco und Angela Treiber. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 272-283.
- Müller, Sven Oliver / Osterhammel, Jürgen (2012). »Geschichtswissenschaft und Musik.« In: *Geschichte und Gesellschaft* 38, H. 1, S. 5-20.
- Reckwitz, Andreas (2010). »Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse: Der Beitrag des Kunstfeldes zur Genese des Kreativsubjekts.« In: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Hg. v. Christoph Menke, Christoph und Juliane Rebentisch (= Kaleidogramme Band 67). Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 98-117.
- Reckwitz, Andreas (2012). *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.

- Reynolds, Simon (2012). *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*. Mainz: Ventil.
- Riggenbach, Paul (2000). *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft. Eine Untersuchung zwischen Empirie und Theorie*. Marburg: Tectum.
- Riggenbach, Paul (2002). »Demokratisierung oder Entfremdung? Empirische Daten zur aktuellen Musikentwicklung.« In: *Samples* 1, <http://www.gfpm-samples.de/Samples1/riggenba.htm> (Zugriff: 1.11.2016).
- Roads, Curtis (2015). *Composing Electronic Music. A New Aesthetic*. New York u.a.: Oxford University Press.
- Schilcher, Christian / Diekmann, Janis (2014). *Moderne Arbeitswelten. Die Macht der Informatisierung und die Bedeutung des Wissens*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schönberger, Klaus (2007). »Technik als Querschnittsdimension. Kulturwissenschaftliche Technikforschung am Beispiel von Weblog-Nutzung in Frankreich und Deutschland.« In: *Zeitschrift für Volkskunde* 103. H. 2, S. 197-221.
- Sello, Jacob T. (2014). *Die Klanginstallation. Ein interdisziplinäres Versuchslabor zwischen Kunst, Musik und Forschung* (= Studien zur Musikwissenschaft 30). Hamburg: Kovač.
- Sennett, Richard (1998). *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Berlin-Verlag.
- Sperlich, Regina (2008). *Populärmusik in der digitalen Mediamorphose. Wandel des Musikschaßens von Rock und elektronischer Musik in Österreich*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Stalder, Felix (2016). *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp.
- Sutter, Ove (2013). *Erzählte Prekarität. Autobiographische Verhandlungen von Arbeit und Leben im Postfordismus* (= Arbeit und Alltag 7). Frankfurt/M.: Campus.
- Théberge, Paul (1997). *Any Sound You Can Imagine. Making Music / Consuming Technology*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Tschmuck, Peter (2008). »Vom Tonträger zur Musikdienstleistung – Der Paradigmenwechsel in der Musikindustrie.« In: *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*. Hg. v. Gerhard Gensch, Eva Maria Stöckler und Peter Tschmuck. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, S. 141-162.
- Turkle, Sherry (1984). *Die Wunschmaschine. Vom Entstehen der Computerkultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Warnke, Martin (2011). »Ästhetik des Digitalen.« In: *Kultur digital. Begriffe, Hintergründe, Beispiele*. Hg. v. Hedy Graber et al. Basel, Zürich: Merian, Migros-Kulturprozent, S. 145-160.
- Werthschulte, Christian (2014). »(right now, please) Warum die digitale Gegenwart irgendwie auch nicht besser als die analoge geworden ist.« In: *Bug Report: Digital war besser*. (= Testcard 24). Hg. v. Holger Adam et al. Mainz: Ventil, S. 6-15.
- Zierner, Fabian (2016). *Zur Digitalisierung der (Musik-)Produktionsmittel. Diffraktionen, Interferenzen und Rekombinationen postfordistischer Arbeits- und Lebensparadigmen am Beispiel der DAW-Software Ableton Live*. Unveröffentl. Magisterarbeit. Universität Hamburg, Institut für Volkskunde / Kulturanthropologie.

Abstract

Facing the possibilities of digital music production and the internet, the digital revolution promised to bring about a democratisation of music culture. Although a common and widespread theme accompanying media technologies and the aesthetic discourse, an analysis and review of these claims are missing in the field of music research. The aim of this paper is to discuss the effects digital media had for musicians. How did musical practise and artistic strategies change in the context of the digitisation of music culture?

On the way to a cultural and media history of music making, I critically engage with the theme of democratisation in relation to digital media. As computers and music software increasingly have become a commodity, they are part of a dynamically changing consumer culture. Besides these aspects, the computer challenges the very idea of musical creativity and gains technical agency by formalising and simulating not only other instruments, but composition styles and music cognition itself. Taking this into account, the idea of democratisation appears more as a starting point than the effect of music software.

**BERNHARD STEINBRECHER (2016).
*DAS KLANGGESCHEHEN IN POPULÄRER MUSIK.
PERSPEKTIVEN EINER SYSTEMATISCHEN ANALYSE
UND INTERPRETATION.***

Rezension von Benjamin Burkhardt

Über die Methoden und Ziele der Analyse populärer Musik wird seit einigen Jahren heiß diskutiert. Konkret geht es dabei unter anderem um die Beantwortung folgender Fragen: Wie kann Analyse helfen, Musik mit wissenschaftlichem Anspruch zu verstehen und Erkenntnisse zu vermitteln? Was muss getan werden, um das Analysieren nicht zum akademischen Selbstzweck verkommen zu lassen? Sollen sich Analysen auch mit den Rezipienten beschäftigen, denen die Musik bisweilen existenziell viel bedeutet? Und wie lässt sich das Klanggeschehen untersuchen und beschreiben, das diese Bedeutungen transportiert, sie aber nicht per se in sich trägt?

Angesichts der immensen Vielfalt populärer Musiken ist es nicht verwunderlich, dass in methodischer Hinsicht bislang kein Konsens erzielt werden konnte. Umso mehr lässt der Titel von Bernhard Steinbrechers Dissertation aufhorchen: *Das Klanggeschehen in populärer Musik. Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*. Findet sich in dieser Studie, wie es der Titel vermuten lässt, das notwendige Rüstzeug, um das Klingende in populären Musiken angemessen beschreiben und verständlich machen zu können?

Dem Wiener Musikwissenschaftler geht es zunächst darum, »einen geordneten Überblick zu den Interpretationsrichtungen, aus denen sich das Klanggeschehen deuten lässt«, zu schaffen. Hierfür müssten »musikanalytische Handwerkszeuge systematisiert und ein methodisches Baukastensystem entworfen werden« (11) – so könne sich jeder Forscher die für seinen Untersuchungsgegenstand relevanten Techniken herausgreifen. Dass es dabei nicht um einen isolierten Blick auf das Klanggeschehen allein gehen soll,

macht Steinbrecher ebenso deutlich; vielmehr stünden Fragen zur »musikalischen Wertschätzung« (ebd.) im Zentrum seines Erkenntnisinteresses.

Demzufolge ist die Studie im Spannungsfeld von Analyse und Ästhetik populärer Musik angesiedelt. Kurze Abschnitte zu diesen Forschungsbereichen und zum Begriff »Populäre Musik« konkretisieren die theoretische Verortung sowie die Fragestellung der Arbeit. Steinbrecher hält fest, für ihn sei »nicht die Frage ›Was ist populäre Musik?‹, sondern ›Warum ist bestimmte Musik bei bestimmten Menschen populär?‹« (26, Herv. i. Orig.) von besonderem Interesse. Somit widmet sich der Autor einem Forschungsproblem, das in jüngeren Publikationen zur Popmusikanalyse häufig thematisiert wird: Der Schwierigkeit, sich gezielt mit dem Klanggeschehen in populärer Musik auseinanderzusetzen, dieses aber nicht isoliert von den jeweiligen sozialen und kulturellen Kontexten zu betrachten – die systematische, methodisch reflektierte Zusammenführung ist das Ziel, das Steinbrecher verfolgt.

Der folgende, gut 100 Seiten umfassende Theorieteil stellt zunächst »Ansätze zur Interpretation« (27) populärer Musik vor. Der Autor bietet hierbei einen kompakten Überblick über bisweilen breit rezipierte Schriften der Popmusikforschung mit verschiedenen theoretischen Schwerpunkten: u.a. aus den Bereichen Musiksoziologie, -psychologie und -semiotik. Im Abschnitt zu neueren ästhetischen Ansätzen schließlich lassen sich Steinbrechers konkrete Ziele erkennen. Er beklagt, dass die von ihm vorgestellten Ansätze zwar die vielfältigen Möglichkeiten musikalische Präferenzen zu erforschen widerspiegeln, es jedoch an konkreten Beispielen für die gezielte Zusammenführung mangle. Deutlich wird Steinbrechers Bezug auf Publikationen, die sich einerseits qualitativ-empirisch musikalischen Präferenzen, Werturteilen und Bedeutungszuschreibungen annähern,¹ andererseits auf Schriften, die für eine gezielte Zusammenführung der Analyse des Sprechens über Musik und der Analyse des klanglichen Geschehens plädieren.² Darauf aufbauend möchte der Autor eine eigene analytische Zugangsweise entwi-

1 Appen, Ralf von (2007). *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären* (= *texte zur populären musik* 4). Bielefeld: transcript; Diaz-Bone, Rainer (2010). *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*. 2., erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS; Parzer, Michael (2011). *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur* (= *Musik und Gesellschaft* 30). Frankfurt/M.: Lang.

