

## GESCHICHTSBILDER VON POPULÄRER MUSIK BEI MUSIKLEHRERN VERSCHIEDENER SCHULARTEN. EINE QUANTITATIVE STUDIE

Georg Brunner

Unter Geschichtsbild versteht die *Brockhaus Enzyklopädie*

»die Gesamtheit vorwissenschaftlicher oder wissenschaftlich begründeter Vorstellungen, die das Geschichtsbewusstsein eines Menschen, einer Gruppe, eines Volkes o. einer Nation bestimmen; im Wechselspiel mit dem Gegenwartsbewusstsein entstanden, ist es selbst Ereignis eines geschichtlichen Prozesses« (Brockhaus 1989: 393).

Geschichtsbilder sind traditionsgemäß ein Forschungsgegenstand der Geschichtsdidaktik. Demantowsky beschreibt im Wörterbuch zur Geschichtsdidaktik 2009 Geschichtsbild als

»das stabilisierte Gefüge der historischen Vorstellungen einer Person oder einer Gruppe [...]. Die wirtschaftlichen, politischen, religiösen und ethnischen Umwelten stellen wesentliche Faktoren dar. Geschichtsbilder dienen der Orientierung in der Zeit und der Stabilisierung von Identität. [Sie zeigen sich] als ein mehr oder minder fixer Bestand vermeintlich sicheren historischen Wissens« (Demantowsky 2009: 82; auch Schneider 1997: 206).

Schneider betont, dass »verschiedene Gruppen, Instanzen, Institutionen (Kirchen, Parteien, Staat, Armeen, andere Organisationen und Verbände) [...] zur Ausbildung eines individuellen Geschichtsbildes unterschiedlich stark« (Schneider 1997: 290) beitragen, um die Menschen auf eine für die eigenen Begehrlichkeiten nützliche Sicht der Geschichte zu verpflichten. Heute ist eine Pluralität von Geschichtsbildern zu beobachten, die »nicht mehr als abzustellender Missstand interpretiert, sondern als aufschlussreiche Normalität« (Demantowsky 2009: 82) gelten. In der Geschichtswissenschaft werden

»bis in die Gegenwart hinein neben- oder nacheinander existierende, teilweise miteinander-konkurrierende Geschichtsbilder [festgestellt]: christlich-abendländisches, marxistisch-leninistisches, rassistisch-biologisches, heroisches, idealistisches, germanozentrisches, europäisches, universales usw. Geschichtsbild« (Schneider 1997: 291).

Empirische Arbeiten zur Frage des Geschichtsbildes sind meist quantitativ ausgerichtet und befassen sich als Zielgruppen häufig mit Schülerinnen und Schülern. Aber auch einige qualitative Studien entstanden in letzter Zeit (zusammenfassend Hintermann 2007: 24-28).

## 1. Fragestellung

Innerhalb der musikpädagogischen bzw. musikwissenschaftlichen Forschung besteht bezüglich der Geschichtsbilder im Bereich der populären Musik ein erhebliches Forschungsdefizit. So sind beispielsweise die vorherrschenden Geschichtsbilder (Versuch einer Operationalisierung unter 5.1) und Umgangsweisen von Musiklehrkräften praktisch nicht erforscht. Das hier vorgestellte Forschungsprojekt will dieser Frage nachgehen.

Ein erster Fragenkomplex lautet:

- A) Welche Geschichtsbilder und Umgangsweisen im Hinblick auf populäre Musik sind im Bewusstsein von Musiklehrern präsent?
- B) Gibt es Unterschiede nach Schularten, Geschlecht, Alter und Musikertyp?

Weiterhin sollte herausgefunden werden, welche Rolle die Hochschulausbildung für die Ausprägung von Geschichtsbildern und Umgangsweisen im Bereich der populären Musik spielt. Die Hochschulausbildung findet in der Regel zwischen 20 und 25 Jahren statt. Unter dem Aspekt, dass Studien zeigten, der Musikgeschmack – und damit vermutlich auch das Geschichtsbild – verfestigt sich mit ca. 20 Jahren (zusammenfassend Kleinen 2008: 50f.) scheint gerade die Frage nach der Bedeutung der Ausbildungsinstitutionen, in diesem speziellen Fall von Musiklehrkräften an allgemeinbildenden Schulen, hoch interessant zu sein.

Der zweite Fragenkomplex geht den Fragen nach:

- C) Welche Bedeutung hat die Ausbildung an den Hochschulen auf das Geschichtsbild und die Umgangsweisen?
- D) Wie wirkt die Ausbildung heute noch nach?

## 2. Methode

Ausgegangen wird vom Prinzip der »Life History« nach Cole (1994) und Creswell (1994). Dabei sammelt der Forscher Geschichten, Narrative – auch eigene – und versucht diese zu strukturieren und die Lebenserfahrungen des Individuums zu interpretieren. Dies erfolgte in dem vorgestellten Forschungsvorhaben durch kleine Interviews mit ausgewählten Musiklehrkräften. Bezug genommen wird auf die Habitus-Theorie von Bourdieu (vgl. u.a. Kraus/Gebauer 2002) und die dekonstruktivistischen Ansätze poststrukturalistischer Theorien (vgl. u.a. Angermüller 2007). Unter Habitus wird ein System dauerhafter, durch Erfahrungen erworbener Dispositionen verstanden, welche im praktischen Handeln bestimmte Einstellungen des Individuums (z.B. Geschichtsbild) nahelegt, aber nicht zwingend bestimmt. Situationsanforderungen können dazu führen, dass das im Habitus enthaltene Handlungswissen auch erweitert bzw. umgebildet wird. Dieses Modell dient also sowohl dem Phänomen sozialer und kultureller Reproduktion als auch des Wandels. Von besonderem Interesse ist vor allem der reproduktive Aspekt dieses Modells. Dekonstruktivistische Ansätze poststrukturalistischer Theorien gehen u.a. davon aus, dass verschiedene Einstellungen, Sichtweisen, Bedeutungen und deshalb auch Geschichtsbilder mit eigenen Bedeutungssystemen nebeneinander existieren.

Um oben genannte Fragestellungen beantworten zu können, wurden aus den Interviews sowie eigenen Erfahrungen der Forschenden Hypothesen abgeleitet (s.u.) und ein darauf bezogener Fragebogen erarbeitet, vorgetestet sowie nachgebessert.

Mit Hilfe dieses (Online-)Fragebogens erfolgte die Befragung von MusiklehrerInnen unterschiedlicher Schularten in Baden-Württemberg. Die Datenauswertung wurde mittels SPSS durchgeführt. Die damit erhobenen Daten erfahren im Folgenden eine Darstellung und Interpretation. Sie sollen helfen, die aufgestellten Hypothesen zu überprüfen.

## 3. Interviews

Insgesamt wurden sechs Interviews geführt gleichermaßen mit Frauen und Männern unter Berücksichtigung verschiedener Altersstufen. Alle Interviewpartner haben Musik als Hauptfach an einer Pädagogischen Hochschule (PH) oder Musikhochschule (Muho) studiert.

	1	2	3	4	5	6
<b>Schulart</b>	GS	GS	RS	RS	GY	GY
<b>Alter</b>	30-35	über 55	45-55	30-35	über 55	35-45
<b>Geschlecht</b>	w	m	W	m	w	m
<b>Studium</b>	PH	PH	PH	PH	Muho	Muho

Tabelle 1: Überblick über die Interviews

Die Ergebnisse der leitfadengestützten Interviews wurden nach den Fragen kategorisiert. In Kurzform ergibt sich als Zusammenstellung Folgendes:

<b>Fragen</b>	<b>Aussagen</b>
<i>Persönliche Rolle und subjektive Wertung von populärer Musik (PM)</i>	keine/große Rolle, nur zufällig gehört (Radio), Unterhaltung, Hören (höre 70-80% PM), Beschäftigung mit PM wegen Schule, Hintergrundmusik, selbst spielen, mehr hören als selber machen, weniger Konzerte, Live-Erlebnis, Kennenlernen über die SchülerInnen, Trennung zwischen Pop/Rock, Entspannung, Tanzen, Professionalität, gute Techniker und Musiker; PM fördert zerstreutes Hören, dient nur der Geselligkeit; man entfernt sich vom Sinn des Lebens, beeindruckt, es stört »Das von der Stange« – Einheitsbrei, Stimmen singen nicht richtig; falsche Tonlage, zu tief für Frauen, zu hoch für Männer. Viele gesprochene Stücke (meint nicht Rap)
<i>Rolle und Umsetzung der PM in der Schule</i>	Keine in der GS, Schonraum vor PM, Lebenswelt der Schülerinnen, entscheidender Faktor in Musikkultur, wenig Raum der PM im Vergleich zum Interesse der SchülerInnen, Motivation (vs. Chill-Feeling der Sus), Kompensation, Identifikation, Stimulanz; Singen (Tongebung/Phrasierung), Warm-up, Klassenmusizieren, Rhythmik, Körperlichkeit; Harmonielehrer in MU (Tonbezeichnungen); leicht musizierbar, nicht so komplexe Akkordfolgen, aktuelle Songs schülergerecht aufarbeiten und musizieren, Schulband, pro Jahr 3-4 neue Stücke transkribieren und einstudieren, L lebt nicht nur in seiner eigenen Welt: L ist up-to-date
<i>Musikertypen</i>	Klassiktyp, gemischt (Jazz-Klassik)
<i>Musiksozialisation mit PM</i>	Eltern(teile), (Onkel), Geschwister, Freunde, Radio, Mitwirkung in Bands/Kapellen; getrennte Bereiche: privat PM, Instrumentalunterricht Klassik; neben Studium (privat: Band, Gesangunterricht), Fortbildungen
<i>Lieblingsmusik</i>	PM nur nebenbei gehört, klassische Musik bis 1900, Sinfonische Musik, italienische Oper, Latin-Jazz; PM der 1960er Jahre (Protestsongs (Bob Dylan), Beatles, Stones), Disco-musik der 1970er Jahre, Fusion-Stile (Jazz), Soul, Funk
<i>Studium</i>	keine PM in Veranstaltungen, Schulpraktisches Instrumentalspiel (Schupra) (keine PM/etwas), kein Schupra, didaktisches Seminar PM, Bandspiel, Ensembles (Musical-Orchester, Bigband), nicht in Instrument, Gesang (Verbot durch Gesanglehrer!) oder Dirigieren, Klassenmusizieren, nicht Gitarre/Schlagzeug (1974), Hilfen aus Studium: Gehörbildung, ganze musikalische Grundbildung

Tabelle 2: Ergebnisse der Interviews



## 4. Hypothesenbildung

Aus den obigen Ergebnissen wurden folgende Hypothesen abgeleitet:

1. Die Bedeutung der Ausbildungsinstitutionen für erlebte Popgeschichte nimmt (einerseits) ständig zu.
2. Die in der Ausbildung erlebten Geschichtsbilder und Umgangsweisen mit populärer Musik bestimmen (andererseits) nur in geringem Maße das Geschichtsbild im weiteren Berufsleben.
3. Das Geschichtsbild und die Umgangsweisen sind in weiten Bereichen von der eigenen musikalischen Sozialisation geprägt (Unterschied – Klassik-/Pop-/Rock-/Jazztyp). Dadurch existieren verschiedene Geschichtsbilder und Umgangsweisen nebeneinander.
4. Die Geschichtsbilder und Umgangsweisen unterscheiden sich bei Lehrkräften verschiedener Schularten sowie hinsichtlich des Alters und des Geschlechts.
5. Das eigene Geschichtsbild und die eigenen Umgangsweisen bestimmen den jeweils aktuellen Musikunterricht.

## 5. Online-Befragung

### 5.1 Fragebogen – Anmerkungen zur Konstruktvalidität

Bei diesem Forschungsvorhaben handelt es sich um Grundlagenforschung. Aus diesem Grund besteht ein berechtigtes Interesse an der Konstruktvalidität des Fragebogens. Aufgrund obiger Interviews und Erkenntnissen aus angrenzenden Arbeiten (Ruf 2007, Gielen 2012) sowie der Übertragung von vergleichbaren Untersuchungen aus benachbarten Wissenschaften (vor allem Geschichtswissenschaften; Hintermann 2007) wurden für das Geschichtsbild von populärer Musik eines Musiklehrers folgende Kriterien bzw. Items zugrunde gelegt und daraus entsprechende Frage-Items formuliert:

Einstellung gegenüber populärer Musik, Spiel populärmusikalischer Instrumente, Hörrepertoire/Musikpräferenzen, Kenntnis von Stilen aus verschiedenen Epochen, Offenheit des Geschichtsbildes (auch gegenüber aktuellen Stilen), Information mittels Literatur und anderer Medien über populäre Musik, Verfügung über kompetentes Wissen, Einbindung von populärer Musik in den Musikunterricht, Einbeziehung von populärer Musik in verschiedene Veranstaltungsformate in der Aus- und Weiterbildung, Bedeutung verschiedener Variablen wie Alter, Geschlecht, Schulart, Primärsozialisation, Musi-

ker-Typ, Peers u.ä., Anteil der außerhalb der Ausbildung erfolgten popmusikalischen Sozialisation.

## 5.2. Durchführung der Befragung – Soziographische Daten

Zunächst sollen die Grunddaten wiedergegeben werden. Hierzu gehören die soziographischen Angaben sowie der Versuch, einer Bestandsaufnahme zum Geschichtsbild von populärer Musik von Musiklehrern im Allgemeinen.

Für die Umfrage wurde ein E-Mail-Verteiler (Schuladresse) aller Grund-, Haupt-, Werkrealschulen, Beruflichen Gymnasien und Gymnasien (GS, HS, WRS, berufl. GY, GY) in Baden-Württemberg verwendet. Die Schulleitungen wurden gebeten, den Link zur Befragung an das jeweilige Fachkollegium Musik weiterzuleiten. An der Umfrage beteiligten sich insgesamt 338 Lehrkräfte (Zahl der vollständig aufgefüllten Fragebögen; über 500 unvollständig ausgefüllte). Welche Lehrkräfte sich aus welchen Gründen an der Befragung beteiligten, bleibt unklar. Das heißt, dass Motivation als konfundierende Variable nicht ausgeschlossen werden kann. Es handelt sich also nicht um eine repräsentative Umfrage im engen Sinne, da das Sample nicht durch Zufall gebildet wurde. Allerdings ist die Stichprobe groß genug, so dass der Zufall »überlistet« werden kann (da sich kaum Lehrkräfte aus beruflichen GY an der Befragung beteiligt hatten, wird dieser Schultyp in der weiteren Auswertung nicht mehr berücksichtigt).

Die Aufteilung auf die persönlichen Hintergrundmerkmale Schulart, Alter, Geschlecht, Beginn des Schuldienstes, Art des Studiums wird in folgender Tabelle dargestellt (Angaben in Prozent): Insgesamt kann von einem relativ ausgewogenem Verhältnis hinsichtlich der Verteilung auf die Schularten und das Alter gesprochen werden, wenngleich deutlich weniger Männer als Frauen teilgenommen haben. Etwas weniger als die Hälfte (44,2%) der sich an der Umfrage beteiligten Lehrkräfte ist seit ca. 12 Jahren im Schuldienst. Mit der Länge des Schuldienstes nahm die Bereitschaft ab, sich an der Online-Befragung zum Thema zu beteiligen. Der weitaus größte Teil hat Musik als Hauptfach gewählt; mit 12,1% ist der Anteil derjenigen, die einen künstlerischen Studiengang (z.T. noch zusätzlich) absolviert haben, relativ hoch. Sie sind für den Schuldienst praktisch künstlerisch »überqualifiziert«. Das Studium nahm bei der Mehrheit (43,2%) 8-10 Semester in Anspruch, aber fast 1/5 (19,5%) studierte länger als 5 Jahre, während knapp 1/3 (vermutlich GS/HS/WRS) bis 7 Semester für die Ausbildung benötigte. Überwiegend fand die Ausbildung in Baden-Württemberg statt. Lediglich 7,8% beispielsweise der Musikhochschulabsolventen hatten ihren Studienort außerhalb Baden-Württembergs gewählt. Gut 2/5 studierten ein Tasten-

instrument (Klavier, Orgel, Akkordeon) als Hauptinstrument, knapp 1/5 Streichinstrumente, 6,2% Gitarre, je 2 Lehrkräfte Schlagzeug bzw. Synthesizer/Keyboard und (E-)Bass, einmal Jazz-Klavier, viermal Saxophon. D.h., typische Instrumente des Rockinstrumentariums sind kaum vertreten; es überwiegen traditionsgemäß die »klassischen« Instrumente.

Schulart	GS	HS/WRS	RS	GY	Berufliche	GY
	17,2	17,5	29,3	32,5	0,9	

Alter	bis 35	35-45	45-55	über 55
	28,4	30,5	21,6	15,4

Geschlecht	w	M
	59,5	36,1

Schuldienst seit	vor 1980	1981-1990	1991-2000	2001-heute
	12	12,6	25,4	44,2

Studium	HF	NF	Künstlerischer Studiengang	Sonstiges
	77,8	12,1	12,1	8,6

Länge des Studiums (Semester)	bis 7	8-10	über 10
	28,8	43,2	19,5

Art der Ausbildungsstätte	Muho	PH	Sonstige
	29,6	59,8	6,2

Instrumente	Klavier	Streicher	Holzbl.	Blechbl.	Orgel	Gitarre
	32,7	18,9	15,9	4,5	9,8	6,2

Tabelle 3: Grunddaten (Angaben in Prozent)

## 5.3 Geschichtsbild

### 5.3.1 Typen von Musikern

Angenommen wurde, dass das musikalische Selbstkonzept (vgl. u. a. Spychiger et al. 2009; <http://www.hfmdk-frankfurt.info/projekte-forschung/musikal-selbstkonzept.html>), also als welchen »Stiltyp« man sich selbst

sieht, eine wichtige Variable für das Geschichtsbild populärer Musik von Musiklehrkräften darstellt (1= trifft überhaupt nicht zu, 5 = trifft voll zu).

Erwartungsgemäß fühlen sich die meisten Lehrkräfte der Klassik zugehörig. Im Diagramm stellen sich die Klassik- und Jazzmusiker praktisch gegenüber dar (Diagramm 1). Entsprechend überwiegt auch das Spiel nach Noten vor dem Spiel nach Gehör, wenngleich das Spielen nach Gehör doch einen relativ hohen Stellenwert einnimmt.

<i>Ich fühle mich als... / ich spiele nach...</i>	M	SD
Jazzmusiker	2,09	1,274
Pop-/Rockmusiker	2,78	1,286
Klassikmusiker	4,07	1,149
Spiel nach Noten	4,64	,696
Spiel nach Gehör	3,16	1,259

Tabelle 4: Musikertypen, Spielen nach Noten/Gehör (Mittelwert und Standardabweichung)

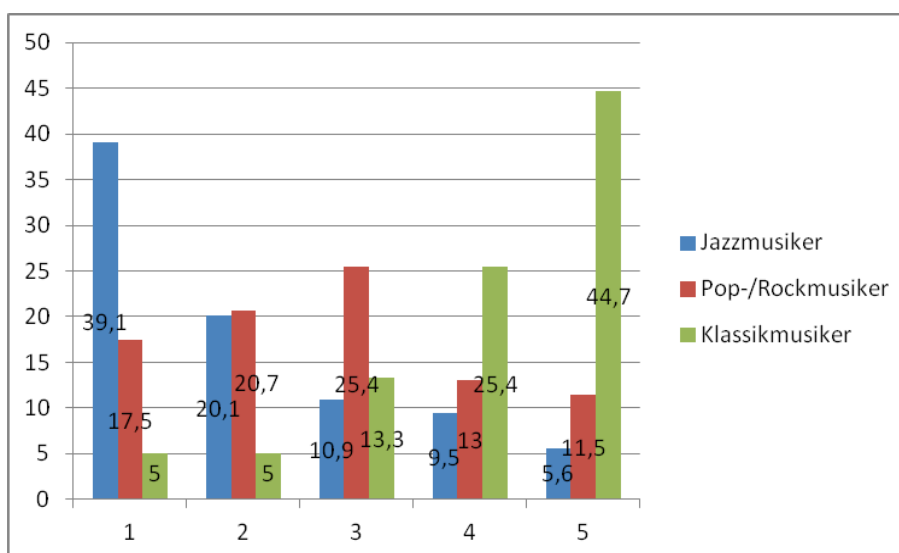


Diagramm 1: Verteilung der Musikertypen (Angabe in Prozent)

### 5.3.2 Praktische Erfahrungen mit populärer Musik

Relativ viele Lehrkräfte verfügen über praktische Erfahrungen mit populärer Musik (knapp 2/3). 1/5 erwarb diese durch die Mitwirkung in einer Jazzband, fast 1/3 (durch das Spiel in einer Pop-/Rockband und 1/4 durch die Mitwirkung in einem Jazz- oder Popchor. Ebenfalls 1/4 konnte anderweitig Praxis in populärer Musik erwerben, vor allem durch eigene Leitungstätigkeiten in Bigband, diversen Chören, populärmusikalische Eigenproduktionen an den Schulen u.ä. Die Vielzahl der Nennungen verschiedener Stilbereiche

und Ensemblearten verweist auf die Vielschichtigkeit der praktischen Umgangsmöglichkeiten mit populärer Musik.

Gefragt wurde nach dem Besitz popmusikalischen Instrumentariums (E-Gitarre, E-Bass, Keyboard/Synthesizer, Schlagzeug). Bei der hohen Nennung von Keyboard/Synthesizer spiegelt sich sicherlich die Ausbildung wider, da in der Regel ein schulpraktisches Instrument (Klavier oder Gitarre) verpflichtend ist.

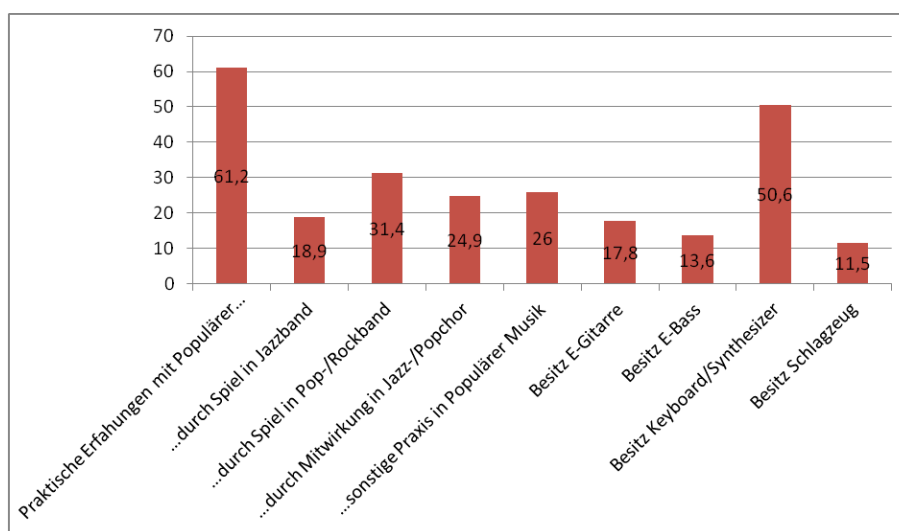


Diagramm 2: Praktische Erfahrungen mit populärer Musik – Instrumentenbesitz (Angaben in Prozent)

### 5.3.3 Hörzeiten

Hörzeiten von Musik und speziell von populärer Musik können als Indikator für die Intensität der Beschäftigung und die damit zum Ausdruck kommenden Präferenzen dienen:

Stunden	nebenbei	aufmerksam
0-1	44,7	62,4
1-2	29,6	18,6
2-4	9,5	3,8
mehr als 4	2,4	0,0

Tabelle 5: Hörzeiten (Angaben in Prozent)

Davon entfiel auf populäre Musik:

Hörzeiten pM	Prozent
0-10%	11,2
10-20%	6,8
20-30%	6,5
30-40%	5,6
40-50%	8,9
50-60%	8,6
60-70%	8,6
70-80%	16,0
80-90%	15,1
90-100%	9,2

Tabelle 6: Prozentualer Anteil der populären Musik an den Hörzeiten

Bei 40,3% der Befragten nahm die populäre Musik also 70-100% ein.

### 5.3.4 Vorliebe für Musikstile – Überblick über Geschichte der populären Musik

Bei der Frage nach der Musik, mit der sich Musiklehrkräfte am meisten beschäftigen (freie Nennung; 8,9% gaben keine Wertung ab), nimmt der Bereich der populären Musik insgesamt mit 34,5% einen hohen Wert ein; klassische Musik führt allerdings mit 45,5%. 7,2% der Befragten geben ein breites Spektrum an, sie sind offen gegenüber allen Stilen oder lieben einfach »gute« Musik u.ä. Innerhalb der einzelnen Stilbereiche findet sich eine große Pluralität.

Vorlieben für Musikbereiche	Prozent
Klassische Musik	45,5
populäre Musik	34,5
breites Spektrum (gute Musik)	7,2

Tabelle 7: Vorlieben für Musikbereiche

Weiteren Aufschluss über das Geschichtsbild von Musiklehrkräften über populäre Musik sollte die Frage nach der Bedeutung von Dekaden der populären Musik geben (1=gar nicht, 5=sehr stark). Der Schwerpunkt liegt auf den 1980er Jahren, während die früheren und späteren Jahrzehnte jeweils schwächer präferiert werden.

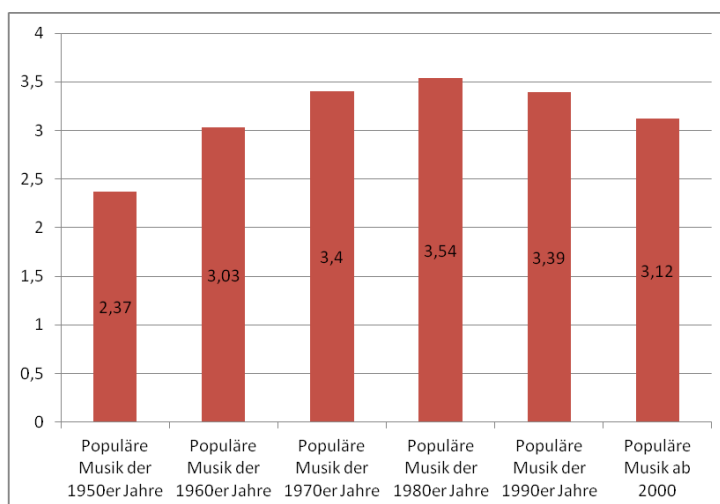


Diagramm 3: Wie stark fühlen Sie sich innerhalb der populären Musik folgenden Dekaden verbunden? (Antwortskala: 1= gar nicht 5 = sehr stark, geschlossene Frage)

Bei der Frage nach der Vorstellung, welche Musik in 20 Jahren von den Einzelnen gehört wird, nannten 25% Klassik bzw. klassische Genres. 6,6% glaubten, sie würden populäre Musik und Klassik noch hören. Für 13,5% der Befragten sind es Bereiche der populären Musik (häufig genannt werden Bereiche des Jazz und populäre Musik der 1960er bis 1980er Jahre; wobei 5,7% auf Jazz oder Kombinationen mit Jazz fallen), die sie in 20 Jahren glauben noch zu hören. 3,9% verfügen über ein sehr offenes Konzept (alles, gute Musik, Verschiedenes) und legen sich nicht weiter fest.

Die Selbsteinschätzung des eigenen Überblicks über die Geschichte der populären Musik fällt wie folgt aus:

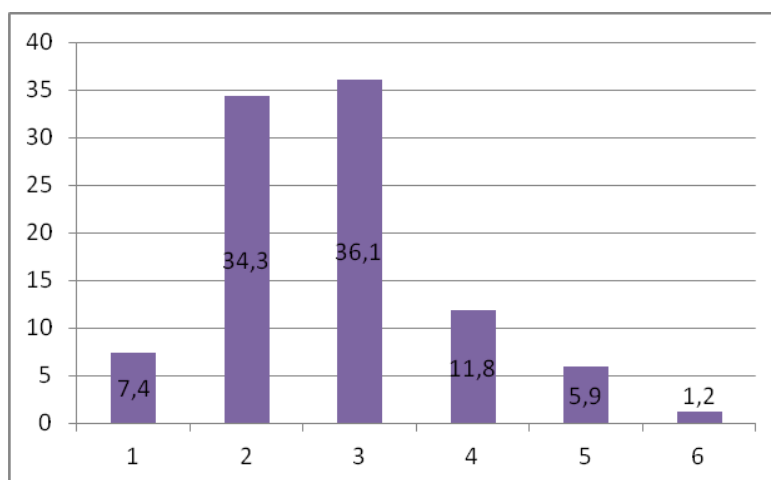


Diagramm 4: Selbsteinschätzung des eigenen Wissens über populäre Musik (Angaben in Prozent)

Die Mehrheit (41,7%) gibt sich in diesem Item also die Noten sehr gut und gut. Ein weiteres Drittel schätzt immerhin sein Wissen als befriedigend ein.

### 5.3.5 Wissensfragen

Wie steht es aber tatsächlich mit dem Wissen über Aspekte der populären Musik? Hierzu wurden 15 Wissensfragen gestellt, die unterschiedliche Bereiche abbilden sollen.

Frage	richtig	falsch	weiß nicht	nicht beantwortet
Ray Charles	80,5	6,0	7,4	6,2
Musical alt	74,0	10,4	7,4	8,3
Beat Box	73,7	7,4	9,8	9,2
Indies	52,1	9,5	30,8	7,7
MC	50,6	11,3	26,3	7,1
Rockmusik	48,2	28,1	17,5	6,2
Vocoder	45,3	7,1	40,8	6,8
Jazz alt	42,0	25,2	24,6	8,3
Art Rock	41,7	15,4	35,4	7,4
Sampler	39,3	35,8	15,4	9,5
Aggro	39,1	4,5	47,3	9,2
Musical neu	34,0	26,0	31,4	8,6
Schlager	31,4	22,2	38,8	7,7
Schlager neu	23,1	15,7	53,0	8,3
Jazz neu	13,3	17,8	60,4	8,6

Tabelle 8: Wissensfragen (Angaben in Prozent)

Nur fünf, also 1/3 der insgesamt 15 Wissensfragen können von der Hälfte der befragten Lehrkräfte richtig beantwortet werden. Die besten Ergebnisse finden sich im Bereich der älteren Musikstile (Soul, Musical 1960er Jahre). Am Ende der Skala rangieren einerseits neuere Stilrichtungen (Aggro, Musical, Jazz), aber mit dem Schlager auch ein Bereich, der insgesamt weniger präferiert wurde. Auffallend ist die Zahl der mit »weiß nicht« beantworteten Fragen. Bei mehr als der Hälfte der Fragen (8) trauen sich 30% bis 60% keine Antwort zu (gelb hinterlegt).

### 5.3.6 Bewertung von Ereignissen und Bereichen der populären Musik

Die persönliche Bewertung unterschiedlicher Ereignisse bzw. Bereiche in der Geschichte der populären Musik sollte dazu beitragen, weiteren Aufschluss über die Einstellungen der Lehrkräfte zu erhalten.

Die Frage war folgendermaßen formuliert:



»Die folgend genannten Ereignisse bzw. Bereiche sind wichtige Punkte in der Geschichte der populären Musik. Sagen Sie uns bitte, was diese Ereignisse für Sie persönlich bedeuten, ob Sie davon gefühlsmäßig berührt waren oder sind. [1 = gar nicht bedeutend für mich; 5 = sehr bedeutend für mich].

«

Ganz oben rangiert der »gefälliger« Stil der Singer/Songwriter, gefolgt dann aber vom Tod von zwei bedeutenden Sängern der populären Musik.

Bewertung von Ereignissen/Bereichen der populären Musik	M	SD
Singer/Songwriter	2,97	1,361
Tod Freddy Mercurys	2,86	1,402
Tod Michael Jacksons	2,73	1,320
Entwicklung des Synthesizers	2,67	1,355
Neue deutsche Welle	2,64	1,273
Folkmusic	2,61	1,283
Trennung der Beatles	2,44	1,361
Tod Whitney Houstons	2,43	1,234
Discomusik	2,36	1,218
Tod Jimi Hendrix'	2,33	1,260
Mainstream	2,25	1,181
Musik(fernseh)kanäle	2,22	1,237
Fusionsstile	2,15	1,254
Heavy Metal	2,13	1,230
Entwicklung von Konzeptalben	2,08	1,250
Punk	2,00	1,172
Art Rock	1,90	1,145
DJ als neue Art von Musiker	1,88	1,097
Internettausbörsen	1,76	1,192
Gangsta Rap	1,54	,895
Love Parade	1,49	,890

Tabelle 9: Bewertung von Ereignissen/Bereichen der populären Musik

### 5.3.7 Bewertung von Einschätzungen und Statements zur populären Musik

Die Meinungen zur populären Musik stellen sich wie folgt dar (1 = stimme voll zu; 5 = stimmt überhaupt nicht):

Itemtext	M	SD
Jeder Musiklehrer muss mindestens einmal im Jahr einen aktuellen Song mit seiner Klasse singen oder musizieren	3,79	1,404
Aktuelle populäre Musik bedient sich eines Einheitsbreis an Begleitsounds	2,86	1,159
Bei populärer Musik stehen vor allem die Bühnenshow und das Image der Musiker/Bands im Vordergrund. Die Musik ist sekundär	2,71	1,074
Populäre Musik ist weniger anspruchsvoll als Kunstmusik	2,67	1,179
In aktueller populärer Musik wird nicht mehr richtig gesungen	2,37	1,168
Populäre Musik dient nur der Geselligkeit und Zerstreuung	2,10	1,156

Heutige populäre Musik ist minderwertiger als die zu meiner Studienzeit	1,92	1,111
An populärer Musik sind für mich nur die »Underground«-Stile interessant	1,72	1,000
Durch Beschäftigung mit populärer Musik entfernt man sich vom Sinn des Lebens	1,37	,756
Populäre Musik verdirbt die Jugend	1,32	,659
Populäre Musik gehört nicht in den Musikunterricht	1,30	,725

Tabelle 10: Bewertung von Statements zur populären Musik

Deutlich wird, dass ein Großteil der Lehrkräfte der Meinung ist, dass populäre Musik auf jeden Fall im Musikunterricht vertreten sein muss und zwar in einer aktuellen »Version«, andererseits werden aber auch eher negative Einstellungen in Bezug auf die musikalische Seite deutlich.