2 Doehring, André (2012). »Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik.« In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Hg. v. Thomas Phleps und Dietrich Helms (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* 38). Bielefeld: transcript, S. 23-42; Pfleiderer, Martin (2009). »Populäre Musik im Spannungsfeld von Ästhetik und Analyse.« In: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* (24/2), S. 163-186.

ckeln. Wer die Diskussionen rund um die Analyse und Ästhetik populärer Musik in den letzten Jahren verfolgt hat, wird in Steinbrechers Literaturdiskussion oft auf Wohlbekanntes stoßen. Sie bietet jedoch einen soliden, kompakten Überblick und gerade Einsteiger werden hieraus sicher ihren Nutzen ziehen können.

Im Anschluss präsentiert Steinbrecher seine Überlegungen zu einem musikanalytischen »Baukastensystem«. Dabei stellt er zu Beginn die elementaren Fragen, wo genau man den analytischen Prozess überhaupt starten solle und ob sich für die konkreten Abläufe eine Systematik entwickeln ließe (135). Inspiriert von den Überlegungen Martin Pfeiderers³ zu einer Systematik der Gestaltungsmittel populärer Musik und Kai Stefan Lothwesens⁴ Unterscheidung musikalischer Makro- und Mikrobereiche, schlägt Steinbrecher zunächst drei Analyseebenen vor: Oberfläche (Gesamteindruck/-aufbau), Einzelstimmen (einzelne Klänge/Klangfolgen) und Einzelstimmen-Wechselbeziehung (Interaktionen der Einzelstimmen) (vgl. 135f.). Bereits in dieser frühen Phase der methodischen Konkretisierung fällt eine grundsätzliche Stärke von Steinbrechers Studie auf: Der Autor thematisiert regelmäßig auch die Grenzen seines eigenen Tuns, hier im Speziellen bezüglich seines Vorhabens, den Lesern ein »Baukastensystem« zur musikalischen Analyse an die Hand zu geben. Er konstatiert, auch eine noch so differenzierte Systematik könne kein Patentrezept für die lückenlose Rekonstruktion von Hörweisen bieten, sie müsse zudem stets »dem Untersuchungsgegenstand und Verstehenshorizont angepasst werden« (138). Aufgrund der Annahme, man könne sich speziell zu Beginn einer Analyse nicht auf kleinste Details konzentrieren, treten zu den drei Analyseebenen noch vier Untersuchungsschwerpunkte hinzu, mit denen sich, so Steinbrecher, »prozessuale Merkmale« untersuchen ließen. Hier nennt der Autor »Gruppierungsvorgänge« (Formteile/Riffs), »Fortschreitungstendenzen« (Abgrenzungen der Gruppierungen), »Intensitätsentwicklungen« (Steigerungen/Senkungen) und »Bewegungsmuster« (emotionale Reaktionen) (144) – die Einschätzung dieser Merkmale basiert dezidiert auf dem subjektiven Höreindruck des Analysierenden. Diese Schwerpunkte und ihre Einsatzmöglichkeiten im analytischen Prozess fasst Steinbrecher in einer Grafik zusammen, die ein eigens entwickeltes Notationssystem präsentiert (146). Dieses wirkt einleuchtend, wenngleich es

3 Pfeiderer, Martin (2003). »Gestaltungsmittel populärer Musik. Versuch einer Systematik.« In: *Samples 2*, <http://www.gfpm-samples.de/Samples2/pfleidep.pdf>, S. 18-29.

4 Lothwesen, Kai Stefan (1999). »Methodische Aspekte der musikalischen Analyse von Techno.« In: *Erkenntniszuwachs durch Analyse. Populäre Musik auf dem Prüfstand*. Hg. v. Thomas Phleps und Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 24). Karben: CODA, S. 70-89.

sich hier um eine Visualisierungsform handelt, die von der Leserschaft erst erlernt werden muss, wodurch die Anschlusskommunikation erschwert werden könnte. Steinbrecher weist indes selbst auf die Frage hin, ob der Grad der Forschersubjektivität durch ein solches Vorgehen und Visualisieren nicht zusätzlich erhöht werde: »Es sei ausdrücklich betont, dass die Erkenntnisse, die man durch solche prozessorientierten Verfahren gewinnt, wahrscheinlich noch viel stärker von der subjektiven Perspektive des Analysierenden beeinflusst sind[,] als es bei herkömmlichen Verfahren der Fall ist« (ebd.).

Auch die Auswahl der US-amerikanischen Hardcore-Band Fugazi als Fallbeispiel wird von Anmerkungen zur Forschersubjektivität begleitet, indem Steinbrecher sowohl seinen persönlichen Bezug zu dieser Band als auch wichtige Eckpfeiler seiner musikalischen Sozialisation und Präferenzen offenlegt. Da seine Analyse auch dem Verstehen von Werturteilen dienen soll, schaltet der Autor dem musikanalytischen Prozess eine inhaltsanalytische Auswertung von Laienrezensionen zu Fugazi vor. Als Datenquellen dienen die englischsprachigen Websites amazon.com, amazon.co.uk, itunes.apple.com und rateyourmusic.com. Die Auswertung konzentriert sich dabei auf »Turnover«, den in Rezensionen häufig angesprochenen Opener des Debütalbums *Repeater* (1990). Es gehe darum, »ein Beispiel für eine systematische Vorgehensweise [zu] geben, mit der sich die Wertschätzung für eine Band und deren Musik besser verstehen lässt« (158). Die Kopplung der inhaltsanalytischen Einsichten an die klingenden Dimensionen des Songs soll der Beantwortung der zentralen Forschungsfrage dienlich sein: »Welche Arten der Gestaltung, Wahrnehmung und Lebensführung werden in Bezug auf die Band Fugazi als schön und richtig empfunden und inwieweit stehen diese Aspekte in Beziehung zum Klanggeschehen?« (160).

Angeleitet von den Studien Ralf von Appens (2007) und Rainer Diaz-Bones (2010) arbeitet Steinbrecher durch die Inhaltsanalyse der insgesamt 161 Rezensionen sechs Hauptthemen heraus: 1. Alben, Songs oder Personen, über die Fugazi-Fans schreiben; 2. Zuordnungen und Vergleiche (Genres und Bands); 3. Ethos und Lebensführung; 4. Wahrnehmungsweisen der Hörer; 5. Lyrics; 6. Musik. Die Oberkategorie »Musik« wird zudem in die Unterkategorien »Musik allgemein«, »Gestaltungsmittel« und »Stimmen« gegliedert. Auf Basis dieser thematischen Kategorien leitet Steinbrecher eine Reihe von Kriterien ab, die, so die These, für viele Hörer relevant sind, die sich intensiv mit der Band Fugazi auseinandergesetzt haben. Die Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse dienen als Grundlage für die anschließende musikalische Analyse.

Den Einstieg in den musikanalytischen Prozess findet Steinbrecher vermittels seiner drei vorgeschlagenen Ebenen: Oberfläche, Einzelstimmen,

Einzelstimmen-Wechselbeziehung. Eine Darstellung des formalen Ablaufs von »Turnover« (Oberfläche) dient daher ebenso einleitenden analytischen Schritten wie erste Prozessverlaufs- oder Spektrogrammdarstellungen (Einzelstimmen) und Interpretationen des Zusammenspiels verschiedener Klänge (Einzelstimmen-Wechselbeziehung). Im Fließtext finden sich vereinzelt Grafiken, die für eine gute Nachvollziehbarkeit der Analysen sorgen, zudem beinhaltet der Anhang der Arbeit weitere farbige Abbildungen auf insgesamt 31 Seiten. Hinsichtlich des Detailreichtums und der technischen Expertise, die für die Herstellung dieser Grafiken vonnöten ist, fällt die Studie im Vergleich zu den meisten Veröffentlichungen im Bereich der Popmusikforschung positiv auf.

Die Detailanalysen erfolgen mithilfe ausgewählter musikalischer Parameter, »den sieben herkömmlichen Untersuchungsschwerpunkten der Einzelstimmenebene« (194) – dies meint die Ebenen Melodie, Harmonie, Rhythmus, Stereopanorama, Dynamik, Frequenzspektrum und Artikulation. Steinbrecher legt im Folgenden seine Beobachtungen zu diesen Analyseebenen dar und bemüht sich jeweils um eine Zusammenführung mit den Rezensentenaussagen, um das Klanggeschehen selbst sowie die Wertschätzung für das Klanggeschehen begründet interpretieren zu können. Bezüglich der Melodik konstatiert der Autor ein kontinuierliches Wechselspiel von Abwechslung und Gleichförmigkeit – die Wertschätzung solcher Gestaltungsweisen lasse sich auch an den Kommentaren der Fans ablesen (195). Ähnliches ist, so Steinbrecher, hinsichtlich der Harmonik zu beobachten. Fugazi sei es hierbei um »ein wenig Unvorhersehbarkeit und Abwechslung« (196) gegangen, derlei Elemente hoben auch die Rezensenten mehrmals lobend hervor (vgl. 197). Steinbrechers Ausführungen wirken einleuchtend, wobei es der Nachvollziehbarkeit unter Umständen gutgetan hätte, die Argumentationen vereinzelt durch Zitate der Rezensenten zu stützen oder auf entsprechende Textstellen aus dem inhaltsanalytischen Abschnitt der Arbeit zu verweisen.

Für die restlichen Untersuchungsschwerpunkte wird die Kombination aus detaillierten Beschreibungen des Klanggeschehens und Kontextualisierungen auf Basis der analysierten Rezensionen wiederholt. Steinbrecher stellt dabei durchaus einleuchtende Verbindungen her: Beispielsweise kann er einen weitgehend gleichförmigen Verlauf der Dynamik analytisch nachweisen, während auch die Rezensenten darauf hinweisen, der reizvolle Intensitätsverlauf des Songs resultiere gerade nicht einfach aus dem Wechsel zwischen lauten und leisen Passagen. Bei der Untersuchung des Frequenzspektrums und der Artikulation verzichtet Steinbrecher hingegen fast komplett auf die angestrebte Kopplung der Klanganalyse an die Meinungen der Fans. Es ist naheliegend, dass Laienrezensenten derlei Spezifika nicht thematisieren;

allein deshalb, da sie in der Regel wohl kaum über die notwendigen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten verfügen, die einem Musikwissenschaftler zur Verfügung stehen. Auch derlei Probleme könnten besprochen werden, um nach weiteren Möglichkeiten der Interpretation zu suchen. Denn wenn die analysierten Parameter nicht unmittelbar mit den Äußerungen der Fans in Zusammenhang zu bringen sind, erscheint es lohnenswert, diese Schwierigkeiten zu benennen und mögliche Perspektiven zu diskutieren.

Steinbrecher hält abschließend nochmals fest, kein lückenloses Bild der Band Fugazi oder der Meinungen ihrer Fans nachzeichnen zu wollen, sondern: »Mein Ansinnen war es vielmehr, zu zeigen, dass es für den musikinteressierten Forscher sowohl auf interpretatorischer als auch auf analytischer Ebene viele erprobte und zu erprobende Vorgehensweisen für eine systematische Bearbeitung seiner Fragestellungen gibt« (211). An dieser Stelle werden zum einen die natürlichen Grenzen des gewählten Ansatzes offen benannt, andererseits betont der Musikwissenschaftler, dass Forscher unterschiedlicher Disziplinen von seiner Arbeit profitieren könnten. Dies ist sicher richtig, denn Steinbrecher präsentiert in seiner Studie einen ungewöhnlich breiten methodischen Horizont, den er für eine bislang wenig erprobte Herangehensweise an das Klanggeschehen in populärer Musik zu nutzen versteht. Dass die eigene Rolle im Forschungsprozess, die konkreten Ziele der Arbeit und mögliche Schwachstellen des Konzepts dabei durchgängig offengelegt werden, macht die Ergebnisse transparent und diskutabel. Denn die mancherorts lautwerdenden Bedenken, akademisch ausgebildete Musikforscher könnten die Hörweisen von Musikfans ohnehin nicht angemessen nachzeichnen, treffen ein Grundproblem der wissenschaftlichen Analyse. Ein probates Mittel, dieser Schwierigkeit zu begegnen, ist die Reflexivität des analytischen Prozesses und die offene Thematisierung der Forschersubjektivität – Steinbrecher wählt diesen Weg und stellt sich der wissenschaftlichen Herausforderung.

Das Verdienst der Studie ist es, Ansätze einer systematischen, methodisch reflektierten und empirisch gestützten – d.h.: *begründeten* – Interpretation des Klanggeschehens in populärer Musik dargelegt zu haben. Steinbrecher kann zeigen, dass sich die wiederholt geforderte Zusammenführung qualitativ-empirischer und musikanalytischer Methoden in der wissenschaftlichen Praxis sinnvoll umsetzen lässt. Dass der Musikwissenschaftler sich dabei auf einen einzigen Song beschränken und eine immense Breite an theoretischen Ansätzen einführen muss, macht auf die Komplexität solcher Vorhaben aufmerksam. Deutlich tiefergehende Studien lassen sich womöglich nur durch das Arbeiten in Forscherverbänden bewältigen. Wie Steinbrecher selbst anmerkt (vgl. 156), kann auch über Erweiterungen des

zu analysierenden Textmaterials nachgedacht werden – denkbar sind Texte der professionellen Musikkritik, ebenso Probandeninterviews oder Mitschriften aus ›Talking Analysis‹-Sitzungen.

Bernhard Steinbrechers Dissertation sei all denjenigen ans Herz gelegt, die sich für Methoden und aktuelle Tendenzen der Analyse populärer Musik interessieren. Wer zukünftig eigene musikanalytische Projekte plant, wird in dieser Publikation sicherlich manche Anregung finden. Nicht zuletzt hält die Arbeit den Vorwürfen, musikalische Analyse könne nicht mehr sein als akademischer Selbstzweck, reflektierte und stringent ausgearbeitete Argumente entgegen. Freilich werden sich auch Steinbrechers Ansätze erst in der wissenschaftlichen Praxis behaupten müssen. Jedoch mag die Studie dazu ermutigen, auch experimentelle musikanalytische Vorhaben nicht aus Angst vor der prinzipiellen Nicht-Schließbarkeit der so genannten ›Wickelschen Kluft‹ im Keim ersticken zu lassen. Stattdessen gilt es, sich des reichen Fundus bestehender Methoden zu bedienen und diese wissenschaftlich fundiert, mit Mut zur Innovation und dem eigenen Forschungsinteresse angemessen zusammenzuführen.

Steinbrecher, Bernhard (2016). *Das Klanggeschehen in populärer Musik. Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*. Köln u.a.: Böhlau (264 S., 40€).

**RALF VON APPEN, ANDRÉ DOEHRING, DIETRICH
HELMS AND ALLAN F. MOORE (2015).
SONG INTERPRETATION IN 21ST-CENTURY
POP MUSIC**

Review by Christopher Doll

In this book, editors Ralf von Appen, André Doebling, Dietrich Helms, and Allan F. Moore offer readers a collection of scholarly essays on popular music analysis in the tradition of John Covach and Graeme Boone's *Understanding Rock* (1997), Richard Middleton's *Reading Pop* (2000), Allan Moore's own *Analyzing Popular Music* (2003), Walter Everett's *Expression in Pop-Rock Music* (2008), and Mark Spicer and John Covach's *Sounding Out Pop* (2010).¹ Seeking to distinguish their new book from its predecessors, the contributing editors of *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music* commence with a collectively authored introduction laying out four aims that, at least in their particular combination, ensure a novel scholarly contribution. The first of these, and probably most important, is to undermine the objective pose so often implied—or even overtly adopted—in analytical music scholarship, and to replace it with a sentiment of accepting—and indeed celebrating—music analysis's inherent subjectivity. The second aim is to center attention on songs themselves, rather than presenting songs merely as examples within larger discussions of theory or methodology. The third aim is to analyze only contemporary songs: nothing before the new

1 John Covach / Graeme M. Boone (Ed.) (1997). *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. Oxford University Press; Walter Everett (Ed.) (2008). *Expression in Pop-Rock Music*. 2nd ed., Routledge; Richard Middleton (Ed.) (2000). *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford University Press; Allan F. Moore (Ed.) (2003). *Analyzing Popular Music*. Cambridge University Press; Mark Spicer / John Covach (Eds.) (2010). *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music*. University of Michigan Press.

millennium. The fourth and final aim is to demonstrate the utility of musical analysis as a means to various other scholarly ends, including hermeneutic readings and socio-cultural arguments concerning insider experience and personal identity (race, gender, nationality, etc.).

The extent to which these four stated aims are met *collectively* by the essays makes the book a clear success, which is to say this book adds something fresh to the slow-but-steady stream of analytical collections by popular music scholars. Matters are a bit more complicated when dealing with the essays *individually*, however, because the book's general aims don't seem to apply equally in each case. It is hard, for example, to find anything other than analysis or theory at the end of Anne Danielsen's stimulating chapter on the groove of Destiny Child's »Nasty Girl.« Danielsen's waveforms don't really lead to any hermeneutic or socio-political point (the fourth aim), or even lead to any obvious insight about experiencing the groove through dancing (which would be the most basic form of analysis-as-means I could imagine for a study of groove). Walter Everett's detailed tonal analysis of Death Cab for Cutie's »I Will Follow You Into The Dark« is unmistakably hermeneutic in its trajectory (this, despite the essay's rather austere title announcing the song as a mere »Exemplar of Conventional Tonal Behaviour«). Yet I find nothing explicit in Everett's rhetoric suggesting his musico-poetic argument is to be celebrated as an instance of subjective interpretation (the first aim). (And given the central role of subjectivity in the collection, as articulated clearly in the editors' introduction, the placement of Everett's analysis as the very first essay makes this incongruity even more noticeable.) All this said, it would be unreasonable to expect any multi-author collection to confirm uniformly to numerous collectively guiding goals, in light of the inherent difficulties in assembling this type of publication.