In diesem Zusammenhang wurde danach gefragt (offene Frage), was am meisten an populärer Musik abgelehnt bzw. bevorzugt wird: (26% bei »abgelehnt«, 26,9% bei »bevorzugt« keine Angaben):

Abgelehnt (-)	Prozent
Einfachheit, Einfallslosigkeit, Austauschbarkeit, Primitivität (Melodik, Harmonik, Form)	26,7
Text (primitiv, aggressiv, gewaltverherrlichend, sexistisch)	16,2
Kommerz, Starkult, Schnelllebigkeit, Vermarktung	12,6
Bestimmte Stile (HipHop, Techno, Mainstream, schlechte Coversongs)	11,1
Lautstärke	10,8
Sound (zu viele synthetische Klänge, harte oder monotone Beats)	6,9
Stimmen (Geschrei, Frauenstimmen, nicht nachsingbar)	6,0
Bevorzugt (+)	Prozent
Groove, »Mittanzfeeling«, Rhythmus, Beat, Swing	26,7
(schöne, einprägsame, eingängige) Melodie	13,2
Sound, Instrumentierung, Klang, Arrangement	12,3
Stimmung, Gefühl, Emotionalität, Energie, leichter Konsum, Entspannung	12,3
Texte (gut, authentisch, anspruchsvoll, aussagekräftig, politisch, gesellschaftlich)	9,6
Zugänglichkeit für Schüler (Möglichkeiten zur praktischen Umsetzung, Motivation. Lebenswelt)	8,7
Einfachheit, Baukastenprinzip, Lebendigkeit, Originalität, Experimentierfreudigkeit	8,4
(interessante) Harmonik, Verbundenheit mit Tonalität	4,2
Stimme	3,9

Tabelle 11: Negative und Positive Bewertungen von populärer Musik (freie Äußerungen)

Es fällt auf, dass bestimmte Bereiche wie Einfachheit, Stimme, Texte, Harmonie, Sound ambivalent gesehen werden. So gefällt beim Sound ein ausgefeiltes und interessantes Arrangement, während synthetische Klänge eher auf Ablehnung stoßen. Die Texte werden nur dann positiv bewertet, wenn

sie bestimmte Kriterien (authentisch, politisch, gesellschaftlich) erfüllen. Ähnlich verhält es sich im Grunde auch bei der Stimme und der Harmonik: bestimmte Qualitätsansprüche müssen erfüllt sein. Die Einfachheit wird zwar von gut einem Viertel abgelehnt, aber gleichzeitig – vermutlich in Zusammenhang mit Eingängigkeit für Schüler, genauso wie die Melodie – doch auch als positiv angesehen (13,2 %).

Vergleichend hierzu wurden direkt Items abgefragt. Der besondere Reiz der populären Musik (»Wie wichtig sind Ihnen folgende ...«) liegt vor allem im Bereich des »Klanges« (Sound, Groove, Ausdruck der Gesangstimme). Die Gesangstimme schneidet hierbei wesentlich besser ab. Vermutlich liegt das an dem hier beigefügten Wort »Ausdruck«, was eine Entsprechung in »Melodie« oder »Stimmung...« der freien Äußerungen finden könnte.

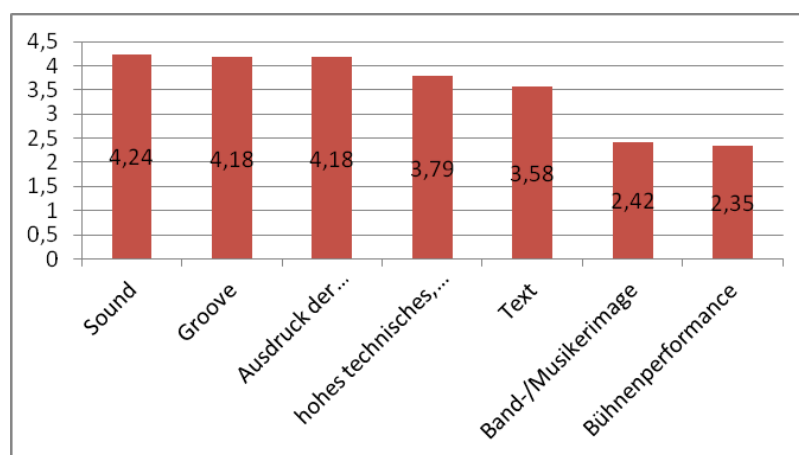


Diagramm 5: Wie wichtig sind Ihnen folgende Dinge... (geschlossene Frage; Mittelwerte; Antwortskala: 1= gar nicht wichtig; 5 = sehr wichtig) (Erklärung: »hohes technisches, instrumentales Können«).

### 5.3.8 Informationsbeschaffung zur populären Musik

Hinsichtlich der Informationsweise über populäre Musik ergibt sich folgendes Bild (1 = Minimum; 5 = Maximum):

Itemtext	M	SD
Verwenden Sie das Internet, um sich zu informieren?	3,43	1,474
Sehen/hören Sie sich Berichte im Radio/Fernsehen über populäre Musik an?	2,29	1,204
Lesen Sie in Fachzeitschriften, Tages bzw. Wochenzeitungen über populäre Musik	2,22	1,278

Tabelle 12: Informationsbeschaffung Medien allgemein

Bei den Fachzeitschriften überwiegen die musikpädagogischen. Knapp 1/10 informiert sich nur über außerschulische Publikationen.

Zeitschrift	Prozent
<i>Praxis des Musikunterrichts</i> (grüne Hefte)	10,2
<i>mip Journal</i>	13,3
<i>Musik und Unterricht / Musik und Bildung</i>	6
Grundschulzeitschriften (Musik)	1,5
Fachzeitschriften (z.B. <i>Rolling Stone</i> , <i>Keyboard</i> , <i>Keys</i> , <i>Jazzforum</i> )	9,6

Tabelle 13: Informationsbeschaffung Zeitschriften

Zur Radionutzung machten 63,3% keine Angaben (»Sehen/hören Sie sich Berichte im Radio/Fernsehen über populäre Musik an? «). Man bedient sich verschiedener Sender; nur wenige suchen ganz gezielt nach Programmen auf einschlägigen Sendern; häufig wird zufällig gehört. Neben den jeweiligen dritten Hörfunkprogrammen (SWR 3, Bayern 3 oder auch Antenne; 14,4%) stehen Informationssender wie DLF, SWR 1 und SWR 2 (18,3%).

Bei den Fernsehsendungen (64,2% ohne Angaben) sind es vor allem Sender wie 3sat oder arte (12%) sowie ganz allgemein Dokumentationen über Konzerte bzw. Stile oder Bands/Musiker (12%), die ausgewählt werden. 1,2% nennen Castingshows und 1,8% Musiksender wie VIVA.

Weiterhin sollte angegeben werden, wie viele Bücher man über populäre Musik besitzt. Fast drei Viertel besitzen nur bis zu zehn Bücher.

Anzahl der Bücher	Prozent
0-5	50,3
6-10	22,5
11-30	18,6
31-60	3,8
mehr als 60	,9

Tabelle 14: Anzahl der Bücher

Gekauft wurden die Bücher fast zu gleichen Teilen im letzten Jahr oder aber bereits vor über fünf Jahren:

Bücherkauf	Prozent
im letzten Jahr	28,7
vor 1-2 Jahren	15,7
vor 2-5 Jahren	18,9
vor mehr als 5 Jahren	26,3

Tabelle 15: Bücherkauf

Fortbildungen aus dem Bereich der populären Musik werden wenig genutzt: 2/5 besuchten dazu seit der Referendariatszeit gar keine Fortbildung, knapp 1/3 ein bis zwei Veranstaltungen im Jahr

Anzahl der Fortbildungen pro Jahr	Prozent
Keine	39,6
1-2	31,4
3-5	17,5
6-8	3,8
mehr als 8	3,6

Tabelle 16: Fortbildungen

Die folgende Tabelle zeigt die Konzertbesuche im Bereich der populären Musik. Insgesamt besuchen 66%, also 2/3 0-2 Konzerte pro Jahr, fast 1/5 geht in gar kein Konzert dieses Genres, mehr als 2/5 in 1-2 Konzerte.

Anzahl der Konzerte	Prozent
Keines	23,4
1-2	42,6
3-5	18,0
6-10	8,6
mehr als 10	2,1

Tabelle 17: Anzahl der Konzertbesuche im Jahr

Die Kommunikation über populäre Musik erfolgt größtenteils im Familien- und Freundeskreis:

Itemtext	M	SD
Wie oft sprechen Sie mit Freundinnen und Freunden über populäre Musik?	2,75	1,103
Wie oft sprechen Sie in der Familie über populäre Musik?	2,68	1,109
Wie oft sprechen Sie mit (Fach)Kolleginnen und Kollegen über populäre Musik?	2,57	1,022
Wie oft benutzen Sie zur Kommunikation über populäre Musik soziale (Internet-)Netzwerke?	1,58	1,003

Tabelle 18: Kommunikationswege über populäre Musik (1 = nie;5 = sehr oft)

### 5.3.9 Einflussbereiche

#### *Eltern – Freunde*

Geklärt werden sollte, welche Einflussbereiche auf das Geschichtsbild und die Umgangsweisen mit PM wirken. In den Blick rückten dabei Eltern und Freunde.

Die Eltern der Befragten hörten folgende Musikarten (1 = sehr oft; 5 = nie):

Hörpräferenzen	M	SD
Klassik	2,34	1,305
Schlager	3,08	1,411
Volksmusik	3,4	1,425
Pop-/Rockmusik	3,69	1,284
Jazz	4,25	0,969

Tabelle 19: Hörpräferenzen der Eltern

Auch hier führt die Klassik an. Dies ist auch nicht weiter verwunderlich, kommt doch fast die Hälfte der Musiklehrkräfte aus Familien, in denen ein Elternteil ein Instrument spielt (47%; 10,5% populäre Musik »affine« Instrumente wie Gitarre, Keyboard, Saxophon, Mundharmonika, Akkordeon). Bei einem Viertel (24,9%) spielten sogar beide Eltern ein Instrument. Aktiv im Chor sang ein Elternteil bei 37,9%, bei 21,3% beide.

Neben der primären Sozialisation im Elternhaus, in dem die Klassik (sehr oft/oft: 55%) dominierte und die populäre Musik lediglich im Bereich des Schlagers (sehr oft/oft: 32%) eine wichtige Rolle spielte (Pop-/Rockmusik bringen es bei sehr oft/oft gerade einmal auf die Hälfte: 16,9%), interessieren vor allem die Freunde, die Peers. 60% gaben an, dass sie sich während des Studiums mit Freunden trafen, die dieselbe Musik hörten wie sie selbst. An der Beantwortung der Frage danach, was die Freunde so hörten, beteiligte sich etwas mehr als die Hälfte (54,4%). Letztlich wird hier das ganze Spektrum der Musik, vor allem aber in den Bereichen der populären Musik (vor allem Pop, Rock, Jazz, Folk) angegeben, aber natürlich auch Klassik, allerdings nicht so ausgeprägt (23%). Viele nannten auch einen Stilmix aus populärer Musik und Klassik. Gefragt wurde weiterhin nach Freunden, die nicht die gleiche Musik hörten; das waren immerhin 28,7%. Lediglich 15,1% machten inhaltliche Angaben. Größtenteils muss es sich um Klassikhörer handeln, da von diesen 15,1% am meisten populäre Musik als »andere« Musik benannt wurde.

### *Studium*

Interessant ist, dass sich 2/5 der Befragten (40,5%) bereits vor dem Studium intensiv mit populärer Musik auseinandergesetzt hatten. Ein knappes Drittel (29,9%) befasste sich andererseits nur wenig bzw. sehr wenig mit populärer Musik.

Zentrale Frage war: Welchen Stellenwert hatte populäre Musik während des Studiums? Hierzu wurde zunächst nach dem Umfang der Beschäftigung mit populärer Musik während des Studiums gefragt:

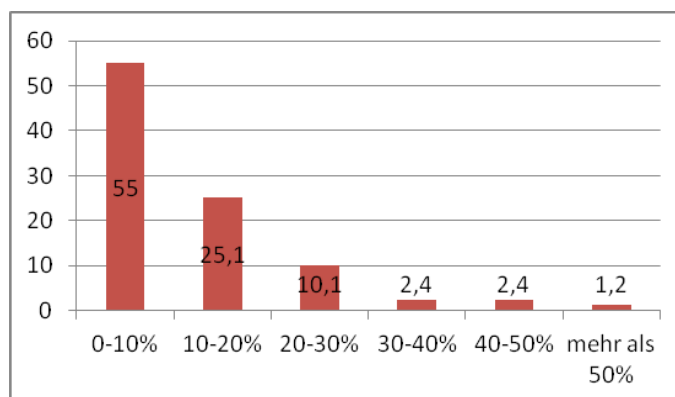


Diagramm 6: Anteil der populären Musik an den Studieninhalten

Für populäre Musik scheint nicht viel Platz während des Studiums zu sein: bei mehr als der Hälfte der Befragten nahm die populäre Musik nur bis zu 10% ein, bei 80% der Lehrkräfte insgesamt nur bis zu 20%.

Aufschluss über die Stilbereiche der populären Musik, mit denen die Beschäftigung während des Studiums stattfand, ergibt folgende Tabelle (1 = sehr gering; 5 = sehr groß):

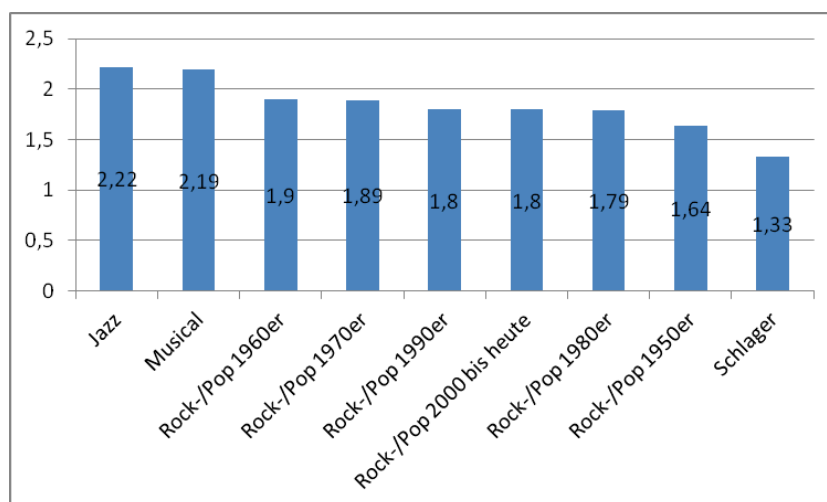


Diagramm 7: Mittelwerte: Beschäftigung mit Stilbereichen der populären Musik während des Studiums

Die Werte sind alle zwischen sehr gering und gering. Ganz oben rangieren Bereiche, die den kunstästhetischen Ansprüchen der Ausbildungsstätten am nächsten stehen: Jazz, Musical sowie die 1960er und 1970er Jahre.

Weiterhin sollte herausgefunden werden, in welchen Veranstaltungen bzw. Fächern populäre Musik in welcher Häufigkeit vorkam:

Veranstaltungen/Fächer	M	SD
Schulpraktisches Instrumentalspiel	2,56	1,417
Musikdidaktische Seminare	2,32	1,252
Gesang	2,08	1,214
Musikwissenschaftliche Seminare	1,96	1,303
Ensembles	1,87	1,244
Musiktheorie/Tonsatz	1,73	1,081
Kurse für Schlagzeug/Percussion	1,70	1,206
Musikwissenschaftliche Vorlesungen	1,67	1,093
Musikdidaktische Vorlesungen	1,67	,953
Hauptinstrument	1,65	1,166
Ensembleleitung	1,59	,963
Kurse für Gitarre	1,59	1,142

Tabelle 20: Veranstaltungen/Fächer während des Studiums (1 = trifft überhaupt nicht zu, 5 = trifft voll zu)

Vor allem Veranstaltungen, die unmittelbar mit der Schulpraxis zu tun haben (Schulpraktisches Instrumentalspiel, Musikdidaktische Seminare, aber auch Gesang) erzielten die höchsten Werte. Kurse für Schlagzeug/Percussion und Gitarre werden vermutlich relativ selten angeboten, sind sie ansonsten doch »die« Orte für populäre Musik. Weit abgeschlagen rangieren das Hauptinstrument sowie aber auch Ensembleleitung.

### 5.3.10 Eigene Umgangsweisen mit populärer Musik – Umgangsweisen in der Schule

In der Annahme, dass sich das Geschichtsbild in Handlungen äußert, wurde nach Umgangsweisen mit populärer Musik gefragt – auch in der Schule. Der persönlich (handelnde) Umgang mit populärer Musik erfolgt vor allem auf praktischer Ebene, gefolgt vom Rezipieren. Allerdings spielt die eigenschöpferische Tätigkeit eine untergeordnete Rolle (1 = stimmt überhaupt nicht; 5 = stimme voll zu).

Eigene Umgangsweisen mit Musik	M	SD
rezipierend (hören)	4,20	1,037
Musizierend	3,33	1,213
Stücke heraushören	2,89	1,309
reflektierend (darüber nachdenken, darüber lesen)	2,85	1,115
dazu tanzen/bewegen	2,48	1,221
andere Umgangsweisen	1,98	1,280
selbst populäre Musik komponieren	1,62	1,102

Tabelle 21: Eigene Umgangsweisen mit Musik



In der Schule wird mit Musik wie folgt umgegangen:

Umgangsweisen in der Schule mit Musik	M	SD
Singen	4,41	,952
(Klassen)musizieren	3,70	1,191
Hören	3,68	1,195
Reflektieren (z.B. Texte und Musik analysieren, Stile besprechen)	3,21	1,258
Schulchor	3,09	1,671
Schulband (AG)	2,89	1,852

Tabelle 22: Umgangsweisen in der Schule mit Musik

Im Vergleich unterscheiden sich die eigenen von den schulischen Umgangsweisen insoweit, als das Musikmachen in der Schule gegenüber dem eigenen Tun überwiegt.