On the other hand, it's entirely reasonable for readers to debate the goals themselves—to deliberate over the degree to which we find them well formulated and ultimately worth pursuing. The remainder of my review will offer such interrogation of the book's four general aims, in reverse order. The fourth goal, analysis-as-means, is described by the editors as revealing analytical study to be »not necessarily an aim in itself, but a toolbox that can be used to address many different issues of broader relevance« (2). I myself have no ideological objection to using analysis in this way, but the formalist in me also stands firm in the conviction that analysis can act as its own reward, and indeed I would go so far as to say there is a severe limitation on the number of different ways analysis can be pressed into the meaningful service of some further cause. It is analysis's highly subjective

nature (remember the first aim) that makes it a rather unstable foundation for making assertions much beyond the activity of music-making itself, and in fact, the essays here that do connect their songs to broader socio-cultural concerns really do so in service of illuminating the former (the musical) rather than the latter (the extra-musical). Dietmar Elflein's provocative chapter on Rammstein's »Pussy,« for instance, links musical and lyrical details to larger aspects of German culture, but the ultimate point is actually to »enable an understanding of the music in its cultural context« (98) – *not* to enable an understanding of the culture. In other words, the goal is not to get past musical analysis, but to get to a better, more diversified version of it. An admirable pursuit, in my opinion.

The third aim is to feature recent music, understudied so far not only because of its sheer newness but also because it is less responsive – at least compared with earlier popular music – to traditional methods of musical analysis. The editors identify their repertory as »pop« in the book's title, but this is intended to cover »mainstream pop,« »critically acclaimed ›indie‹ styles,« »R&B,« »and current electronic [popular] music« (2). I find this aim laudable, and so I was somewhat confused to read the opening of co-editor Allan Moore's individual essay on Amy Macdonald's »This Is The Life,« where Moore admits he is »not really very much interested in ›keeping up‹ with the ›latest thing‹ in music« (157). The entire first paragraph of Moore's essay would appear to be at least a partial refutation of the third aim he himself helped express in the book's introduction; this paragraph's inclusion seems to me an unnecessary distraction, if only a minor blemish in the larger scheme of things.

The second aim, analysis-over-theory, strikes me as a meaningful counterbalance specifically to the field of professional music theory/analysis, as opposed to, say, popular music studies. The latter, as far as I can see, is replete with articles focusing on one or a few songs, while the former is definitely more focused on articulating more sweeping claims and using musical excerpts as mere examples. Of course, there must be some sort of balance between the two; the editors themselves suggest that »methods of analyzing sound and record production, or rhythm and groove are still underdeveloped« (2), implying that all the analysis here of new repertory is at least likely to *eventually* lead to new general claims, new theory. As a matter of fact, essay-author Simon Zagorski-Thomas goes all the way, explicitly framing his article as an »examin[ation of] some specific ways in which features other than melody and harmony can be incorporated into the analysis of recorded popular music,« »[u]sing the example of the Kings of Leon track ›Sex on Fire‹« (115). In other words, the specific song

discussed here is somewhat arbitrary; it is the methodology that matters. (Again, not every individual essay conforms equally to each general goal.)

The book's number one aim, to emphasize analysis's subjectivity, is one with which I am completely on board; it is a sentiment all too frequently missing from analytical scholarship, at least at a deep enough level where it can rightfully call into question the purpose of the analytical activity itself. This being the primary way *Song Interpretation* sets itself apart from previous analytical collections—the editors stating that »[t]his important aspect has not been adequately considered in the existing literature« (1) — I am again perplexed by a brief, and this time immediate, dissent from co-editor Moore. The editors write (partially in the third person): »In his recent *Song Means*, though, Allan F. Moore makes this case: ›it is now widely (and rightly) accepted that we cannot presume an objective position from which to write hermeneutically‹« (1). So, subjectivity »has not been adequately considered« but »is now widely...accepted.« The message here is muddled.

The collection's commitment to keeping subjectivity front and center is most evident in its second portion: while Part I, »Listening Alone,« features traditional single-author essays, Part II, »Listening Together,« is composed entirely of multi-author essays. These collaborative efforts, each with at least five authors, wear on their sleeves their origins as pedagogical exercises at a musical summer school, offering mostly student-level observations (with occasional exceptions). Yet they represent a valiant effort to circumvent the maddeningly restrictive norms of academic analytical authorship. The attempt itself is so suggestive that I feel the book is just getting started as it ends; an intense flood of questions rose to the surface as I read it. I will conclude this review with two of these questions, both regarding subjectivity. The first concerns listeners versus listening: while it is true that different listeners can (will) hear the same song differently (as the authors note), to what extent is the operative distinction not between different listeners but, more fundamentally, between different hearings, or different listening strategies? I myself know that I don't always experience the same song in the same way every time; this question could very well have been crafted into a defining topic for all the *individual* authors featured in Part I, thus bringing both halves of the book into closer alignment. My second question is about the nature of analytical writing in general: to what extent must analysis, if it is to be successful, constitute an act of persuasion, or even an act of intellectual intimidation? Since analysis is inherently subjective, it's not clear what the use of sharing such information is, if not to help shape other people's own personal interpretations, which then calls into question the purpose and nature of something like Part II's group analysis

wherein participants are asked to meld their own subjectivities with each other's. (The editors end their introduction with similar questions.) Far beyond the actual content of *Song Interpretation*, its central themes direct us into these and other very interesting areas of scholarly inquiry. Let us hope the next analytical collection can further the process.

Ralf von Appen, André Doebling, Dietrich Helms and Allan F. Moore (Ed.) (2015).
Song Interpretation in 21st-Century Pop Music. Farnham: Ashgate (282 S.,
Hardback: 74 £, Paperback: 30£, E-Book: 21£).

**DANIEL BAUER (2015).
POPULÄRE MUSIK UND STADTENTWICKLUNG.
NEW ORLEANS VOM STRUKTURWANDEL DER 1960ER
JAHRE BIS ZUR FLUTKATASTROPHE VON 2005.**

Rezension von Markus Frei-Hauenschild

Daniel Bauer geht in seiner Untersuchung der Frage nach Wechselwirkungen zwischen populären Musikszenen und Stadtentwicklung am Beispiel von New Orleans nach. In Auseinandersetzung mit einer Diskursgeschichte, die vom oppositionellen Subkultur-Begriff zu einer konsensuelleren Sichtweise überging, widmet er sich der Frage, »auf welche Weise die Musikszene von New Orleans die Regeneration der durch wirtschaftlichen und demografischen Strukturwandel in eine Krisensituation geratenen Stadt prägte«. Dabei orientiert er sich insbesondere an Richard Floridas Studie *The Rise of the Creative Class* (2002), die Kultur als »entscheidenden Standortfaktor im Wettbewerb zwischen urbanen Räumen« untersucht. Zugleich knüpft er an Giacomo Bottàs (2009) Untersuchung zur Rolle der populären Musik in Manchester an und fragt außer nach der ökonomischen Bedeutung populärer Musik – etwa den Auswirkungen auf den städtischen Tourismus – nach milieustabilisierenden bzw. -verändernden Funktionen der Musik.

Bauer bedient sich in seiner Untersuchung unterschiedlicher Materialien und Methoden, die von der Analyse der Songtexte, Plattencover und Sounds eines selbstgebildeten Korpus' von 50 Songs über die Kompilation von Sekundärliteratur zur Stadt- und Kulturgeschichte bis zur Analyse der führenden Tageszeitung *The Times-Picayune* reichen. Der eigentlichen Untersuchung vorangestellt ist ein Einleitungsteil, der – bei aller notwendigen Beschränkung und Simplifizierung – eine gute und differenzierte Einführung in die Geschichte und aktuelle Situation der Stadt gibt.

Die Korpusanalyse von 50 Songs bleibt dagegen hinter dem Anspruch zurück. Der Schluss, Songs beeinflussten das Image von New Orleans, nur weil

in ihnen von der Stadt gesungen wird und sie eine gewisse Verbreitung fanden, ist zu kurz geraten: »Dass die Musikszene von New Orleans das touristische Bild der Stadt [...] prägte«, lässt sich eben nicht unter völliger Nichtbeachtung der Rezipienten »durch eine Analyse von Songtexten, Plattencovern und musikalischen Parametern« (S. 39) zeigen. An anderer Stelle betont der Autor explizit, die Frage, von *wie vielen* Hörern die Songs de facto rezipiert wurden, könne und müsse die Arbeit nicht beantworten – *ob überhaupt und in welcher Weise* die Songs und ihre Botschaften zur Stadt rezipiert wurden, wird nicht diskutiert. Dass diese Fragen durchaus relevant sind, klingt in den Analysen an einer Stelle eher en passant an, als nämlich angezweifelt wird, ob die hohe Mordrate, die im Song »One More Murder« (1998) der Band Better Than Ezra von den Rezipienten überhaupt mit der Stadt in Verbindung zu bringen sei. Im Text wird diese gar nicht erwähnt, der Song hat es nur in den Korpus geschafft, weil die Band aus New Orleans stammt. Und doch wird umstandslos der Anspruch angemeldet, der Korpus beinhalte »diejenigen Tonaufnahmen lokaler Interpreten [...], die das touristische Bild von New Orleans mittels textlicher Botschaft am stärksten prägten« (S. 42, Hervorhebung durch den Rezensenten).