Durch eine offene Fragestellung konnte dies noch präzisiert und zugleich bestätigt werden. Der Kategorienbildung wurden die von Dankmar Venus bereits 1969 aufgestellten Umgangsweisen mit Musik zugrunde gelegt (13,3% äußerten sich nicht):

Umgangsweisen	Beispiele	Prozent
Reproduktion	Singen, Musizieren, (Body)percussion, Begleitsatz, zum Original singen, Rhythmusübungen	74,7
Rezeption/Reflexion	Analyse/Werkbetrachtung, Hören, Stilkunde, Vergleiche (auch mit E-Musik), Original-Bearbeitung, Referate, Musiker-/Bandportraits, Hörvergleiche, Formanalyse, szenische Interpretation, Textanalyse, -übersetzung, sozio-politische Einordnung, Videoanalyse, Instrumentarium	37
Transformation	Tanz, Bewegung, Choreographie, Malen	11,5
Produktion	Umdichten, Rap erfinden, eigenen Song schreiben, Arrangement, 2. Stimme schreiben	5,1
Musiktheorie	Harmonien, Tonleitern, Modulationen, Gehörbildung, Bluesschema	5,1

Tabelle 23: Umgangsweisen mit Musik in der Schule (offene Fragen)

Ganz oben (3/4 der Befragten) steht der vielfältige praktische Umgang mit populärer Musik. Nimmt man die Produktion noch dazu, so kommt man auf knapp 80%. Nur 12% nannten Umgangsformen nicht in Kombination mit der

Praxis. Mehr als 1/3 geht theoretisch-reflektierend mit dieser Musik um, und zwar in einer relativ großen Bandbreite an Möglichkeiten. Nimmt man die Musiktheorie noch hinzu, so kommt man auf 42,1%.

40,2% verwenden zwei und mehr Umgangsweisen bei den drei angegebenen Unterrichtsinhalten.

Als wichtiges Spiegelbild für das Geschichtsbild von Musiklehrkräften kann das angesehen werden, was die Lehrkräfte inhaltlich an Musik einbringen. In einer offenen Fragestellung sollte das zuletzt im Unterricht behandelte Stück aus der populären Musik benannt werden. Auch hier fällt wiederum eine sehr breite Streuung auf, wobei aktuelle Titel bei weitem überwiegen (14 % machten keine Angaben). Obwohl der Schwerpunkt der Präferenzen der Musiklehrer innerhalb der populären Musik eher im Bereich früherer Dekaden liegt, so bemühen sich 2/5 der Musiklehrkräfte also dennoch um Aktualität in ihrem Musikunterricht.

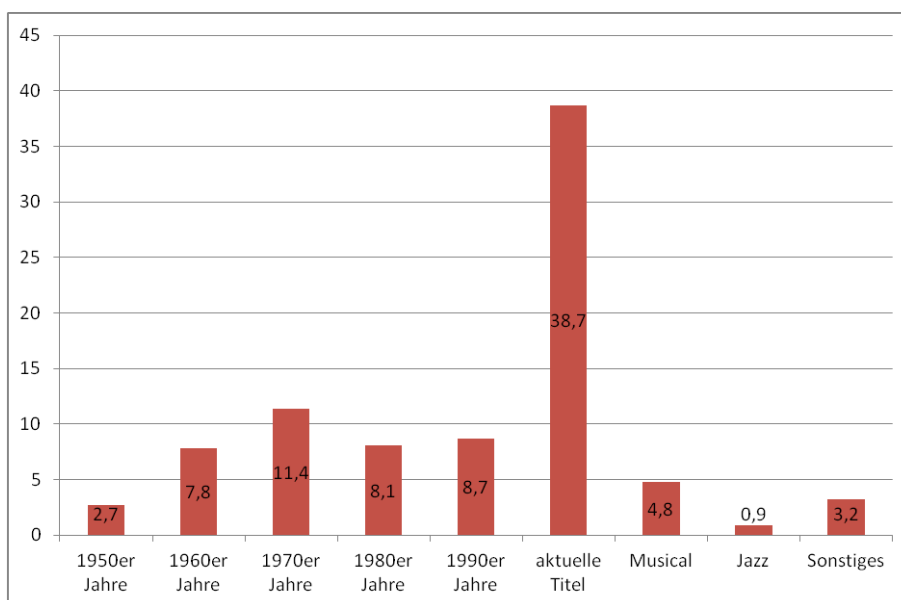


Diagramm 8: Musikstile populärer Musik im Musikunterricht (Angaben in Prozent)

### 5.3.11 Auswirkungen auf den Musikunterricht

Für die heutige Arbeit als Musiklehrer sind es vor allem die privaten Erfahrungen, die am meisten Auswirkungen haben. Dies ergaben die Antworten auf die Frage: Wie würden Sie die Auswirkungen ihrer privaten Erfahrungen im Bereich der populären Musik auf ihre heutige Arbeit als Musiklehrer bewerten?

Für fast 3/5 (58%) spielt dieser Erfahrungsbereich eine große oder sehr große Rolle, den Ausbildungsinstitutionen z.B. kommt hierbei also nur eine untergeordnete Bedeutung zu ( $M = 1,83$ ,  $SD = 1,224$ ). Dies bestätigt folgende Bewertung: Die Lehrkräfte beurteilen die Auswirkungen des Studiums im Bereich der populären Musik auf ihre heutige Arbeit als Musiklehrer relativ gering.

Drei Viertel der Befragten messen dem Studium nur eine sehr geringe bzw. geringe Auswirkung zu; dem steht nur gut 1/10 (13,3%) gegenüber, bei dem die Auswirkungen des Studiums groß bzw. sehr groß waren ( $M = 3,77$ ,  $SD = 1,239$ ).

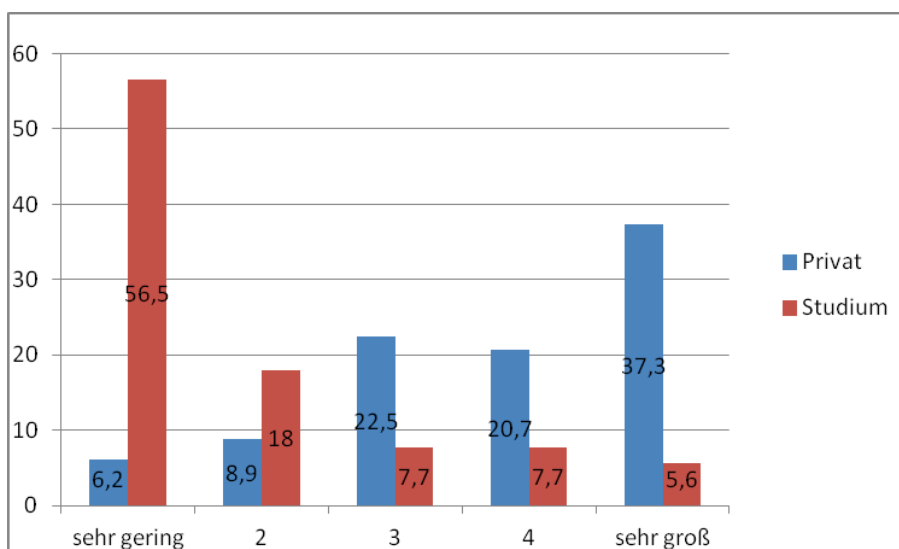


Diagramm 9: Auswirkungen privater Erfahrungen sowie gemachter Erfahrungen während des Studiums mit populärer Musik auf den Musikunterricht (Angaben in Prozent)

### 5.3.12 Selbstbewertung der Einflüsse auf das Geschichtsbild

Von besonderem Interesse war die Frage danach, was nach Ansicht der Musiklehrer ihr Geschichtsbild am meisten geprägt hat. Aus diesem Item (»Was hat Sie in Ihrem Geschichtsbewusstsein zur populären Musik am meisten geprägt?«) lässt sich klar ablesen, dass die Prägung außerhalb des Studiums über die audio-visuellen Medien sowie die Freunde (peers) erfolgte. Das Studium (zusammen mit den Instrumental- und Gesanglehrern) rangiert dagegen weit unten.

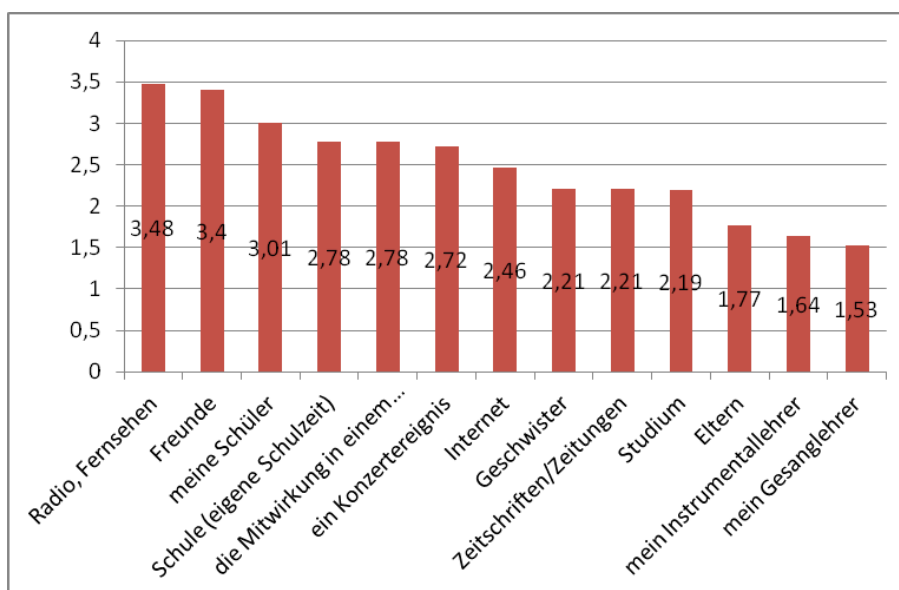


Diagramm 10: Mittelwerte: Auswirkungen auf das Geschichtsbild (Selbsteinschätzung) (1 = stimmt überhaupt nicht, 5 = stimme voll zu) (Erklärung: »die Mitwirkung in einem Ensemble mit populärer Musik«).

### 5.3.13 Zusammenfassung Geschichtsbild allgemein

- Betrachtet man die Gesamtheit der Musiklehrer, lässt sich sagen, dass sich der größte Teil als Klassikmusiker fühlt; eine Mittelstellung nehmen die Pop-/Rockmusiker ein, die Jazzmusiker rangieren an dritter Stelle.
- Viele Musiklehrkräfte (2/3) können auf praktische Erfahrungen im Bereich der populären Musik zurückgreifen. Auch wird relativ viel populäre Musik gehört (40% der gesamten Hörzeit). Musiklehrer präferieren als Musik selbst zu gut 1/3 populäre Musik, 1/14 ist grundsätzlich offen für »gute« Musik. Innerhalb der populären Musik werden am meisten die 1980er Jahre favorisiert. In der persönlichen Bedeutung von Ereignissen bzw. Bereichen der populären Musik rangieren ganz oben Singer/Songwriter, gefolgt vom Tod von Freddie Mercurys und Michael Jacksons; am wenigsten Bedeutung haben Gangsta Rap und Love Parade, also eher neuere Entwicklungen der populären Musik. 2/5 der Musiklehrer schätzen ihr Wissen über populäre Musik als sehr gut bis gut ein. Bei den Wissensfragen schneiden die Musiklehrkräfte jedoch weniger gut ab.
- Insgesamt erkennen die Musiklehrkräfte die Bedeutung der populären Musik an, aber auch pejorative Statements finden Zustimmung. Vermutlich ist dies einer an der Kunstmusik orientierten Ästhetik geschuldet. Primitivität in Melodik, Harmonik, Form und Text sowie der Kommerz rangieren in der Ablehnungsskala von populärer Musik an erster Stelle, während andererseits die eher motorischen Elemente (»Groove«), aber

auch »schöne« Melodien und gute Sounds oder Arrangements und der Ausdruck der Gesamtstimme positiv erlebt werden.

- Als Hauptinformationsquelle dient das Internet, gefolgt von den audiovisuellen Medien. Fast zu gleichen Teilen (ca. 10 %) erfolgt die Information über musikpädagogische und allgemeine Fachzeitschriften. Bücher spielen eher eine untergeordnete Rolle. Andererseits findet – wenn auch in geringem Maße – ein Austausch über Freunde und die Familie statt. Soziale Netzwerke spielen noch eine sehr untergeordnete Rolle. Ein Großteil der Musiklehrkräfte stammt aus Familien, in denen die »Klassik« relativ großen Stellenwert einnahm. Einfluss auf die populärmusikalische Sozialisation nahmen vor allem die Freunde (peer-group vgl. Sozialisation). Wirft man einen Blick auf das Studium, so kann man feststellen, dass der Anteil der populären Musik an den Studieninhalten relativ gering war. Wenn populäre Musik behandelt wurde, dann vor allem die Bereiche Jazz und Musical. Rock- und Popmusik spielten eine recht untergeordnete Rolle. Betrachtet man die eigenen Umgangsweisen der Musiklehrkräfte mit populärer Musik, so stehen Hören und Musizieren ganz oben, wobei mehr gehört als musiziert wird. Dies spiegelt sich im Musikunterricht wider, allerdings in umgekehrter Reihenfolge: ganz oben steht das Singen und Musizieren, dann erst das Hören und die Reflexion. populäre Musik wird also gerade als Bereich gesehen, der es ermöglicht, Musikpraxis in den Musikunterricht zu integrieren. Im Studium wirkten sich die praktischen Lehrveranstaltungen am meisten aus. Diese Tendenz lässt sich in den Umgangsweisen mit populärer Musik im Musikunterricht weiter verfolgen: die Praxis rangiert ganz oben. Dem Studium selbst wird für die Entwicklung eines Geschichtsbildes in populärer Musik ein sehr geringes Gewicht zugemessen. Es ist der private Bereich, also außerhalb des Studiums erworbenen Fähigkeiten und Erfahrungen, die sich auswirken, allen voran die Medien (Radio/Fernsehen), aber auch Freunde sowie die eigenen Schüler.

## 5.4 Diskussion ausgewählter Variablen

### 5.4.1 Variablen: Alter – Geschlecht – Schulart

Im Folgenden soll, bezogen auf die aufgestellten Hypothesen, der Einfluss der Merkmale **Alter**, **Geschlecht**, **Schulart** genauer untersucht werden. Es geht also um signifikante Unterschiede von einzelnen Variablen. Da hierbei viele Einzelvergleiche von Mittelwerten angestellt wurden, ist eine zufällige Signifikanz (Alpha-Fehler) nicht auszuschließen (Signifikanzniveau:  $\alpha = 0,05$ ;

Durchführung einer einfaktoriellen Varianzanalyse (ANOVA) mit post hoc Analyse und Tamhane-Test). In den folgenden Tabellen (vor allem im Anhang) wird zunächst die Signifikanz angegeben, dann die Kategorien, zuletzt die jeweiligen Mittelwerte/Standardabweichungen. Am Ende der Tabellen findet sich jeweils eine prozentuale Häufigkeit der Signifikanzen der einzelnen Variablen.

Bei den Items »Musikertypen« sowie »Spielen nach Gehör/Noten« (s. Tabelle 39) werden die geschlechtsspezifischen Unterschiede am deutlichsten. Auch die Schularten spielen eine wichtige Rolle, hingegen fällt das Alter fast nicht ins Gewicht. Frauen fühlen sich im Vergleich zu Männern (hoch-)signifikant weniger als Jazz- bzw. Pop-/Rockmusiker, sondern als Klassikmusiker und spielen deutlich mehr nach Noten (dafür weniger nach Gehör). Grundschullehrkräfte sehen sich im Vergleich zu Gymnasiallehrkräften weniger als Jazzmusiker und spielen weniger nach Gehör, schätzen sich aber auch weniger als Klassikmusiker ein. Andererseits betrachten sich HS/WRS/RS-Lehrkräfte im Vergleich zu GY-Lehrkräften mehr als Pop-/Rockmusiker, aber weniger als Klassikmusiker.

Im Bereich der praktischen Erfahrungen und dem Instrumentenbesitz spielt das Alter keine Rolle (s. Tabelle 40). Bezogen auf das Geschlecht liegen alle Mittelwerte in allen Bereichen – außer Pop-/Jazzchor und Sonstiges – (hoch)signifikant unter denen der Männer.

In den Schularten unterscheiden sich die GS-Lehrkräfte signifikant in den Bereichen Jazz-/Rockband sowie E-Gitarre/E-Bass von den anderen Schularten durch jeweils geringere Mittelwerte. Es fällt zudem auf, dass die GY-Lehrkräfte in weniger Fällen eine E-Gitarre besitzen als HS/WRS- und RS-Lehrer.

Bei den Hörzeiten in Bezug auf populäre Musik unterscheiden sich die Probanden hinsichtlich der Schulart und des Alters, nicht aber bzgl. des Geschlechts. Zum Beispiel wird populäre Musik von GY-Lehrkräften im Vergleich zu allen anderen Schularten signifikant weniger gehört. Ebenso hören jüngere Lehrkräfte deutlich mehr populäre Musik als ältere.

	Schulart	Alter
Hörzeiten	.027 GS-GY .006 HS/WRS-GY, .006 RS-GY	.001 bis 35-45-55, .000 bis 35-über 55, .005 35-45 – über 55
1 Item	1/100%	1/100%

Tabelle 24: Hörzeiten populärer Musik

Bei den freien Äußerungen zu den Musikpräferenzen lässt sich die Bedeutung des Geschlechts nachweisen (Chi-Quadrat-Test nach Pearson  $p = .010$ ): Wesentlich mehr Frauen hören »klassische« Musik als Männer.