Die Analysen selbst sind von unterschiedlicher Aussagekraft. Das Kapitel über die Songtexte wertet den Korpus quantitativ aus, indem hier kulturelle Merkmale der Stadt (die Musik selbst, Street Parades, Karneval, Tanz, Mardi-Gras-Indians, Esskultur und Voodoo) sowie Äußerungen zu urbanen Problemen ausgezählt werden. Die Zuordnung dieser Topoi zu unterschiedlichen Musikstilen gerät arg cursorisch, indem hier nur zwischen »traditionellem« Jazz, R&B und Funk als einer Richtung, Rock und Blues als zweiter und schließlich HipHop als dritter unterschieden wird. Dass die Thematisierung von Gewalt, Drogen und Rassismus in Letzterem durchaus genretypisch ist, räumt Bauer ein, um dann dennoch darauf hinzuweisen, dass derlei Inhalte »mit touristischen Interessen nicht vereinbar« seien. Wieder bleibt die Frage tatsächlicher Auswirkungen solcher Äußerungen ungestellt.

Die Analyse der Plattencover geht selektiv vor, eine quantitative Auswertung des Korpus findet nicht statt. Dennoch gelingen hier aufschlussreiche Beobachtungen zu nostalgischer Imagepflege im »traditionellen« Jazz oder der Bedienung des Klischees vom exotisch-mystischen Voodoo-Zentrum in der psychedelischen Phase von Dr. John. Das Kapitel *Der »New Orleans-Sound«* ist dagegen eine Kapitulation. Auf nicht einmal zwei Seiten – deren zweite ein Fazit des bisher Gesagten darstellt – werden vier längst nicht hinreichend erläuterte Merkmale »des« New Orleans Sounds referiert, ohne dass diese auch nur ansatzweise mit dem untersuchten Material abgeglichen würden.

Handfester ist die Analyse der kulturellen und ökonomischen Bedeutung von Musikclubs und Festivals sowie das – angesichts bereits vorliegender Analysen bewusst knapp gehaltene – Kapitel über die Fernsehserie *Tremé*.

Der Abschnitt über die Bedeutung der Musik für die »Selbstdefinition und -identifikation der schwarzen Arbeiterklasse« beschäftigt sich mit der Rolle des HipHop und dessen lokaltypischem Subgenre »Bounce« insbesondere in der Post-Katrina-Ära. Dabei bleibt die Darstellung sowohl in der Beschreibung des Stils (call and response-Prinzip und Tanzbarkeit sind eben keine singulären Charakteristika der Musik aus New Orleans) als auch in der wertenden Sicht auf die Verhältnisse (»Auf das soziale Zusammenleben in New Orleans wirkte sich die lokale Hip-Hop-Szene zugleich positiv als auch negativ aus«) an der Oberfläche. Überaus aufschlussreich und informativ dagegen sind wieder die Ausführungen zu »kurzfristigen Transformationen öffentlicher Räume« und zur »Gestaltung der gebauten Umwelt durch die Musikszene als Stadtentwicklungsmaßnahmen ›von unten‹«. Auch wenn hier der Bereich der musikalischen Ausbildung und die Rolle, die Institutionen wie die Fairview Baptist Church Band in den 1970er Jahren oder die Post Katrina-Initiative »Silence is Violence« hierfür spielten, Beachtung verdient gehabt hätte.

Das abschließende Kapitel »War on Music« beschäftigt sich schließlich mit städtischen Maßnahmen und Interventionen im Spannungsfeld der Interessen der Musikszene, des Tourismus und der Anwohner, die – über rein ordnungspolizeiliche Regulierung hinaus – nachvollziehbar als Teil einer Gentrifizierungsstrategie interpretiert werden.

Die Verknüpfung der Stadtentwicklung mit Institutionen, Erscheinungsformen und Manifestationen populärer Musik ist in hohem Maße begrüßenswert und New Orleans als Gegenstand in doppelter Hinsicht prädestiniert: als traditionsreiche Musikstadt und aufgrund des radikalen, durch die Katrina-Katastrophe von 2005 markierten Einschnitts. Auch wenn die Analysen des Songkorpus dem hohen selbstgesteckten Anspruch nicht gerecht werden, trägt Daniel Bauers Arbeit hierzu vielfältige Hinweise und Fakten zusammen, die in den referierenden Abschnitten in überaus informativer und gut lesbarer Weise erzählt werden.

Daniel Bauer (2015). *Populäre Musik und Stadtentwicklung. New Orleans vom Strukturwandel der 1960er Jahre bis zur Flutkatastrophe von 2005* (= Geschichte & Kultur. Kleine Saarbrücker Reihe Bd. 4). Trier: Kliomedia.

1 <http://time.com/4668482/grammys-2017-beyonce-speech> (accessed April 17, 2017).

1.2 million user sign-ups in the first week after the release of *Lemonade*.² As such, *Lemonade* is an example of how a musical narrative of overcoming personal and systematic hardships functions as a highly profitable venture that ultimately stabilizes late capitalist hegemonic structures, rather than challenging them. Framed in this way, Beyoncé's record breaking *Lemonade* is the perfect embodiment of what James calls the neoliberal »resilience discourse«.

In her stimulating account of pop music's intricate relation with neoliberalism, Robin James practices what she calls philosophy *of* music and philosophy *through* music (21). James combines critical philosophy and (popular) music studies productively, and hence not only offers interesting and challenging analyses of musical phenomena from Calvin Harris, Rihanna and Lady Gaga to David Guetta, Ludacris and Atari Teenage Riot, but also highlights how popular music as a cultural form functions as a mirror of – and active agent in – societal discourses at large, and constructions of identity, race and gender in particular. James looks at musical practices to examine how values and aesthetics of contemporary pop are connected to broader, more fundamental shifts in epistemology, capitalism, and politics. As such, she takes pop music seriously because of its philosophical potential by highlighting the important point that musical works can do more than just reflecting dominant concepts, ideals and structures, but pop can also respond to, critique and rework them. In order to look at what philosophical assumptions and ideas are embedded in musical works, performances, and aesthetics, James analyses a wide range of songs and videos from different popular genres, but with an emphasis on contemporary Electronic Dance Music (EDM). In her interpretative and, as she herself recognizes, subjective approach of offering theories of »how songs work and why they work that way, and what it all means« (22), James explicitly distances herself from historical or ethnomusicological studies of music, and positions herself as a hermeneutic philosopher influenced by Foucault, Attali, Marx and Rancière, as well as critical musicology and film studies. This combination of politics and philosophy, and critical race feminism (notably bell hooks, Patricia Hill Collins, Gayatri Chakravorty Spivak, J. Halberstam, and Sara Ahmed) *in* and *through* pop music indeed seems more urgent than ever in times of Trumpism and the surge of essentialist nationalism, patriarchy and misogyny in politics and mainstream media, and racism and other institutionalized forms of identity-based oppression. As such, James gives a timely account of pop music's form, functioning and potential for societal change.

2 https://www.nytimes.com/2016/05/13/arts/music/beyonce-lemonade-tidal-streams.html?_r=0 (accessed April 17, 2017).

In order to discuss the ideological functions of popular music in neoliberal society, James initially differentiates between two forms of »dealing with«: On the one hand, the earlier mentioned dominant paradigm of falling and overcoming – which she calls resilience – and on the other its subversive counterpart: melancholy. In reference to Marx, James calls resilience the new »means of production« (4) in neoliberal society, in which crisis and trauma are necessary – even desirable – phenomena that enable the individual to »bounce back from injury and crisis in a way that capitalizes on deficits so that you end up ahead of where you initially started« (4). Resilience discourse, James argues, is what »ties contemporary pop music aesthetics to neoliberal capitalism and racism/sexism«. In popular music, resilience discourse takes personal damage and transforms it into aesthetic surplus value. Here again, Beyoncé is a case in point: The opening monologue of the video to her iconic single »Sorry« on *Lemonade* highlights personal damage which resulted in her symbolic death. She (presumably) addresses her unfaithful husband and asks:

»So what are you gonna say at my funeral now that you've killed me. »Here lies the body of the love of my life, whose heart I broke without a gun to my head. Here lies the mother of my children, both living and dead. RIP my true love.« (Intro to »Sorry« on *Lemonade*).

Beyoncé – notoriously (one of) the »hardest-working women in show business« – solemnly stages her own »death« in order to subsequently overcome the damage (»Middle fingers up, put them hands high«) and turn it into surplus value.

Musically, James draws analogies between this neoliberal logic of inflicting pain in order to subsequently heroically overcome it and the structure of popular mainstream EDM influenced pop songs: The soars and drops in EDM pop songs rely on modes of intensification that are eventually smoothed out and rendered pleasurable. James even goes as far as claiming that »people find musical gestures like EDM soars pleasurable because *they perform the resilience we seek to embody*« (5; emphasis in the original). Resilience reaffirms the neoliberal logic of overcoming for the production of (aesthetic) surplus value, and follows a very specific pattern: damage is first incited and made manifest, then spectacularly overcome, and the overcoming is broadcast and shared. The reward for this infinite imperative is increased human capital, status and recognition, because resilience does not only function on an individual, but also on a collective level: with reference to Foucault's concept of biopolitics, James argues that individual resilience is understood to boost societies' resilience (7) and leaves social in-

stitutions (capitalism, and what she calls »Multi-Racial White Supremacist Patriarchy«) in place.