	»Klassische« Musik	populäre Musik	breites Spektrum (gute Musik)
weiblich	108	68	12
männlich	43	54	12

Tabelle 25: Musikvorlieben (freie Befragung) – Geschlecht (Anzahl der Nennungen)

Ebenso liegen Zusammenhänge für die Schularten vor (Chi-Quadrat-Test nach Pearson  $p = ,008$ ). Eindeutig am meisten »Klassik«-orientiert sind die Gymnasiallehrkräfte, am meisten an populärer Musik orientiert die Kolleginnen und Kollegen aus der Realschule:

	Klassische Musik	populäre Musik	breites Spektrum (gute Musik)
Grundschule	32	22	2
Hauptschule/Werkrealschule	25	28	5
Realschule	35	48	5
Gymnasium	58	27	11

Tabelle 26: Musikvorlieben (freie Befragung) – Schulart (Anzahl der Nennungen)

Für die Vorliebe für bestimmte Dekaden der populären Musik (s. Tabelle 41) spielen die Schularten keine Rolle, umso mehr Alter und Geschlecht. Es sind die jüngeren Musiklehrkräfte (bis 35 Jahre), die, außer der Musik der 1950er und 1960er Jahre, die populäre Musik in den einzelnen Jahrzehnten signifikant häufiger bevorzugen als die Älteren. Besonders auffällig tritt dies bei den jüngeren Stilrichtungen ab 1990 zu tage. Die Frauen präferieren weniger als die Männer die älteren Stilrichtungen (1950er bis 1970er Jahre), dafür dann mehr als die Männer die Stile ab 1990. Dies liegt jedoch vermutlich daran, dass die Frauen im Schnitt jünger waren als die Männer:

Geschlecht	Alter			
	bis 35 Jahre	35-45 Jahre	45-55 Jahre	über 55 Jahre
weiblich	72	67	39	32
männlich	23	34	34	31

Tabelle 27: Stichprobenkennwerte

Bei der Einschätzung des eigenen Wissens ergeben sich hochsignifikante Unterschiede zwischen der Grundschule und den anderen Schularten. Die Kollegen an den anderen Schularten schätzen ihr Wissen etwa gleich ein. Das

Geschlecht spielt ebenfalls eine wichtige Rolle. Frauen schätzen ihr Wissen hochsignifikant geringer ein als Männer. Das Alter spielt jedoch keine Rolle.

	Schulart	Alter	Geschlecht
Wissen – gesamt	.031 GS-HS/WRS (4,95/2,453-6,54/3,207) .000 GS-RS (4,95/2,453- 7,55/2,749) .000 GS-GY (4,95/2,453- 7,62/3,194)	n.s.	.000 (6,15/2,879- 8,32/2,752)
1 Item	1/100%	0/0%	1/100%

Tabelle 28: Einschätzung des eigenen Wissens über populäre Musik

Aufschlussreiche Ergebnisse erbrachten die Fragen nach der Bewertung von Ereignissen bzw. Bereichen der populären Musik (s. Tabelle 42). Insgesamt wurden 28 Stellungnahmen abgefragt. Im Bereich der Schularten gab es 10, beim Alter 16 und beim Geschlecht 13 signifikante Unterschiede. So ist z.B. der Songtext für HS/WRS-Lehrkräfte bedeutsamer als für GY-Lehrkräfte. Für GS-Lehrkräfte weniger wichtig sind hingegen Art Rock und Fusionsstile, aber auch Punk, Love-Parade, Gangsta-Rap oder der Mainstream. Als bedeutender für GS- sowie HS/WRS-Lehrkräfte zu GY-Lehrkräften wird im Vergleich die NDW angesehen. Unterschiede zwischen GY und HS/WRS, RS gibt es auch in der Bewertung des Todes von Freddie Mercury und des Mainstream.

Die Junglehrkräfte bevorzugen Groove, Band/Musikerimage, Punk, Discomusik, den DJ als neuen Musikertypus sowie Love-Parade und Internet-tauschbörsen. Weniger hoch bewerten sie etwa die Trennung der Beatles, die Erfindung des Synthesizers oder die Folkmusik, also eher »traditionelle« Bereiche der populären Musik.

Für Frauen sind Text, Band/Musikerimage, die Gesangstimme, Discomusik oder der Tod Whitney Houstons wichtiger als für Männer. Eine signifikant geringere Rolle spielen hingegen für Frauen die Bühnenperformance, die Trennung der Beatles, die Entwicklung von Konzeptalben, die Fusionsstile, die Entwicklung des Synthesizers oder Heavy Metal.

Bei der Abfrage der Bewertung von Statements (s. Tabelle 43) ergaben sich die wenigsten Unterschiede in den Merkmalen Schulart, Alter und Geschlecht. Das Alter spielte überhaupt keine Rolle. Die Schulart spielt lediglich in drei und das Geschlecht in vier von insgesamt elf Items eine entscheidende Rolle.

Das Geschlecht korreliert mit hoher Signifikanz bei den frei geäußerten Urteilen über populäre Musik (höhere Zahl bedeutet hier eine höhere Ableh-



nung bzw. in der nächsten Tabelle eine höhere Bevorzugung). Zunächst die Ablehnung bestimmter Kategorien (: Chi-Quadrat nach Pearson  $p = .031$ ):

	Ein- fach- heit	Text	Kommerz/ Vermarktung	bestimmte Stile	Laut- stärke	Sound	Stimmen
weiblich	42	25	19	11	19	11	8
männlich	38	13	25	8	10	2	1

Tabelle 29: Freie Befragung – Ablehnung (Geschlecht; Anzahl der Fälle)

Bei der Bevorzugung bestimmter Kategorien (: Chi-Quadrat nach Pearson  $p = .021$ ) ergeben sich außer bei Sound und Emotionalität bei den Frauen stets höhere Werte:

	Groove	Melodie	Sound	Emotionalität	Texte	Zugänglich- keit für Schüler	Einfachheit	Harmonik	Stimme
weiblich	49	22	8	17	10	9	16	4	3
männlich	17	11	16	20	6	3	13	3	3

Tabelle 30: Freie Befragung – Bevorzugung (Geschlecht; Anzahl der Fälle)

Ebenso spielt hierbei die Schulart eine große Rolle. Ablehnung (Chi-Quadrat nach Pearson  $p = .002$ ): Gymnasiallehrkräfte erzielen bei Einfachheit, Kommerz und Lautstärke die höchsten Werte, bei Text und bestimmte Stile die Lehrerinnen und Lehrer aus der Realschule. Bei den gymnasialen Lehrkräften könnte sich hierbei u.a. die hohe künstlerische Ausbildung auswirken, was evtl. zu einer Klischeebildung in Richtung »Einfachheit« geführt haben könnte:

	Einfachheit	Text	Kommerz/ Vermarktung	Bestimmte Stile	Lautstärke	Sound	Stimmen
Grundschule	10	6	5	4	6	3	4
Haupt- schule/ Werk- Realschule	13	9	7	2	3	2	2
Realschule	18	18	13	13	4	3	3
Gymnasium	39	6	19	1	16	5	0

Tabelle 31: Freie Befragung – Ablehnung (Schulart; Anzahl der Fälle)

Bevorzugung (Chi-Quadrat nach Pearson  $p = 0.036$ ):

	Groove	Melodie	Sound	Emotionalität	Texte	Zugänglichkeit für Schüler	Einfachheit	Harmonik	Stimme
Grundschule	17	5	1	4	1	1	3	1	1
Hauptschule/ Werk-realschule	11	9	2	7	2	1	6	1	2
Realschule	19	11	7	9	8	3	13	1	2
Gymnasium	19	9	14	18	5	7	7	3	1

Tabelle 32: Freie Befragung – Bevorzugung (Schulart; Anzahl der Fälle)

Das Alter hängt sich allerdings nur bei der Bevorzugung populärer Musik zusammen (Chi-Quadrat-Test nach Pearson  $p = ,001$ ):

	Groove	Melodie	Sound	Emotionalität	Texte	Zugänglichkeit für Schüler	Einfachheit	Harmonik	Stimme
bis 35 Jahre	16	8	3	9	6	7	15	2	0
35-45 Jahre	26	10	6	18	2	3	9	0	0
45-55 Jahre	14	10	7	6	5	1	6	2	2
über 55 Jahre	9	5	8	4	3	1	0	3	4

Tabelle 33: Freie Befragung – Bevorzugung (Alter; Anzahl der Fälle)

Bei der Informationsbeschaffung spielt die Schulart eine geringe Rolle, außer bei den Medien: hier sind es die GS-Lehrkräfte, die sich dieser weniger bedienen. Jüngere KollegInnen informieren sich weniger über Fachzeitschriften und Bücher sowie Fortbildungen über populäre Musik als durch Konzertbesuche. Frauen informieren sich lieber über Bücher als über Medien (evtl. diese noch besser konkretisieren, also welche Medien?) und Fachzeitschriften (s. Tabelle 44).

Es fällt auf, dass es im Bereich der Kommunikation mit Freunden über populäre Musik in allen drei Variablen Unterschiede gibt: GS-Lehrkräfte sprechen weniger darüber als HS/WRS-Lehrkräfte, die ganz jungen KollegInnen wiederum mehr als die über 45-Jährigen und die Frauen weniger als die Männer. Hinsichtlich der Kollegenschaft verhält es sich bei Grundschul-

lehrkräften und den Frauen ähnlich. Der Informationsfluss über soziale Netzwerke ist klar vom Alter abhängig (s. Tabelle 45). JunglehrerInnen nutzen diese signifikant häufiger als ihre älteren KollegInnen.

Wie sieht es nun bei den Fragen zum Studium aus? Zunächst soll ein Blick auf die Stilarten geworfen werden, mit denen man sich während des Studiums beschäftigt hat. Auffällig ist, dass die GY-Lehrkräfte sich mit den Bereichen Musical sowie mit den Musikstilen/Musik der 1950er bis 1970er Jahre am wenigsten während des Studiums auseinandersetzten. Jazz spielte eine größere Rolle für die GY- als für die GS- sowie HS/WRS-Lehrkräfte. Nicht so ausgeprägt wirkt sich das Alter aus. Hier gibt es auch gegenläufige Trends. Die Jüngeren und über 55-Jährigen beschäftigten sich mehr mit den 1950er Jahren als die mittlere Generation. Die 1960er und 1970er Jahre sind besonders bei den über 55-Jährigen im Vergleich zu den 35- bis 45-Jährigen im Trend. Naturgemäß spielten in der Ausbildung bei den bis 35-Jährigen die Jahre ab 1990 eine größere Rolle als bei den 35- bis 55-Jährigen. Frauen beschäftigten sich mit der populären Musik der 1950er bis 1980er Jahre weniger als Männer. Beim Schlager gab es in allen drei Merkmalen keine Unterschiede (s. Tabelle 46).

Nimmt man die Veranstaltungen während des Studiums in den Blick, so fällt auf, dass hier vor allem das Alter ausschlaggebend ist, nachgeordnet die Schulart. Je jünger die KollegInnen, desto mehr populäre Musik fand im Studium in unterschiedlichen Fächern Eingang. Im Gymnasialbereich sind es die musikdidaktischen Seminare und das schulpraktische Instrument, wo populäre Musik eine größere Rolle spielt als in anderen Schularten. Im Fach »Gitarre« hingegen schneiden HS/WRS/RS besser ab. Das Geschlecht spielt nur im Hauptinstrument und in der Bewertung von Ensembles eine Rolle; beide Male geben Frauen geringere Werte an (s. Tabelle 47).

Beim Umgang mit populärer Musik ist vor allem das Geschlecht die ausschlaggebende Variable. Mit Ausnahme des Rezipierens unterscheiden sich die Frauen durchgehend hochsignifikant von den Männern (vgl. u. a. Mittelwert und Standardabweichung). Die Schularten wirken sich in zwei Items aus: Bei Reflektieren schneiden die GY und RS am schlechtesten ab; »Stücke heraushören« spielt im Vergleich zu allen anderen Schularten bei GS-Lehrkräfte die geringste Rolle. Jüngere Lehrkräfte hören mehr populäre Musik und bewegen sich eher dazu als ältere (s. Tabelle 48).

Der Trend bei den eigenen Umgangsweisen setzt sich beim schulischen Umgang fort. Allerdings nicht ganz so ausgeprägt. Obwohl Frauen selbst mehr hören, lassen sie im Unterricht weniger ihre Lerngruppe hören. Sie lassen weniger reflektieren und leiten weniger Schulbands als ihre männli-

chen Kollegen. Besonders stark wirkt sich aber die Schulart aus. In fast allen Bereichen – außer beim Singen (in der GS wird mehr populäre Musik gesungen als in der RS) – unterscheiden sich die GS-Lehrkräfte von Lehrkräften der anderen Schularten. Interessanterweise singen die ganz jungen Lehrkräfte weniger als die ganz alten. Am meisten singen die 45- bis 55-Jährigen. Diese musizieren auch signifikant häufiger als die über 55-Jährigen (s. Tabelle 49).

Die Bedeutung der Schulart bestätigt sich bei der Analyse der offenen Fragen nach den Umgangsweisen. Es fällt auf, dass die Musiktheorie am stärksten im GY vertreten ist, aber auch bei der Reproduktion ergeben sich Zusammenhänge (Chi-Quadrat nach Pearson  $p = .000$ ) (s. Tabelle 50).

Vor und während des Studiums beschäftigten sich die GY-Lehrkräfte im Vergleich mit der Kollegenschaft an HS/WRS//RS am wenigsten mit populärer Musik. Vor dem Studium sind es die Frauen, die sich mehr der populären Musik widmeten. Ebenso verbrachten die jüngsten KollegInnen am meisten Zeit während des Studiums mit dieser Musik:

	Schulart	Alter	Geschlecht
Beschäftigung mit PM vor Studium	.003 HS/WRS-GY (2,50/1,232-3,87/1,384) .002 RS-GY (2,54/1,350-,87/1,384)	n.s.	.000 (3,09/1,337 – 2,50/1,330)
Beschäftigung mit PM während Studium	.006 HS/WRS-GY, (2,09/1,302-1,42/,785) .016 RS-GY (1,88/1,206-1,42/,785)	.005 bis 35-45-55 (1,96/1,237-1,44/,726)	n.s.
2 Items	2/100%	1/50%	1/50%

Tabelle 34: Beschäftigung mit PM vor/nach dem Studium

Bei der Frage nach dem Einfluss der Ausbildung auf die heutige Arbeit als MusiklehrerInnen gab es keine signifikanten Unterschiede hinsichtlich der Schularten, jedoch beim Alter: Die bis 35-Jährigen empfanden den Einfluss höher als die 45- bis 55-Jährigen. Frauen empfanden dabei den Einfluss geringer als Männer:

	Schulart	Alter	Geschlecht
Einfluss Studium	n.s.	.013 bis 35-45-55 (2,14/1,357-1,55/1,093);	.000 (1,60/1,086-2,18/1,347)
Einfluss privat	n.s.	n.s.	.003 (3,611,302-4,03/1,092)
2 Items	0/100%	1/50%	2/100%

Tabelle 35: Auswirkungen auf den Musikunterricht

Insgesamt wird der private Einfluss höher gewertet als der des Studiums. Allerdings unterscheiden sich die Lehrerinnen und Lehrer nicht hinsichtlich des Alters und der Schulart, jedoch signifikant beim Geschlecht: Frauen sahen den privaten Einfluss geringer an als Männer (s. Tabelle 51).

Die Unterschiede bei den drei hier in den Blick genommenen Merkmalen Schulart, Alter und Geschlecht fallen nicht sehr stark aus (s. Tabelle 38). Betrachtet man das Alter separat, so gibt es bei den Einflussfaktoren Eltern, Studium, Internet, Instrumental-/Gesanglehrer signifikant bessere Bewertungen als bei den jüngeren KollegInnen. Eltern beeinflussen signifikant häufiger das Geschichtsbild der Frauen. Männer sind hingegen mehr durch die Mitwirkung in Ensembles beeinflusst. Die Schulart wirkt sich nur in der Nutzung von Zeitschriften und dem Einfluss der Freunde aus. Beide Male haben die HS/WRS-Lehrkräfte signifikant höhere Werte als die GS- bzw. die GY-KollegInnen.

### 5.4.3 Variablen Musikertypen

Die Untersuchung der Korrelationen zwischen »Musikertypen« und weiteren Variablen fördert Zusammenhänge und damit verschiedene »Geschichtsbilder« von populärer Musik zutage. (\*Die Korrelation ist auf dem 0,05 Niveau signifikant. \*\*=Korrelation signifikant auf dem Niveau von 0,01 (2-seitig) signifikant; durchgeführte Tests: hier Pearson angegeben, Spearman-Rho bei Bedarf durch »S« angezeigt.)

Wie zu erwarten korrelieren Jazz- und Pop-/Rockmusikern und das Spielen nach Gehör besonders stark, während die Klassikmusiker das Spiel nach Noten favorisieren. Praktische Erfahrungen mit PM divergieren ebenfalls (hoch)signifikant – mit Ausnahme des Singens im Jazz-/Rockchor. Diese Unterschied in den Korrelationen (positiv/negativ) setzt sich beim Besitz rockmusiktypischer Instrumente fort (s. Tabelle 52):

Die Präferenzen der populären Musik durch die einzelnen Jahrzehnte haben bei den Klassikmusikern durchgehend negative Korrelationen, ab den 1970er Jahren sogar signifikant – ganz im Gegensatz zu den Jazz- und Pop-

/Rockmusikern, die durchwegs positive Korrelationen (bis zu den 1970er Jahren signifikant bei Jazz- und Pop-/Rockmusikern; dann immer noch hochsignifikant bei den Pop-/Rockmusikern) aufweisen. Der eigene Überblick über die Geschichte der populären Musik wird denn auch wesentlich besser bei den Pop-/Rockmusikern eingeschätzt als bei den Klassikmusikern (s. Tabelle 53).

Die Einschätzung des eigenen Überblicks findet seine Entsprechung bei der Auswertung der Wissensfragen. Jazz- und Pop-/Rockmusiker korrelieren bei den Wissensfragen. Ob man sich als Klassikmusiker sieht oder nicht, hat jedoch keinen Einfluss auf die Wissensfragen:

	Jazzmusiker	Rockmusiker	Klassikmusiker
gesamt	,371**	,220**	-,013

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 36: Wissensfragen (gesamt)

Bei der Bewertung von Ereignissen im Bereich der populären Musik fällt auf, dass bei Klassikmusikern praktisch durchgehend negative Korrelationen zu verzeichnen sind, signifikant lediglich nur bei Groove, Sound, Tod von Freddy Mercury, Mainstream und Musikfernsekanäle. Am meisten signifikant positive Korrelationen zeigen die Pop-/Rockmusiker (vgl. Tabelle 54).

Besonders auffallend erscheinen die Unterschiede in den wertenden Statements. Hier wird ganz deutlich, dass die Klassikmusiker eine wesentlich pejorativere Einstellung zur PM haben als Jazz- und Pop-/Rockmusiker(s. Tabellen 55). Dies setzt sich bei den eigenen Umgangsweisen mit PM fort. Erhebliche signifikante Korrelationen gibt es in den Bereichen Musizieren und selbst Komponieren. Auch im Stücke heraushören haben Jazz- sowie Pop-/Rockmusiker signifikant höhere Korrelationswerte (s. Tabelle 56). Der Umgang mit populärer Musik in der Schule korreliert lediglich bei den Jazz- und Pop-/Rockmusiker signifikant miteinander, allerdings mit kleinen Schwerpunktverlagerungen innerhalb der beiden Gruppen (s. Tabelle 57).

Starke Zusammenhänge und Unterschiede in den Korrelationen finden sich bei der Informationsbeschaffung und der Kommunikation über populäre Musik. Diese beziehen sich vor allem auf neue Medien (Internet/Netzwerke), aber auch die Konzertbesuche, Bücherbesitz und Bücherkauf sowie die gesamte verbale Kommunikation: neue Medien, Konzertbesuche und Bücher sowie die Kommunikation korrelieren signifikant positiv mit Jazz- sowie Pop-/Rockmusikern und negativ mit den Klassikmusikern (s. Tabellen 58 und 59).

Die Beschäftigung vor dem Studium und während des Studiums mit populärer Musik nehmen bei den unterschiedlichen Musikertypen unterschiedliche Anteile ein (insgesamt wesentlich weniger bei den Klassikmusikern) (s. Tabelle 60). Dieser Trend setzt sich auch während des ganzen Studiums und den einzelnen Inhalten bzw. Veranstaltungen fort (s. Tabellen 61 und 62). Vermutlich nahmen die einzelnen Typen das Studium unterschiedlich wahr oder besuchten gezielt andere Veranstaltungen bzw. beschäftigten sich eben selbst mit entsprechenden Musikarten (Ausnahme: musikdidaktische Seminare, musikdidaktische Vorlesung). Gerade Musiktheorie, schulpraktisches Instrument, Hauptinstrument, Gesang, Ensembleleitung und Ensembles sowie Gitarrenunterricht waren für die Pop-/Rockmusiker die »Veranstaltungen«, an denen populäre Musik vermittelt wurde.

Bei den Auswirkungen von Studium und privaten Erfahrungen auf den Musikunterricht korrelieren die Werte der Jazz- sowie Pop-/Rockmusiker positiv in beiden Bereichen. Wer sich als Klassikmusiker sieht, hat offensichtlich auch geringere private Erfahrungen im populären Bereich, die sich dann auch nicht auf den Musikunterricht auswirken können.

	Jazzmusiker	Pop-/Rockmusiker	Klassikmusiker
Ausbildung Auswirkung	,310 <sup>***</sup>	,191 <sup>**</sup>	-,059
Private Erfahrungen	,317 <sup>**</sup>	,553 <sup>**</sup>	-,268 <sup>**</sup>

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 37: Auswirkungen von Ausbildung und privaten Erfahrungen auf den Musikunterricht

Die Selbsteinschätzung der Prägung des eigenen Geschichtsbildes korreliert bei den Jazz- und Pop-/Rockmusikern deutlich mit den Items Eltern und Freunde (beide nicht bei Jazzmusikern), Zeitungen, Radio/Fernsehen, Internet, den eigenen Instrumental- und Gesangslehrern sowie der Mitwirkung in Ensembles und Konzertbesuchen. Bei den Klassikmusikern spielen die genannten Bereiche keine große Rolle. Geschwister und Studium erreichen bei allen drei Gruppen gleich hohe Werte. Interessanterweise erzielt das Item »Bedeutung meiner Schüler« bei den Klassikmusikern, nicht aber bei den Jazz- und Pop-/Rockmusiker, signifikant hohe positive Korrelationswerte. Schüler haben hinsichtlich der populären Musik einen erheblichen Einfluss auf das Geschichtsbild der Klassikmusiker (s. Tabelle 63).

## 6. Zusammenfassung

Bezugnehmend auf die eingangs aufgestellten Hypothesen kann man feststellen, dass sich alle bestätigt haben, allerdings differenzierter und nicht durchgehend für alle Bereiche.

1. *Die Bedeutung der Ausbildungsinstitutionen für erlebte Popgeschichte nimmt (einerseits) ständig zu.*

Gezeigt werden konnte, dass innerhalb des Studiums populäre Musik immer mehr an Gewicht gewinnt und sich die jüngeren Lehrerinnen und Lehrer mit dieser Musik während des Studiums mehr beschäftigen. Ebenso ist populäre Musik in entsprechenden Veranstaltungen an den Ausbildungsstätten im Vormarsch.

2. *Die in der Ausbildung erlebten Geschichtsbilder und Umgangsweisen mit populärer Musik bestimmen (andererseits) nur in geringem Maße das Geschichtsbild im weiteren Berufsleben.*

Zwar bewerten die jüngeren Lehrerinnen und Lehrer die Bedeutung der Ausbildung signifikant besser für die eigene Schulzeit, doch wird insgesamt dem privaten Studium die höhere Auswirkung zugesprochen. Bei den Einflussbereichen auf das Geschichtsbewusstsein rangiert das Studium im unteren Bereich des Ratings (Skala impliziert immer eine Zusammenfassung von Items), während die Medien, Freunde sowie die eigenen Schüler ganz oben stehen.

3. *Das Geschichtsbild und die Umgangsweisen sind in weiten Bereichen von der eigenen musikalischen Sozialisation geprägt (Unterschied – Klassik-/Poptyp). Dadurch existieren verschiedene Geschichtsbilder und Umgangsweisen nebeneinander.*

Gerade diese Hypothese konnte eindringlich bestätigt werden. Es drängt sich auf, von einer Dichotomie innerhalb der Musiklehrerschaft zu sprechen: auf der einen Seite die Jazz- und Pop-/Rock-affinen, auf der anderen Seite die Klassik-orientierten Lehrkräfte. Genauer untersucht werden müssten Mischformen.

4. *Die Geschichtsbilder und Umgangsweisen unterscheiden sich bei Lehrkräften verschiedener Schularten sowie hinsichtlich des Alters und des Geschlechts.*

Diese Hintergrundmerkmale wurden oben eingehend diskutiert. Geschlecht und Schulart haben dabei den größten Einfluss. Erhebliche Unterschiede bei den Schularten gibt es bei der Verteilung der Musiker-



typen, dem Bereich Wissen, den Hörzeiten, Umgangsweisen mit Musik, der Beschäftigung mit populärer Musik vor und während des Studiums. Das Geschlecht – meist erzielen Frauen schlechtere Werte als Männer – wirkt sich ebenfalls auf die Verteilung der Musikertypen aus, spielt dann aber eine erhebliche Rolle bei den praktischen Erfahrungen mit populärer Musik und Instrumentenbesitz, der Vorliebe für Musikstile, dem Bereich Wissen, der Nutzung von Informationsquellen, den eigenen Umgangsweisen mit populärer Musik, der Beschäftigung mit populärer Musik vor dem Studium sowie der Bewertung des Einflusses des Studiums auf den Musikunterricht und – etwas weniger – auf die Auswirkung der privaten Beschäftigung mit populärer Musik auf den Musikunterricht. Das Merkmal Alter bestimmt entscheidend die Vorliebe für Musikstile und die Hörzeiten. Ebenfalls noch sehr wichtig ist das Alter bei den Hörzeiten und der Wichtigkeit von Ereignissen/Bereichen innerhalb der populären Musik.

Eine mittlere Rolle spielt das Geschlecht bei der Frage nach der Wichtigkeit von Ereignissen bzw. Bereichen. Eher geschlechtsunabhängig sind die Bewertung der Statements zur populären Musik, die Aussagen zu Veranstaltungen im Studium, zu den Einflussbereichen auf das Geschichtsbild.

Das Alter hat keinen Einfluss auf die Musikertypen und darauf, ob nach Gehör oder Noten gespielt wird sowie auf die Selbsteinschätzung des Wissens über populäre Musik; ebenso sind der Instrumentenbesitz und die Stellungnahmen zu Aussagen über populäre Musik davon weitgehend unberührt; eine mittlere Rolle spielt das Alter beim Umgang mit Musik und bei der Bewertung der Einflussbereiche auf das Geschichtsbild.

Die Schulart wirkt sich praktisch nicht auf die Vorlieben der Musikstile aus; eine mittlere Rolle spielen die Schularten bei der Bewertung von Ereignissen bzw. Bereichen der populären Musik; gering sind die Auswirkungen bei der Bewertung von Statements zur populären Musik. Tabelle 64 zeigt nochmals eine Zusammenfassung der Merkmale Schulart–Alter–Geschlecht und ihren Zusammenhang mit den untersuchten Items (nicht aufgenommen sind die Items mit offenen Fragestellungen).

Fragenkomplex	Schulart	Alter	Geschlecht
Musikertypen – Spiel nach Noten/Gehör	++++	+	++++
Praktische Erfah- rungen/ Instrumen- tenbesitz	++		+++
Vorlieben Musikstile		++++	++++
Selbsteinschätzung Wissen	++++		++++
Wissensfragen	++++		++++
Informationsquellen	++	+++	++++
Sprechen über PM	++	++	++
Wichtigkeit von Ereignissen/ Berei- chen	++	+++	++
Bewertung von Statements	+(+)		++
Eigene Umgangs- weisen	+(+)	+(+)	++++
Umgangsweisen in der Schule	++++	++	+ +
Hörzeiten	++++	++++	
Beschäftigung vor dem Studium	++++		++++
Beschäftigung wäh- rend des Studiums	++++	++	
Studium – Stile	++(+)	++(+)	++(+)
Studium – Veran- staltungen	++(+)	+(+)	+
Einfluss des Studi- ums auf MU		+	++++
Einfluss der priva- ten Studien auf MU			+++
Einflussbereiche auf das Geschichtsbild	+	++	+

++++ = 76-100%  
 +++ = 51-75%  
 ++ = 26-50%  
 + = 11-25%  
 < 10 %

Tabelle 38: Gesamtübersicht Variablen (Schulart – Alter – Geschlecht)

5. *Das eigene Geschichtsbild und die eigenen Umgangsweisen bestimmen den jeweils aktuellen Musikunterricht.*

Diese Frage kann noch nicht abschließend beantwortet werden. Hier müssten erst Zusammenhänge zwischen den offenen Fragen und den einzelnen Merkmalen hergestellt werden können. Bei den erhobenen Daten ergaben sich jedoch Probleme mit der Kategorisierung, so dass eine sinnvolle Zuordnung nicht möglich war.

Es sind also noch interessante Ergebnisse zu erwarten. Man kann zumindest sagen, dass hierbei der Musikertyp eine große Rolle spielt und sich die eigenen von den schulischen Umgangsweisen insoweit unterscheiden, als das Musikmachen in der Schule gegenüber dem privaten eigenen Tun überwiegt.

## Literatur

- Angermüller, Johannes (2007). *Nach dem Strukturalismus. Theoriediskurs und intellektuelles Feld in Frankreich*. Bielefeld: Transcript.
- Bergmann, Klaus (2008). *Geschichtsdidaktik. Beiträge zu einer Theorie historischen Lernens*. Schwalbach: Wochenschau (3. Aufl.).
- Brockhaus (1989). *Brockhaus Enzyklopädie*. Bd. 8. Mannheim: F.A. Brockhaus (19. völlig neu bearb. Aufl.).
- Cole, Michael (1996). *Cultural Psychology. A Once and Future Discipline*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cresswell, John W. (1994). *Research Design: Qualitative and Quantitative Approaches*. Thousand Oaks, CA, London: Sage.
- Demantowsky, Marko (2009). »Geschichtsbild.« In: *Wörterbuch Geschichtsdidaktik*. Hg. v. Ulrich Mayer u.a. Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verlag (2. Aufl.), S. 82f.
- Gielen, Thomas (2012). *Aspekte der Auswirkungen der Musikpräferenz des Musiklehrers auf den Musikunterricht*. Pädagogische Hochschule Freiburg, unveröffentl. wissenschaftliche Hausarbeit.
- Hintermann, Christiane (2007). *Dissonante Geschichtsbilder? Empirische Untersuchung zu Geschichtsbewusstsein und Identitätskonstruktionen von Jugendlichen mit Migrationshintergrund in Wien. Endbericht*. Wien: Demokratiezentrum Wien, online unter: [http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/endbericht\\_geschichtsbilder.pdf](http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/endbericht_geschichtsbilder.pdf) (Zugriff: 12.7.2012).
- Hörmann, Karl (1981). »Fragen zur musikalischen Sozialisation von Studienanfängern.« In: *Musikalische Sozialisation*. Hg. v. Klaus-Ernst Behne (= Musikpädagogische Forschung 2). Laaber: Laaber 1981, S. 104-133.
- Kleinen, Günther (2008). »Musikalische Sozialisation.« In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann. Reinbek: Rowohlt, S. 37-66.
- Krais, Beate / Gebauer, Gunter (2002). *Habitus*. Bielefeld: Transcript.
- Pickert, Dietmar (1993). »Über den Zusammenhang zwischen Instrumentalspiel und Musikpräferenz.« In: *Musikvermittlung als Beruf*. Hg. v. Maria Luise Schulten (= Musikpädagogische Forschung 14). Essen: Die Blaue Eule 1993, S. 143-155.

- Ruf, Julia (2007). *Ergebnisse einer Studie an Realschulen in Baden-Württemberg. Der Stellenwert der Pop-/Rockmusik*. Pädagogische Hochschule Freiburg, unveröffentl. wissenschaftliche Hausarbeit.
- Schneider, Gerhard / Wilharm, Irmgard (1997). »Geschichtsbild.« In: *Handbuch der Geschichtsdidaktik*. Bd. 1. Hg. v. Klaus Bergmann u.a. Düsseldorf: Schwann (5. Aufl.), S. 290-293.
- Spychiger, Maria / Gruber, Lucia / Olbertz Franziska (2009). »Musical Self-Concept Presentation of a Multi-Dimensional Model and Its Empirical Analyses.« In: *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*, Jyväskylä, Finland. Hg. v. J. Louhivuori, T. Eerola, S. Saarikallio, T. Himberg u. P.-S. Eerola. [https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/20934/urn\\_nbn\\_fi\\_jyu-2009411322.pdf?sequence=1](https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/20934/urn_nbn_fi_jyu-2009411322.pdf?sequence=1), S. 503-506.
- Venus, Dankmar (1969). *Unterweisung im Musikhören*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

## Anhang

Hinweis: In den Tabellen 39-49 und 51 zunächst wird die Signifikanz angegeben, dann die Kategorien, in Klammern die jeweiligen Mittelwerte/Standardabweichungen. Am Ende der Tabellen findet sich jeweils eine prozentuale Häufigkeit der Signifikanzen der einzelnen Variablen.