So, when resilience is the dominant norm of neoliberalism, and if contemporary pop music often performs acts of resilience, does this imply the impossibility of alternative strategies of »survival« that do not feed into the oppressing structures causing them? With reference to Freud's famous notion, James introduces the second central concept of her book, melancholy. While resilience corresponds with Freud's take on mourning (resolving and overcoming loss), James introduces melancholy as a tactic of inverting resilience: Instead of conquering damage, melancholy refuses to »bounce back *enough* and/or in the right direction« (19) and does not perform the cultural work that is expected in the resilience imperative. One example for melancholy as alternative tactic James offers is Rihanna's refusal to resiliently overcome the violent offence she suffered from, inflicted by her boyfriend Chris Brown in 2009. Rihanna's post-offence album *Unapologetic* sounds melancholic, and her hit single »Diamonds« in particular uses the language and semiotics of tonality to produce harmonic melancholy (147). James describes »Diamonds« as directionless, as it »doesn't go anywhere,« it does not make use of soars, it does not build up a crest — in fact, »it is haunted by an absent soar« (148). »Diamonds« also does not provide a drop, it rather is an »unending loop of soft peaks and valleys« that »lacks the spectacular crises and overcomings we have come to expect from contemporary pop songs« (ibid.). And as such, James concludes, the song demonstrates a lack of resilience: »Rihanna's vocal delivery neither incites damage, by expressing suffering and pain, nor does it express struggle and/or triumphant overcoming« (150). Missing a musical as well as narrative climax or crisis, *Unapologetic* did receive criticism for Rihanna's lack of struggle or fighting back, and Rihanna was accused of failing to sufficiently make use of her emotional pain and trauma (ibid.).

Although James offers compelling analyses and interesting hypotheses, her concept of melancholy remains much less convincing than her arguments about the dominant trope of resilience in neoliberalism and contemporary pop. She describes melancholy as neither refusing to overcome, nor as an ultimately productive strategy of challenging hegemonic culture, since the very core of the concept is to *not* be productive in cultural terms. However, the effectiveness of melancholy as a tactic of resistance (for lack of a better word) remains questionable: does not Rihanna's »melancholic« global super-hit »Diamonds« generate surplus value just like Beyoncé's spectacular overcoming in *Lemonade*? James concludes by arguing that there are »many many ways to deal with damage and trauma, and people frequently re-

cover, survive, cope and flourish in ways that don't adequately support hegemony« (168), but here a lack of convincing alternative evidence (particularly in pop music) most clearly demonstrates the shortcomings of James' otherwise compelling arguments. Finally, by emphasizing the continuing importance of »traditional« subcultural activism and grassroots initiatives (like providing financial aid to underprivileged although – or *because* – these are considered »bad investments«) to challenging the all-encompassing neoliberal ideology of capitalizing on damage, James' notion of melancholy as tactic remains too indefinite. And does melancholy as tactic of subverting the neoliberal logic of resilience not furthermore burden those suffering from systematic violence to also refuse to overcome these traumas – in a particular way?

Aside from unfortunately poor editing and occasionally abstract choice of terminology obscuring James' ideas – »just as resilience discourse is fueled by ›nothing,‹ biopolitics runs on death« (23) –, her hermeneutic readings of contemporary pop offer an inspiring and provocative read. The combination of musical analyses and theoretically informed readings of globally successful songs as well as James' politically motivated philosophical argumentation invites the reader to reconsider the role of pop in contemporary society. However, concluding it can be said that James convincingly diagnoses the disease but fails to offer valid treatment options.

James, Robin (2015). *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*. Alresford: Zero Books (224 p., Paperback, 15.99€).

Ausgewählte Neuerscheinungen 2016

Zusammengestellt von Christopher Klauke

- Adelt, Ulrich. *Krautrock. German Music in the Seventies*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Adrian, Allison / Warwick, Jaqueline (Hg.). *Voicing Girlhood in Popular Music. Performance, Authority, Authenticity* (= Routledge Studies in Popular Music 11). New York, NY: Routledge.
- Ahlers, Michael / Jacke, Christoph (Hg.). *Perspectives on German Popular Music* (= Ashgate Popular and Folk Music Series). London: Routledge.
- Akombo, David. *The Unity of Music and Dance in World Culture*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Ammon, Theodore G. (Hg.). *David Bowie and Philosophy. Rebel, Rebel*. Chicago, IL: Open Court.
- Aquila, Richard. *Let's Rock. How 1950s America created Elvis and the Rock and Roll Craze*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Babovic, Jovana. *Dig Me Out [Sleater-Kinney]* (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Balzer, Jens. *Pop. Ein Panorama der Gegenwart*. Berlin: Rowohlt.
- Barna, Emília / Tófalvy, Tamás (Hg.). *Made in Hungary. Studies in Popular Music*. New York, NY: Routledge.
- Beissinger, Margaret H. / Speranta, Radulescu / Giurchescu, Anca (Hg.). *Manele in Romania. Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Bennett, Andy / Rogers, Ian. *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. London: Palgrave Macmillan.
- Becker, Bernhard von. *Bernstein loves Pop. Wie die Pop-Musik 1966 plötzlich erwachsen wurde*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Benson, Michael. *Why the Greatful Dead Matter*. Lebanon, NH: University Press of New England.
- Berglund, Jeff / Johnson, Jan / Lee, Kimberli (Hg.). *Indigenous Pop. Native American Music from Jazz to Hip-Hop*. Tucson, AZ: University of Arizona Press.
- Berry, Chris / Iwabuchi, Koichi / Tsai, Eva (Hg.). *Routledge Handbook of East Asian Popular Culture*. London: Routledge.
- Björnberg, Alf / Bossius, Thomas (Hg.). *Made in Sweden. Studies in Popular Music*. London: Routledge.
- Blush, Steven. *New York Rock. From the Rise of the Velvet Underground to the Fall of CBGB*. New York, NY: St. Martin's Griffin.
- Breuer, Johannes. *Genre und Gender. Zur Komplexität der Verknüpfung zweier Kategorien im Musikediskurs*. Bielefeld: transcript.
- Bohman, Philip V. / Plastino, Goffredo (Hg.). *Jazz Worlds / World Jazz*. Chicago, IL: Chicago.

- Bohn, Jenny (Hg.). *Blumentopf, 1992-2016. 24 Jahre deutsche Hip-Hop Geschichte*. München: Verlag Antje Kunstmann.
- Bottà, Giacomo (Hg.). *Unsichtbare Landschaften. Populäre Musik und Räumlichkeit*. Münster: Waxmann.
- Brackett, David. *Categorizing Sound. Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland, CA: University of California Press.
- Brackett, Donald. *Back to Black. Amy Winehouse's only Masterpiece*. Montclair, NJ: Backbeat Books.
- Braggs, Rashida. *Jazz Diasporas. Race, Music, and Migration in Post-World-War II Paris*. Oakland, CA: University of California Press.
- Brocken, Michael. *Other Voices. Hidden Histories of Liverpool's Popular Music Scenes – 1930s-1970s*. London: Routledge.
- Brøvig-Hanssen, Ragnhild / Danielsen, Anne (Hg.). *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Brown, Andy R. / Spracklen, Karl / Kahn-Harris, Keith / Scott, Niall (Hg.). *Global Metal Music and Culture. Current Directions in Metal Studies* (= Routledge Studies in Popular Music 11). London: Routledge.
- Butt, Gavin / Eshun, Kodwo / Fisher, Mark (Hg.). *Post-Punk Then and Now*. London: Repeater.
- Byun, Chong Hyun Christie. *The Economics of the Popular Music Industry. Modelling from Microeconomic Theory and Industrial Organisation*. London: Palgrave Macmillan.
- Castillo-Garsow, Maelissa / Nichols, Jason (Hg.). *La Verdad. An International Dialogue on Hip Hop Latindades*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Chapman, Ian / Johnson, Henry (Hg.). *Global Glam and Popular Music. Style and Spectacle from the 1970 to the 2000s* (= Routledge Studies in Popular Music 11). London: Routledge.
- Chuck, Eddy. *Terminated for Reasons of Taste. Other Ways to Hear Essential and Inessential Music*. Durham: Duke University Press.
- Clayton, Jace. *Uproot. Travels in Twenty-First-Century Music and Digital Culture*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.
- Coady, Christopher. *John Lewis and the Challenge of „Real“ Black Music*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Cohen, Ronald C. *Depression Folk. Grassroots Music and Left-Wing Politics in 1930s America*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Cosby, James. *Devil's Music, Holy Rollers and Hillbillies. How America Gave Birth to Rock and Roll*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Cravinho, Pedro / Johnson, Bruce / Reimann, Heli (Hg.). *Jazz and Totalitarianism*. London: Routledge.
- Croland, Michael. *Oy oy oy Gevalt! Jews and Punk*. Santa Barbara, CA: Praeger.
- Dale, Pete. *Popular Music an the Politics of Novelty*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- DeFillippi, Robert / Wilkström, Patrik (Hg.). *Buisness Innovation and Disruption in the Music Industry*. Northampton, MA: Edward Elgar Publishing.
- Detering, Heinrich. *Stimmen aus der Unterwelt. Bob Dylans Mysterienspiel*. München: C. H. Beck.
- Dietrich, Marc (Hg.). *Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel*. Bielefeld: transcript.
- Dietz, Dan. *The Complete Book of 1980s Broadway Musicals*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Döhl, Frédéric. *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*. Bielefeld: transcript.
- Dolezal, Rudi. *Die Geschichte des Austropop in 20 Songs*. Walz bei Salzburg: Servus.

- Doyle, Greene. *Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966/1970. How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Dubois, Laurent. *The Banjo. America's African Instrument*. Cambridge, MA; London: Belknap.
- Dunn, Kevin. *Global Punk. Resistance and Rebellion in Everyday Life*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Elferen, Isabella van / Weinstock, Jeffrey Andrew (Hg.). *Goth Music. From Sound to Subculture* (= Routledge Studies in Popular Music 11). London: Routledge.
- Eldson, Peter / Heile, Björn / Doctor, Jenny (Hg.). *Watching Jazz. Encounters with Jazz Performance on Screen*. Oxford: University of Oxford Press.
- Engelmann, Jonas (Hg.). *Damaged Goods. 150 Einträge in die Punk-Geschichte*. Mainz: Ventil.
- Espinosa, Christian Spencer / Mendivil, Julio (Hg.). *Made in Latin America. Studies in Popular Music*. London: Routledge.
- Evans, Mark / Fogarty, Mary (Hg.). *Movies, Moves and Music. The Sonic World of Dance Films*. Sheffield: Equinox.
- Fagge, Roger / Pillai, Nicolas (Hg.). *New Jazz Conceptions. History, Theory, Practice* (= Warwick Series in the Humanities). New York, NY: Routledge.
- Falconer, Tim. *Bad Singer. The Surprising Science of Tone Deafness and How We Hear Music*. Toronto: House of Anansi Press.
- Fischer, Michael / Holtsträter, Knut (Hg.). *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture* [Jahrbuch Zentrum für Populäre Kultur und Musik 60/61]. Münster: Waxmann.
- Flores, Juan. *Salsa Rising. New York Latin Music of the Sixties Generation*. Oxford: Oxford University Press.
- Fuchs, Stefan. *Rechtsrock in Japan? Rechte Liedtexte in Japans Musik der Gegenwart*. Wien: Praesens.
- Gabbard, Krin. *Better Git it in Your Soul. An Interpretive Biography of Charles Mingus*. Oakland, CA: University of California Press.
- Gebhardt, Nicholas. *Vaudeville Melodies. Popular Musicians and Mass Entertainment in American Culture, 1870-1929*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Gluck, Bob. *The Miles Davis Lost Quintet and the other Revolutionary Ensembles*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Gnagy, Caroline. *Texas Jailhouse Music. A Prison Band History*. Charleston, SC: History Press.
- Graber, Hedy / Schnyder von Wartensee, Philipp / Landwehr, Dominik. *Time Is Now. Popmusik in der Schweiz heute*. Zürich: Limmat.
- Graham, Stephen. *Sounds of the Underground. A Cultural, Political and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Grant, Peter. *National Myth and the First World War in Modern Popular Music*. New York, NY: Springer.
- Green, Stuart / Marc, Isabelle (Hg.). *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place* (=Ahgate Popular and Folk Music Series). London: Routledge.
- Greenland, Thomas. *Jazzing. New York City's Unseen Scene*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Gruber, Johannes. *Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap* (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: transcript.
- Grütter, Heinrich Theodor. *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Rock und Pop im Ruhrgebiet* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Zollverein Essen, 5.5.2016-28.2.2017]. Essen: Klartext.
- Hajdu, David. *Love for Sale. Pop Music in America*. New York, NY: Farrar, Straus and

Giroux.

- Hamelman, Steve. *All by Myself. Essays on the Single-Artist Rock Album*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Hamilton, Jack. *Just Around Midnight. Rock and Roll and the Racial Imagination*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Harper, Alan. *Waiting for Buddy Guy. Chicago Blues at the Crossroads*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Hawkins, Martin. *Slim Harpo. Blues King Bee of Baton Rouge*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.
- Hawkins, Stan. *Queerness in Pop Music. Aesthetic, Gender Norms, and Temporality* (= Routledge Studies in Popular Music 10). New York, NY; London: Routledge.
- Heesch, Florian / Scott, Niall (Hg.). *Heavy Metal, Gender and Sexuality* (= Ashgate Popular and Folk Music Series). London: Routledge.
- Heinze, Carsten / Niebling, Laura (Hg.). *Populäre Musikkulturen im Film. Inter- und transdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Heller, Ruth (Hg.). *Woman Singers in Global Contexts. Music, Biography, Identity*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Hemming, Jan. *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Hepworth, David. *Never a Dull Moment. 1971 – The Year that Rock Exploded*. New York, NY: Henry Holt and Company.
- Hepworth-Sawyer, Russ / Hodgson, Jay (Hg.). *Mixing Music* (= Perspectives on Music Production Series). London: Routledge.
- Herbst, Jan-Peter. *Die Gitarrenverzerrung in der Rockmusik. Studien zu Spielweise und Ästhetik* (= Populäre Kultur und Medien 12). Münster: LIT Verlag.
- Hersch, Charles B. *Jews and Jazz. Improvising Ethnicity* (= Transnational Studies in Jazz). New York, NY: Routledge.
- Hill, Jeremy. *Country Comes to Town. The Music Industry and the Transformation of Nashville*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Hill, Rosemary. *Gender, Metal and the Media. Woman Fans and the Gendered Experience of Music*. London: Palgrave Macmillan.
- Hill, Sarah. *San Francisco and the Long 60s*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Hoffmann, Nora Frederike. *Szene und soziale Ungleichheit. Habituelle Stile der Techno/Elektro-Szene*. Wiesbaden. Springer Fachmedien.
- Hogarty, Jean. *Popular Music and Retro Culture in Digital Era* (= Routledge Studies in Popular Music 11). London: Routledge.
- Hörisch, Jochen. *Pop und Papageno. Über das Spannungsverhältnis zwischen U- und E-Musik*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Hörner, Fernand (Hg.). *Kulturkritik und das Populäre in der Musik*. Münster; New York, NY: Waxmann.
- Hutchinson, Sydney. *Tigers of a Different Stripe. Performing Gender in Dominican Music*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Ismaiel-Wendt, Johannes. *Post_Presets. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge*. Hildesheim: Olms.
- Iwaschkin, Roman. *Popular Music. A Reference Guide* (= Routledge Library Editions Popular Music). London: Routledge.
- James, David. *Rock'N'Film. Cinema's Dance with Popular Music*. Oxford: University of Oxford Press.
- Johnson, Bruce (Hg.). *Antipodean Riffs. Essays on Australian Jazz*. Sheffield: Equinox.
- Kallioniemi, Kari. *Englishness, Pop and Post-War Britain*. Bristol; Chicago, IL: Intellect.

- Karppinen, Anne. *The Songs of Joni Mitchell. Gender, Performance and Agency* (= Ashgate Popular and Folk Music Series). London: Routledge.
- Keiner, Christian. *Techno-Subkulturen als Initiatoren friedlicher Jugendbewegungen innerhalb der modernen Gesellschaft*. München: GRIN Verlag [Diss., elektronische Ressource].
- Khabeer, Su'ad Abdul. *Muslim Cool. Race, Religion, and Hip Hop in the United States*. New York, NY: New York University Press.
- Knauer, Wolfram (Hg.). *Gender and Identity in Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 14). Hofheim am Taunus: Wolke.
- Kun, Josh / Radano, Ronald (Hg.). *Tropical Renditions. Making Musical Scenes in Filipino America*. Durham: Duke University Press.
- Kunz, Yvonne. *Jihad Rap. An den Rändern muslimischer Subkultur* (= Testcard Zwergobst). Mainz: Ventil.
- Kyker, Jennifer / Oliver Mtukudzi. *Living Tuku Music in Zimbabwe*. Indianapoli, IN: Indiana University Press.
- Lambert, Philip (Hg.). *Good Vibrations. Brian Wilson and the Beach Boys in Critical Perspective*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Lawrence, Tim. *Life and Dead on the New York Dance Floor. 1980-1983*. Durham, NC: Duke University Press.
- Leas, Ryan. *Sound of Silver* [LCD Soundsystem] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Lee, Edward / Vulliamy, Graham. *Popular Music. A Teacher's Guide* (= Routledge Library Editions Popular Music). London: Routledge.
- Lee, Jooyoung. *Blowin' Up. Rap Dreams in South Central*. Chicago, IL; London: The University of Chicago Press.
- Leibovitz, Liel. *A Broken Hallelujah. Rock and Roll, Redemption, and the Life of Leonard Cohen*. New York, NY: W.W. Norton & Company.
- Leon, Javier F. / Simonett, Helena (Hg.). *A Latin American Music Reader. Views from the South*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Liebler, M. L. *Heaven was Detroit. From Jazz to Hip Hop and Beyond*. Detroit, MI: Wayne State University.
- Lordi, Emily J. *Donny Hathaway Live* (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Lornell, Kip / Rasmussen, Anne (Hg.). *The Music of Multicultural America. Performance, Identity, and Community in the United States*. Jackson, MS: University of Mississippi Press.
- Love, Nancy S. *Trendy Fascism. White Power Music and the Future of Democracy*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Lücke, Martin / Näumann, Klaus (Hg.). *Reflexionen zum Progressive Rock*. München: Allitera.
- Luker, Morgan James. *The Tango Machine. Musical Culture in the Age of Expediency*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Malvinni, David. *Experiencing the Rolling Stones. A Listener's Companion*. Lanham, MA: Rowman & Littlefield.
- Marcus, Greil. *Three Songs, Three Singers, Three Nations. Amerika in drei Liedern*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Matejovski, Dirk (Hg.). *Kraftwerk. Die Mythenmaschine* (= Acoustic Studies Düsseldorf 2). Düsseldorf: Düsseldorf University Press.
- Mazierska, Ewa (Hg.). *Popular Music in Eastern Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- McBride, James. *Kill'em and Leave. Searching for James Brown and the American Soul*. New York, NY: Spiegel & Grau.
- McLeod, Kembrew. *Parallel Lines* [Blondie] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Blooms-