	Schulart	Alter	Geschlecht (w/m)
Jazzmusiker	.018 GS-GY (1,69/1,223 – 2,40/1,294)	n.s.	.000 (1,65/1,061 – 2,78/1,281)
Pop-/Rockmusiker	.008 HS-WRS-GY (3,15/1,265-2,43/1,140) .019 RS-GY (3,00/1,360-2,43/1,140)	.019 bis 35 J und 45-55 (3,11/1,253-2,51/1,248)	.000 (2,49/1,199 – 3,20/1,298)
Klassikmusiker	.038 GS-GY (3,82/1,403-4,44/,889), .014 HS/WRS-GY (3,84/1,187-4,44/,889), .004 RS-GY (3,90-1,1874,44/,889),	n.s.	.006 (4,21/1,064 – 3,84/1,238)
Nach Gehör	.023 GS-GY (2,69/1,176-3,34/1,175)	n.s.	.000 (2,71/1,141 – 3,87/1,098)
Nach Noten	n.s.	n.s.	.000 (4,77/,537 - 4,44/,865)
5 Items	4/80%	1/20%	5/100%

Tabelle 39: Musikertypen – Spielen nach Gehör/Noten

	Schulart	Alter	Geschlecht (w/m)
Jazzband	.018 GS-RS (1,05/,223-1,21/,411) .001GS-GY(1,05/,223-1,26/,443)	n.s.	.000 (1,07/,263 – 1,39/,491)
Rockband	.006 GS-RS (1,19/,395-1,44/,499)	n.s.	.000 (1,17/,380 – 1,55/,500)
Pop/Jazzchor	n.s.	n.s.	n.s.
Sonstiges	n.s.	n.s.	n.s.
E-Gitarre	.000 GS-HS/WRS-RS (1,02/,131- 1,31/,464) .000 GS-RS(1,02/,131-1,29/,457) .018 HS/WRS – GY (1,31/,464 -1,09/,289) .002, RS-GY (1,29/,457 - 1,09/,289)	n.s.	.000 (1,07/,263 – 1,34/,474)
E-Bass	.025 GS-HS/WRS (1,03/,184- 1,22/,418)	n.s.	.000 (1,08/,271- 1,23/,422)
Keyboard	n.s.	n.s.	.000 (1,39/,489 – 1,52/,450)
Schlagzeug	n.s.	n.s.	.004 (1,07/,263 – 1,18/,386)
8 Items	4/50%	0/0%	6/75%

Tabelle 40: Praktische Erfahrungen mit PM – Instrumentenbesitz

	Schulart	Alter	Geschlecht (w/m)
1950er Jahre	n.s.	.008 bis 35-über 55 (2,12/1,119-2,79/1,071)	.002 (2,21/1,143-2,63/1,077)
1960er Jahre	n.s.	.000 bis 35 – 45-55/ (2,53/1,189-3,31/1,033) .000 bis35-über 55 (2,53/1,189-3,78/1,234), .001 35-35 – über 55	.000 (2,75/1,147-3,48/1,214)
1970er Jahre	n.s.	.051 bis35-35-45 (2,93/1,090-3,35/1,126), .000 bis 35 – 45-55 (2,93/1,090-3,77/1,052), .000 bis35-über 55 (2,93/1,090-3,88/1,154) .049 35-45 – über 55 (3,35/1,126-3,88/1,154)	.000 (3,18/1,174-3,76/1,044)
1980er Jahre	n.s.	.006 bis 35-35-45 (3,33/1,031-3,85/1,132) .002 35-45 – über 55 (3,85/1,132-3,11/1,147)	n.s.
1990er Jahre	n.s.	.001 bis 35-35-45 (3,82/1,105-3,51/1,188) .000 bis 35 – über 55 (3,82/1,105-2,54/1,005) .000 35-45 – über 55, (3,51/1,188-2,54/1,005) .015 45-55 – über 55(3,14/1,047-2,54/1,005)	.001 (3,54/1,165-3,10/1,142)
Ab 2000	n.s.	.000 bis 35 – 35-45/45-55/über55, (3,80/1,072-3,08/1,135)/ .000 bis 35 – 45-55 (3,80/1,072-2,71/1,226) .000 bis 35 – über 55 (3,80/1,072-2,31/,973) .000 35-45 – über 55 (3,08/1,135-2,31/,973)	.005 (3,26/1,223-2,86/1,194)
6 Items	0/0%	6/100%	5/83%

Tabelle 41: Vorlieben für Dekaden der populären Musik

Bereiche/Ereignisse	Schulart	Alter	Geschlecht
Text	.018HS/WRS-GY (3,87/ ,944-3,37/ ,943)	n.s.	.001 (3,72/ ,969-3,33/ ,974)
Groove	n.s.	n.s.	n.s.
Sound	n.s.	n.s.	n.s.
Band/Musikerimage	n.s.	.042 bis 35-45-55 (2,57/1,011-2,13/1,021)	.038 (2,53/1,132-2,26/1,048)
Gesangstimme	n.s.	n.s.	.019 (4,27/ ,884-4,03/ ,667)
Hohes technisches, instrumentales Können	n.s.	.029 bis 35-45-55 (3,53/1,065-3,96/ ,653) .001 bis 35-über 55 (3,53/1,065-4,20/ ,904) .01135-45-über 55, (3,69/ ,965-4,20/ ,904)	-
Bühnenperformance	n.s.	n.s.	.007 (2,21/1,060-2,56/1,125)
Trennung der Beatles	n.s.	.000 bis 35-über 55 (2,09/1,186-3,35/1,339) .00035-45-über 55 (2,16/1,298-3,35/1,339) .01445-55-über 55 (2,58/1,370-3,35/1,339)	.002 (2,26/1,290-2,74/1,435)
Entwicklung von Konzeptalben	n.s.	n.s.	.000 (1,73/1,105-2,65/1,262)
Art Rock	.004 GS-RS (1,40/ ,631-1,95/1,192) .000 GS-GY (1,40/ ,631-2,04/1,244)	n.s.	.000 (1,58/ ,970-2,41/1,230)
Fusionsstile	.000 GS-GY (1,65/ ,976-2,45/1,352)	n.s.	.000 1,82/1,062-2,68/1,350)
Synthesizer	n.s.	.017 bis 35-über 55 (2,46/1,361-3,19/1,313)	.000 (2,29/1,228-3,26/1,348)
Punk	.019 GS-HS/WRS (1,55/ ,913-	.000 bis 35-über 55 (2,31/1,327-1,55/ ,717)	n.s.

	2,23/1,307)	.030 35-45-über 55	
	.001 GS-RS	(2,00/1,158-	
	(1,55/,913-	1,55/,717)	
	2,25/1,239)		
Discomusik	n.s.	.019 bis-über 55	.021
		(2,45/1,264-	(2,47/1,244-
		1,83/1,090)	2,14/1,119)
		.001 35-45-über 55	
		(2,62/1,214-	
		1,83/1,090)	
NDW	.030 HS/WRS-	.009 bis 35-35-45	n.s.
	GY	(2,41/1,229-	
	(2,91/1,325-	3,00/1,292)	
	2,28/1,110)	.008 35-45-über 55	
		(3,00/1,292-	
		2,26/1,259)	
Folkmusic	n.s.	.004 bis 35-45-55	n.s.
		(2,13/1,73-	
		2,82/1,345)	
		.000 bis 35-über 55	
		(2,13/1,73-	
		3,32/1,270)	
		.004 35-45-über 55	
		2,13/1,73-	
		3,32/1,270)	
HM	.016 GS-RS	n.s.	.004
	(1,79/1,39-		(1,96/1,192-
	2,41/1,296)		2,38/1,256)
DJ als neue Art von Musi-	n.s.	.000 bis 35-45-55	n.s.
ker		(2,29/1,265-	
		1,48/,772)	
		.000 bis 35- über	
		55 (2,29/1,265-	
		1,49/,777)	
		.010 35-45-45-55	
		(1,94/1,097-	
		1,48/,772)	
		.033 35-45-über 55	
		(1,94/1,097-	
		1,49/,777)	
Love Parade	.002 GS-RS	.016 bis 35-45-55	n.s.
	(1,25/,615-	(1,73/1,090-	
	1,82/1,182)	1,31/,646)	
	.005 RS-GY		
	(1,82/1,182-		
	1,33/,633)		
Internettauschbörsen	n.s.	.033 bis 35-35-45	n.s.
		(2,25/1,364-	
		1,72/1,208)	
		.000 bis 35-45-55	
		(2,25/1,364-	
		1,51/,985)	
		.000 bis 35- über	
		55 (2,25/1,364-	
		1,26/,607)	
		.013 35-45-über 55	



GESCHICHTSBILDER VON POPULÄRE MUSIK BEI MUSIKLEHRERN VERSCHIEDENER SCHULARTEN

---

Gangsta Rap	.040 GS-RS (1,30/1,630- 1,70/1,003)	(1,72/1,208- 1,26/1,607) n.s.	n.s.
Singer/Songwriter Tod Michael Jacksons	n.s. n.s.	n.s. .022 bis 35-35-45 (3,14/1,307- 2,61/1,263)	n.s. n.s.
Tod Jimi Hendrix´	n.s.	.014 bis 35-über 55 (3,14/1,307- 2,39/1,397) .000 bis 35-über 55 (1,93/1,041- 3,03/1,414)	.000 (2,09/1,178- 2,67/1,311)
Tod Whitney Houstons	n.s.	n.s.	.009 (2,56/1,268- 2,19/1,124)
Tod Freddy Mercurys	.023 HS/WRS- GY (3,20/1,327- 2,51/1,309) .010 RS-GY (3,17/1,441- 2,51/1,309)	n.s.	n.s.
Mainstream	.042 GS-RS (2,00/1,191- 2,08/1,126) .025 RS-GY (2,59/1,218- 2,08/1,126)	.027 bis 35-35-45 (2,70/1,299- 2,18/1,143) .002 bis 35-45-55 (2,70/1,299- 2,09/1,985) .000 bis 35-über 55 (2,70/1,299- 1,83/1,070)	n.s.
Musikfernsehkanäle	n.s.	.001, bis 35-45-55 (2,69/1,221- 1,84/1,085) .000 bis 35-über 55 (2,69/1,221- 1,83/1,070)	n.s.
28 Items	10/35,7%	15/53,57%	13/46,42%

Tabelle 42: Bewertung von Ereignissen/Bereichen der populären Musik

Itemtext	Schulart	Alter	Geschlecht (w/m)
Populäre Musik ist weniger anspruchsvoll als Kunstmusik	n.s.	n.s.	.013 (2,81/1,155-2,46/1,200)
PM gehört nicht in den Musikunterricht	.003 GS-HS/WRS; (1,48/ ,809-1,05/ ,227) .002 HS/WRS-GY (1,05/ ,227-1,39/ ,860)-	n.s.	n.s.
PM verdirbt die Jugend	n.s.	n.s.	n.s.
Heutige PM ist minderwertiger als die zu meiner Studienzeit	n.s.	n.s.	n.s.
Bei PM stehen vor allem die Bühnenshow im Vordergrund...	n.s.	n.s.	n.s.
Bei PM sind für mich nur Underground-Stile interessant	.032 GS-GY (1,44/ ,816-1,90/1,075)	n.s.	.012 (1,61/ ,910-1,91/1,114)
In aktueller PM wird nicht mehr richtig gesungen	n.s.	n.s.	.056 (n.s. (2,47/1,125-2,21/1,234)
Aktuelle PM bedient sich eines Einheitsbreis als Begleitsound	n.s.	n.s.	n.s.
Durch Beschäftigung mit PM entfernt man sich vom Sinn des Lebens	n.s.	n.s.	n.s.
PM dient nur der Geselligkeit und Zerstreuung	n.s.	n.s.	.021 (2,22_1,177-1,91/1,106)
Jeder Musiklehrer muss mindestens pro Jahr1 Song singen/musizieren	.026 GS-HS/WRS (3,32/1,223-4,07/1,345) .014 GS-RS (3,32/1,223-4,03/1,410)	n.s.	n.s.
11 Items	3/27,27%	0/0%	4/36,36%

Tabelle 43: Bewertung von Statements

GESCHICHTSBILDER VON POPULÄRER MUSIK BEI MUSIKLEHRERN VERSCHIEDENER SCHULARTEN

---

	Schulart	Alter	Geschlecht (w/m)
Fachzeitschriften über PM	n.s.	.036 bis 35 – über 55 (1,99/1,106-2,63/1,399) .048 35-45 – 45-55, (1,96/1,220-2,48/1,292) .028 35-45 – über 55 (1,96/1,220-2,63/1,399)	.004 (2,05/1,214-2,47/1,330)
Radio-/Fernsehen Info	.016 GS- HS/WRS (1,91/1,221-2,50/1,354)	n.s.	.046 (2,17/1,177-2,44/1,188)
Internet	.002 GS-HS/WRS: (2,56/1,336-3,59/1,487) .000 GS-RS (2,56/1,336-3,83/1,436) .001 GS-GY (2,56/1,336-3,44/1,403)	n.s.	.007 (3,25/1,473-3,71/1,429)
Bücher	.001 GS.HS/WRS (1,26/,583-1,91/1,048) .000 GS-RS (1,26/,583-1,87/1,103) .000 GS-GY (1,26/,583-1,97/1,080)	.001 bis 35-35-45 (1,42/,780-1,86/1,039) .000 bis 35 -45-55 (1,42/,780-2,07/1,171) .001 bis 35-über 55 (1,42/,780-2,05/1,095)	.000 (2,48/,850-2,31/1,080)
Bücherkauf	n.s.	.001 bis 35 – über 55 (2,20/1,115-2,98/1,164)	.024 (2,61/1,162-2,29-1,275)
Fortbildungen	n.s.	.000 bis 35- 35-45/45-55/über 55 (1,43/,577-1,93/,993 ) .000 bis 35-45-55 (1,43/,577-2,41/1,200) .000 bis 35-über 55 (1,43/,577-2,28/1,144) .035 35-45-45-55 (1,93/,993-2,41/1,200)	.003 (1,82/1,072-2,18/,966)
Konzertbesuche	n.s.	.008 bis 35-über 55	.017 (2,08/,919-

		(2,34/1,022- 1,80/,889) .025 35-45 über 55 (2,25/,919- 1,80/,889)	2,35/1,054)
7 Items	3/42,8%	5/71,4%	7/100%

Tabelle 44: Informationsbeschaffung

	Schulart	Alter	Geschlecht (w/m)
Freunde	.025GS-HS/WRS (2,48- 1,009-3,05/,953)	.001 bis 35-45-55 (3,09/1,168- 2,46/1,020) .022 bis 35 – über 55 (3,09/1,168- 2,52/1,074)	.001 (2,58/1,043- 3,01/1,141)
Kolleginnen und Kollegen	.007 GS-HS/WRS (2,00/,991- 2,65/,991) .000 GS-RS (2,00/,991- 2,86/1,218) .001 GS-GY (2,00/,991- 2,67/,477)	n.s.	.000 (2,41/,992- 2,83/1,024)
mit Familie soziale Netz- werke	n.s. n.s.	n.s. .001 bis 35-35-45 . (1,97/1,233- 1,41/,777) .005 bis 35-45-55 (1,97/1,233- 1,40/,907) .002 bis 35 – über 55 (1,97/1,233- 1,36/,776)	n.s. n.s.
4 Items	2/50%	2/50%	2/50%

Tabelle 45: Kommunikation über populäre Musik

Beschäftigung mit...	Schulart	Alter	Geschlecht (w/m)
Jazz	.003 HS/WRS-GY (2,50/1,232-3,87/1,384) .002 RS-GY (2,54/1,350-,87/1,384)	n.s.	.000 (3,09/1,337 – 2,50/1,330)
Schlager	n.s.	n.s.	n.s.
Musical	.001 GS-GY (2,38/1,121-1,69/,836) .000 HS/WRS-GY (2,56/1,254 - 1,69/,836) .000 RS-GY (2,31/1,045 - 1,69/,836)	n.s.	n.s.
1950er Jahre	.034 RS-GY (1,81/,924-1,45/,732)	.006 bis 35-35-45 (1,84/,976-1,43/,714) .047 bis 35-45-55 (1,84/,976-1,49/,678) .047 35-45-über 55 (1,43/,714-1,92/1,127)	.008 (1,53/,848 – 1,81/,918)
1960er Jahre	.044 GS-HS/WRS, (1,63/,906-2,21/1,217) .056 HS/WRS-GY - 2,21/1,217-1,69/,905),	.023 35-45-über 55 (1,68/,905-2,35/1,422)	.000 (1,63/,893 – 2,30/1,176)
1970er Jahre	.017 HS/WRS-GY, (2,26/1,185-1,65/,982)	.024 35-45-über 55 (1,67/900-2,36/1,417)	.000 (1,67/,913 – 2,26/1,215)
1980er Jahre	n.s.	n.s.	.001 (1,62/,917 – 2,05/1,175)
1990 Jahre	n.s.	.028 bis 35-45-55 (3,82/1,105-3,14-1,047)	n.s.
2000	n.s.	.025 bis 35-35-45, (3,80/1,072-3,09/1,135) .048 bis 35-45-55 (3,80/1,072-2,71/1,226)	n.s.
9 Items	5/55,55%	5/55,55%	5/55,55%

Tabelle 46: Stilbereiche populärer Musik während des Studiums (1 = sehr wenig, 5 = sehr viel)

Veranstaltung	Schulart	Alter	Geschlecht (w/m)
Musikwissenschaftliches Seminar	n.s.	n.s.	n.s.
Musikwissenschaft Vorlesungen	n.s.	n.s.	n.s.
Musikdidaktische Seminare	.005 RS-GY (1,74/1,989-2,08/1,036)	.001 bis 35 -45-55 (2,63/1,332-1,87/1,086)	n.s.
Musikdidaktische Vorlesungen	n.s.	n.s.	n.s.
Musiktheorie/Tonsatz	n.s.	.003 bis 35 -45-55 (2,01/1,218-1,42/1,842)	n.s.
Schulpraktisches Instrumentalspiel	.000 GS-GY (1,96/1,290-3,13/1,446) .020 HS/WRS-GY (2,43/1,263-3,13/1,446) .001-RS-GY (2,32/1,336-3,13/1,446)	.000 bis 35 -45-55 (3,12/1,465-1,94/1,042) .000 bis 35-über 55 (3,12/1,465-2,09/1,249) .002 35-45- 45-55 (2,63/1,412-1,94/1,042)	n.s.
Hauptinstrument	n.s.	n.s.	.002 (1,48/1,013-1,91/1,298)
Gesang	n.s.	.001 bis 35-über 55 (2,37/1,261-1,58/1,967) .025 35-45 – über 55 (2,13/1,166-1,58/1,967)	n.s.
Ensembleleitung	n.s.	.006 bis 35-35-45 (1,92/1,112-1,45/1,773) .002 bis 35-45-55 (1,92/1,112-1,35/1,818) (,058 bis 35-über 55: (1,92/1,112-1,45/1,901)	n.s.
Ensembles	n.s.	n.s.	.000 (1,64/1,061-2,23/1,405)
Schlagzeug/Percussion	n.s.	.010 bis 35-45-55 (2,08/1,490-1,41/1,873) .001 bis 35 – über 55 (2,08/1,490-1,28/1,716) (,051 35-45-über 55: (1,74/1,226-1,28/1,716)	n.s.
Gitarre	.003 HS/WRS-	.011 bis 35-35-45	n.s.