- bury Academic.
- Meier, Leslie. *Popular Music as Promotion. Music and Branding in the Digital Age*. New York, NY: John Wiley & Sons.
- Mejia, Paula. *Psychocandy* [The Jesus and Mary Chain] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Meueler, Christof. *Das ZickZack-Prinzip. Alfred Hilsberg – Ein Leben für den Underground*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Moore, Dave / Thornton, Jason. *The There's That Beat! Guide to the Philly Sound – Philadelphia Soul Music and its R&B Roots. From Gospel & Bandstand to TSOP*. Stockholm: Premium.
- Moore, Mark A. *The Jan & Dean Record. A Chronology of Studio Sessions, Live Performances and Chart Positions*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Mullen, John. *The Show Must Go On! Popular Song in Britain During the First World War* (= Ashgate Popular and Folk Music Series). London: Routledge.
- Müller, L. J. (Hg.). *Sound, Sex und Sexismus* (= Popscriptum 12) [elektronische Ressource].
- Munro, Hope. *What She Go Do. Woman in Afro-Trinidadian Music*. Jackson, MS: University of Mississippi Press.
- Nichols, Davis. *Dig. Australian Rock and Pop Music, 1960-85*. Portland, OR: Verse Chorus Press.
- Nicolay, Franz. *The Humorless Ladies of Border Control. Touring the Punk Underground from Belgrade to Ulaanbaatar*. New York, NY: New Press.
- Nowakowski, Mark. *Straßenmusik in Berlin. Zwischen Lebenskunst und Lebenskampf. Eine musikethnologische Feldstudie* (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: transcript.
- Ntarangwi, Mwenda. *The Street is my Pulpit. Hip Hop and Christianity in Kenya*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Ollison, Rashod. *Soul Serende. Rhythm, Blues & Coming of Age Through Vinyl. A Memoir*. Boston, MA: Beacon Press.
- Opsahl, Carl Petter. *Dance to my Ministry. Exploring Hip-Hop Spirituality*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Osborn, Brad. *Everything in Its Right Place. Analyzing Radiohead*. Oxford: Oxford University Press.
- Papenburg, Jens Gerrit / Schulze, Holger (Hg.). *Sound as Popular Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Partridge, Christopher / Moberg, Marcus (Hg.). *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Pattie, David / Sean, Albiez. *Brian Eno. Oblique Music*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Pecknold, Diane / McCusker, Kristine (Hg.). *Country Boys and Redneck Women. New Essays in Gender and Country Music*. Jackson, MS: University of Mississippi Press.
- Pickhan, Gertrud / Ritter, Rüdiger (Hg.). *Meanings of Jazz in State Socialism*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Poole, Buzz. *Workingman's Dead* [Grateful Dead] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Potts, Rolf. *The Geto Boys* (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Purcell, Richard / Randall, Richard (Hg.). *21st Century Perspectives on Music, Technology, and Culture. Listening Spaces* (= Pop Music, Culture and Identity). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rabaka, Reiland. *Civil Rights Music. The Soundtracks of the Civil Rights Movement*. Lanham: Lexington Books.
- Radano, Ronald / Olaniyan, Tejumola (Hg.). *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*. Durham, NC: Duke University Press.

- Rambarran, Shara / Whiteley, Sheila (Hg.). *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*. Oxford: Oxford University Press.
- Ran, Amalia / Morad, Moshe (Hg.). *Mazal Tov, Amigos! Jews and Popular Music in the Americas* (= Jewish Latin America 7). Leiden: Brill.
- Randel, Don M. / Shaftel, Matthew / Weiss, Susan Forscher. *A Cole Porter Companion*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Ratliff, Ben. *Every Song Ever. Twenty Ways to Listen to Music Now*. London: Allen Lane.
- Rauhut, Michael. *Ein Klang – zwei Welten. Blues im geteilten Deutschland 1945-1990* (= Studien zu Populärmusik). Bielefeld: transcript.
- Reynolds, Simon. *Shock and Awe. Glam Rock and its Legacy, from the Seventies to the Twenty-First Century*. London: Faber & Faber.
- Roberts, Tamara. *Resounding Afro Asia. Interracial Music and the Politics of Collaboration*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Rüdiger, Ritter / Yvetta, Kajavová / Gertrud, Pickhan (Hg.). *Jazz from Socialist Realism to Postmodernism*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Rush, Stephen. *Free Jazz, Harmolodics, and Ornette Coleman*. London: Routledge.
- Rüttgers, Peter. *Von Rock'n'Roll bis Hip-Hop. Geschlecht und Sexualität in Jugendkulturen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Sardinha, Joao / Campos, Ricardo (Hg.). *Transglobal Sounds: Music, Youth and Migration*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Schmidt-Joos, Siegfried. *Die Stasi swingt nicht. Ein Jazzfan im Kalten Krieg – Erinnerungen und Ermittlungen*. Halle: Mitteldeutscher Verlag.
- Schütte, Uwe (Hg.). *German Pop Music. A Companion*. Berlin: De Gruyter.
- Seidel, Wolfgang. *Wir müssen hier raus! Krautrock, Free Beat, Reeducation* (= Testcard Zwergobst). Mainz: Ventil.
- Seinbrecher, Bernhard. *Das Klanggeschehen in populärer Musik. Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*. Köln u.a.: Böhlau.
- Shahan, Cyrus M. / Howes, Seth / Hall, Mirko M. (Hg.). *Beyond No Future. Cultures of German Punk*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Sharon, Ammen. *May Irwin: Singing, Shouting, and the Shadow of Mistrelsy*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Sheffield, Rob. *On Bowie*. New York, NY: Dey Street Books.
- Shin, Hyunjoon / Lee, Seung-Ah (Hg.). *Made in Korea. Studies in Popular Music*. London: Routledge.
- Shope, Bradley G. *American Popular Music in Britain's Raj*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Simmeth, Alexander. *Krautrock transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968-1978*. Bielefeld: transcript.
- Simone, Varriale. *Globalization, Music and Cultures of Distinction. The Rise of Pop Music Criticism in Italy*. London: Palgrave Macmillan.
- Sirois, André. *Hip Hop DJs and the Evolution of Technology. Cultural Exchange, Innovation, and Democratization*. New York, NY: Peter Lang.
- Soulsby, Nick. *Cobain on Cobain. Interviews and Encounters*. Chicago, IL: Chicago Review Press.
- Steel, Jackson. *Das Lexikon der Musikrichtungen – Was ist eigentlich Punk? Von Streetpunk über Hardcore Punk bis Pop-Punk*. München: Neobooks.
- Stoeber, Jennifer Lynn. *The Sonic Color Line. Race and the Cultural Politics of Listening*. New York, NY: New York University Press.
- Stone, Alison. *The Value of Popular Music. An Approach from Post-Kantian Aesthetics*. New York, NY: Nature America INC.
- Stratton, Jon / Zuberi, Nabeel (Hg.). *Black Popular Music in Britain since 1945*.

- London: Routledge.
- Surall, Matthias. „*And God is never far away*“. *Spannende Theologie im Werk von Nick Cave* (= Populäre Kultur und Medien 11). Münster: Lit Verlag.
- Tochka, Nicholas. *Audible States. Socialist Politics and Popular Music in Albania*. New York, NY: Oxford University Press.
- Tracey, Clark. *The Godfather of British Jazz. The Life and Music of Stan Tracey*. Sheffield; Bristol: Equinox.
- Troutman, John W. *Kika Kila. How the Hawaiian Steel Guitar Changed the Sound of Modern Music*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Tsipursky, Gleb. *Socialist Fun. Youth, Consumption, and State-Sponsored Popular Culture in the Soviet Union, 1945-1970*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- Unger, Matthew P. *Sound, Symbol, Sociality. The Aesthetic Experience of Extreme Metal Music*. London: Palgrave Macmillan.
- Wallwork, Rebecca. *Hangin' Tough* [New Kids On The Block] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Walser, Robert (Hg.). *The Christopher Small Reader*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Welch, Rosanne. *Why the Monkees Matter. Teenagers, Television and America Pop Culture*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Wierzbicki, James. *Music in the Age of Anxiety. American Music in the Fifties*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Williams, Katherine. *Rufus Wainwright*. Sheffield: Equinox.
- Williams, Katherine / Williams, Justin A. (Hg.). *The Cambridge Companion of the Singer-Songwriter*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Wise, Timothy. *Yodeling and Meaning in American Music*. Jackson, MI: University of Mississippi Press.
- Womack, Kenneth / Kapurch, Katie (Hg.). *New Critical Perspective on the Beatles. Things We Said Today* (= Pop Music, Culture and Identity). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Wriggle, John. *Blue Rhythm Fantasy. Big Band Jazz Arranging in the Swing Era*. Urbana, IL: University of Illinois Press.