GESCHICHTSBILDER VON POPULÄRE MUSIK BEI MUSIKLEHRERN VERSCHIEDENER SCHULARTEN

---

	GY (1,96/1,428- 1,15/,573) ,003 RS-GY (1,66/1,096- 1,15/,573)	(2,08/1,402- 1,46/,975) .000 bis 35-45-55 (2,08/1,402- 1,23/,831) .033 bis 35-über 55 (2,08/1,402- 1,43/1,035)	
12 Items	7/57,37%	3/24,99%	2/16,66%

Tabelle 47: Veranstaltungen/Fächer während des Studiums

Eigene Umgangsweisen	Schulart	Alter	Geschlecht (w/m)
rezipierend (hören)	n.s.	.054 Bis 35-35-45 (4,54/,739-4,21/1,037) .003 bis 35-45-55 (4,54/,739-4,00/1,113) .003 bis 35-über 55 (4,54/,739-3,84/1,139)	.013 (4,31/1,005-4,02/1,069)
musizierend	n.s.	n.s.	.000 (3,12/1,228-3,67/1,117)
reflektierend (darüber nachdenken, darüber lesen)	.004 GS-HS/WRS, (2,23/,824-2,94/1,139) .000 GS-RS/GY (2,23/,824-2,98/1,233/2,00/1,015)	n.s.	.000 (2,66/1,104-3,17/1,072)
dazu tanzen/bewegen	n.s.	.001 bis 35-über 55 (2,73_1,280-1,93/1,045)	.000 (2,78/1,253-1,95/,962)
Stücke heraushören	.024 GS-HS/WRS (2,12/1,288-2,91/1,275) .000 GS-RS (2,12/1,288-3,13/1,346) .001 GS-GY (2,12/1,288-3,03/1,170)	n.s.	.000 (2,55/1,277-3,44/1,186)
selbst populäre Musik komponieren	n.s.	n.s.	.000 (1,32/,845-2,10/1,293)
anderer Umgangsweisen	n.s.	n.s.	.003 (1,74/1,266-2,37/1,358)
7 Items	2/28,57%	2/28,57%	7/100%

Tabelle 48: Eigene Umgangsweisen mit Musik (1 = stimmt überhaupt nicht; 5 = stimme voll zu)



Umgangsweisen in der Schule	Schulart	Alter	Geschlecht (w/m)
Singen	.000 GS-RS (3,76/1,347-3,63) .000 GS-GY (3,76/1,347-4,62/,668)	.028 bis 35- über 55 (3,517/,864-3,96/1,172) .038 45-55 über 55 (4,50/,822-3,96/1,172)	n.s.
Hören	.007 GS-HS/WRS (3,12/1,477-3,96/,981) .032 GS-RS (3,12/1,477-3,84/1,218)	n.s.	.045 (3,57/1,315-3,87/,950)
(Klassen)musizieren	.009 GS-HS/WRS (3,08/1,412-3,93/1,158) .006 GS-GY (3,08/1,412-3,87/1,066)	.043 45-55 über 55 (3,91/1,032-3,28/1,311)	n.s.
Reflektieren (z.B. Texte und Musik analysieren, Stile besprechen)	.000 GS-HS/WRS/RS/GY (1,90/1,272-3,35/,947 ) .000 GS-RS (1,90/1,272-3,40/1,213) .000 GS-GY (1,90/1,272-3,59/1,027)	n.s.	.001 (3,01/1,330-3,52/1,076)
Schulchor	n.s.	n.s.	n.s.
Schulband (AG)	.002 GS-HS/WRS (1,72/1,333-3,08/1,945) .004 GS-RS (1,72/1,333-2,77/1,851) .000 GS-GY (1,72/1,333-3,62/17,07) .029 RS-GY (2,77/1,851-3,62/17,07)	n.s.	.000 (2,42/1,796-3,61/1,725)
6 Items	6/100%	2/33,33%	3/49,99%

Tabelle 49: Umgangsweisen in der Schule mit Musik

Schulart	Reproduktion	Rezeption/ Reflexion	Transformation	Produktion	Musiktheorie
Grundschule	22	7	7	4	0
Hauptschule/ Werkrealschule	36	12	4	2	2
Realschule	70	14	4	2	3
Gymnasium	54	13	1	8	20

Tabelle 50: Freie Äußerungen – Umgangsweisen (Schulart; Anzahl der Fälle)

GESCHICHTSBILDER VON POPULÄRER MUSIK BEI MUSIKLEHRERN VERSCHIEDENER SCHULARTEN

Einflüsse Geschichtsbild	Schulart	Alter	Geschlecht (w/m)
Eltern	n.s.	.000 bis 35-45-55/über 55 2,24/1,263-1,34/,668) ,008 35-45-45-55 (1,80/1,151-1,34/,668)	.013 (1,88/1,209-1,55/,909)
Geschwister	n.s.	n.s.	n.s.
Freunde	.007 HS/WRS-GY (3,69/,907-3,08/1,248)	n.s.	n.s.
Eigene Schulzeit	n.s.	n.s.	n.s.
Studium	n.s.	.015 bis 35 – 45-55 (2,46/1,307-1,91/,965)	n.s.
Zeitschriften	.002 GS-HS/WRS (1,76/1,027-2,56/1,151)	n.s.	n.s.
Radio/Fernsehen	n.s.	n.s.	n.s.
Internet	n.s.	.000 bis 35-45-55 (2,90/1,130-2,09/1,212) .000 bis 35 über 55 (2,90/1,130-1,96/1,299)	n.s.
Meine Schüler	n.s.	n.s.	n.s.
Instrumentallehrer	n.s.	.002 bis 35-über 55 (1,87/1,242-1,27/,654) .018 35-45 über 55 (1,72/1,112-1,27/,654)	n.s.
Gesanglehrer	n.s.	.000 bis 35 – über 55 (1,72/1,01/-1,07/,255) .000 35-45 – über 55 (1,60/1,041-1,07/,255) ,008 45-55-über 55 (1,41/,750-1,07/,255)	n.s.
Konzertereignis	n.s.	n.s.	n.s.
Mitwirkung in Ensemble	n.s.	n.s.	.000 (2,45/1,601-3,32/1,502)
13 Items	2/15,38%	5/38,46%	2/15,38%

Tabelle 51: Einflüsse auf das Geschichtsbild (Selbsteinschätzung)

	Jazzmusiker	Pop-/Rockmusiker	Klassikmusiker
Gehör	,508**	,486**	-,260**
Noten	-,088	-,206**	,417**
Prakt. Erfahrung mit PM	-,391**	-,479**	,224**
Spiel in Jazzband	,649**	,328**	-,135*
Spiel in Rockband	,363**	,488**	-,188**
Singen in Jazz/Rockchor	,241**	,253**	-,040
Sonstiges	,090	,171**	-,054
Besitz E-Gitarre	,234**	,403**	-,182**
Besitz E-Bass	,237**	,349**	-,113*
Besitz Keyboard	,339**	,327**	-,126* (S-,160**)
Besitz Schlagzeug	,214**	,183**	-,125*

\*.05; \*\* .01; \*\*\* .001

Tabelle 52: Spielen nach Gehör/Noten – Praktische Erfahrungen mit populärer Musik – Instrumentenbesitz (S = Signifikanztest nach Spearman)

Dekaden	Jazzmusiker	Pop-/Rockmusiker	Klassikmusiker
Pop 1950er	,288**	,236**	-,041
Pop 1960er	,299**	,254**	-,069
Pop 1970er	,287**	,271**	-,169**
Pop 1980er	,068	,235**	-,104 (S -,139*)
Pop 1990er	,003	,298**	-,177**
Pop 2000	,006	,267**	-,173**
Schulnoten Überblick	-,409**	-,413**	,147**

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 53: Bevorzugte Dekaden der populären Musik

Ereignisse/Bereiche	Jazzmusiker	Pop-/Rockmusiker	Klassikmusiker
Text	-,099	,138*	,028
Groove	,189**	,277**	-,205**
Sound	,080	,213**	-,161**
Bandimage	-,070	,046	-,045
Gesangstimme	-,061	,029	,014
Technisches Können	,079	,015	,081
Bühnenperformance	,136*	,175**	-,098
Trennung Beatles	,126*	,198**	-,066
Konzeptalben	,318**	,356**	-,100 (S -,123*)
Art Rock	,288**	,309**	-,055
Fusionsstile	,403**	,298**	-,109
Synthesizer	,206**	,357**	-,119* (S-,145*)
Punk	,001	,246**	,002
Discomusik	-,070	,157**	-,048
NDW	-,069	,136*	-,046
Folkmusic	,026	,108	-,007
HM	,137*	,291**	-,046
DJ	,028	,100	-,062
Love Parade	-,040	,082	-,016
Tauschbörsen	,057	,199**	-,068
Gangsta Rap	,041	,157**	-,075
Singer	,219**	,316**	-,035
Tod von M. Jackson	,097	,250**	-,110
Tod von J. Hendrix	,213**	,229**	-,110 (S-,154**)
Tod von Houston	,038	,097	-,092 (S -,139*)
Tod von Mercury	,074	,295**	-,139*
Mainstream	,147*	,309**	-,129*
Musikfernsekanäle	,106	,261**	-,136*

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 54: Bewertung von Ereignissen/Bereichen der populären Musik

Itemtext	Jazzmusiker	Pop- /Rockmusiker	Klassikmusiker
Populäre Musik ist weniger anspruchsvoll als Kunstmusik	-,250**	-,358**	,189** (S ,213**)
PM gehört nicht in den Musikunterricht	-,052	-,214**	,154** (S ,206**)
PM verdirbt die Jugend	-,120*	-,253**	,118*
Heutige PM ist minderwertiger als die zu meiner Studienzeit	-,011	-,058	-,006
Bei PM stehen vor allem die Bühnenshow...	-,186**	-,321**	,149**
Bei PM sind für mich nur Underground-Stile interessant	,201**	,004	-,074
In aktueller PM wird nicht mehr richtig gesungen	-,162**	-,229**	,149**
Aktuelle PM bedient sich eines Einheitsbreis an Begleitsounds	-,091	-,185**	,155**
Durch Beschäftigung mit PM entfernt man sich vom Sinn des Lebens	-,088	-,210**	,107
PM dient nur der Geselligkeit und Zerstreuung	-,198**	-,310**	,165** (S ,190**)
Jeder Musiklehrer muss mindestens...1 Song singen/musizieren	-,020	,086 (S ,121*)	-,020

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 55: Bewertung von Statements

Eigene Umgangsweisen	Jazzmusiker	Pop-/Rockmusiker	Klassikmusiker
Rezipierend	-,051	,130*	-,044
Musizierend	,436**	,610**	-,286**
reflektierend (lesen)	,300**	,288**	-,090
Tanzen	-,106	,032	-,071
Stücke heraushören	,370**	,428**	-,074
Selbst komponieren	,416**	,473**	-,238**
andere Umgangsweisen	,342**	,326**	-,120 (S -,230**)

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 56: Eigene Umgangsweisen mit populärer Musik

Umgangsweisen Schule	Jazzmusiker	Pop-/Rockmusiker	Klassikmusiker
Singen	,120	,168**	,051
Hören	,183**	,272**	-,109
Klassenmusizieren	,249**	,203**	-,024
reflektieren/Analyse	,170**	,115	,047
Schulchor	,087	,143*	,019
Schulband	,353**	,421**	-,095

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 57: Umgangsweisen mit Musik im Musikunterricht

Informationsbeschaffung	Jazzmusiker	Pop-/Rockmusiker	Klassikmusiker
Zeitschriften	,244 <sup>***</sup>	,222 <sup>***</sup>	-,033
Radio, Fernsehen	,168 <sup>***</sup>	,324 <sup>***</sup>	-,037
Internet	,188 <sup>***</sup>	,291 <sup>***</sup>	-,142 <sup>*</sup>
Bücher	,400 <sup>***</sup>	,262 <sup>***</sup>	-,111 <sup>*</sup>
Bücherkauf	-,245 <sup>***</sup>	-,279 <sup>***</sup>	,122 <sup>*</sup>
Fortbildungen	,154 <sup>***</sup>	,049	-,062
Konzertbesuche	,361 <sup>***</sup>	,457 <sup>***</sup>	-,264 <sup>***</sup>

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 58: Informationsbeschaffung

Kommunikation	Jazzmusiker	Pop-/Rockmusiker	Klassikmusiker
Sprechen Freunde	,369 <sup>**</sup>	,502 <sup>**</sup>	-,289 <sup>**</sup>
Fachkollegen	,305 <sup>**</sup>	,258 <sup>**</sup>	-,169 <sup>**</sup>
Familie	,299 <sup>**</sup>	,309 <sup>**</sup>	-,221 <sup>**</sup>
Netzwerke	,188 <sup>***</sup>	,276 <sup>***</sup>	-,119 <sup>*</sup>

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 59: Kommunikation über populäre Musik

	Jazzmusiker	Pop- /Rockmusiker	Klassikmusiker
Beschäftigung vor dem Studium mit PM	-,338 <sup>***</sup>	-,576 <sup>***</sup>	,373 <sup>***</sup>
Beschäftigung während des Studiums mit PM	,114 (Spearman ,123 <sup>†</sup> )	,243 <sup>***</sup>	-,212 <sup>***</sup>

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 60: Beschäftigung mit populärer Musik (vor/während des Studiums)

Stile Studium	Jazzmusiker	Pop-/Rockmusiker	Klassikmusiker
Jazz	,498 <sup>**</sup>	,192 <sup>**</sup>	-,038
Schlager	,139 <sup>*</sup>	,117 <sup>*</sup>	-,149 <sup>**</sup>
Musical	,055	,096	-,100 (S-,124 <sup>*</sup> )
Rock 1950er	,218 <sup>***</sup>	,255 <sup>***</sup>	-,124 <sup>*</sup>
Rock 1960er	,232 <sup>***</sup>	,241 <sup>***</sup>	-,146 <sup>*</sup>
Rock 1970er	,239 <sup>***</sup>	,239 <sup>***</sup>	-,150 <sup>**</sup>
Rock 1980er	,159 <sup>*</sup>	,170 <sup>**</sup>	-,135 <sup>*</sup>
Rock 1990er	,047	,106	-,135 <sup>*</sup>
Rock ab 2000	,065	,124	-,088

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 61: Musikstile populärer Musikwährend des Studiums

Veranstaltungen	Jazzmusiker	Pop-/Rockmusiker	Klassikmusiker
Muwi Se	-,003	,137 <sup>*</sup>	-,070
Muwi VL	,136 <sup>*</sup>	,042	-,022 (S -,122 <sup>†</sup> )
Mudi Se	-,007	,055	-,103
Mudi VL	,067	,063	-,106 (S-,154 <sup>**</sup> )
Musiktheorie	,180 <sup>**</sup>	,157 <sup>**</sup>	-,083
Schupra	,210 <sup>***</sup>	,130 <sup>*</sup>	-,054
Hauptinstrument	,274 <sup>**</sup>	,269 <sup>**</sup>	-,227 <sup>**</sup>
Gesang	,088	,174 <sup>**</sup>	-,054
Ensembleleitung	,175 <sup>***</sup>	,225 <sup>***</sup>	-,144 <sup>*</sup>
Ensembles	,264 <sup>***</sup>	,208 <sup>***</sup>	-,109
Schlagzeug	,143 <sup>*</sup>	,109	-,044
Gitarre	,034	,203 <sup>***</sup>	-,115 (S -,127 <sup>†</sup> )

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 62: Veranstaltungen/Fächer mit populärer Musik während des Studiums

Einfluss	Geschichtsbild	Jazzmusiker	Pop-/Rockmusiker	Klassikmusiker
Einfluss Eltern		,016	,166 <sup>**</sup>	-,081
Geschwister		-,073	,046	,028
Freunde		,061	,323 <sup>***</sup>	-,186 <sup>***</sup>
Eigene Schulzeit		-,003	,104	-,102
Studium		,091	,040	,016
Zeitungen		,162 <sup>**</sup>	,156 <sup>**</sup>	-,004
Radio/Fernsehen		,002	,261 <sup>***</sup>	-,089
Internet		,096	,150 <sup>*</sup>	-,085
Meine Schüler		-,141 <sup>*</sup>	-,139 <sup>*</sup>	,147 <sup>*</sup>
Instrumentallehrer		,287 <sup>**</sup>	,202 <sup>**</sup>	-,267 <sup>**</sup>
Gesanglehrer		,124 <sup>*</sup>	,115	-,161 <sup>***</sup>
Konzertereignis		,195 <sup>**</sup>	,311 <sup>**</sup>	-,258 <sup>**</sup>
Mitwirkung Ensembles		,457 <sup>**</sup>	,478 <sup>**</sup>	-,242 <sup>**</sup>

\* .05, \*\* .01, \*\*\* .001

Tabelle 63: Einflüsse auf das Geschichtsbild (Selbsteinschätzung)



## Abstract

There is a lack of research in exploring music teachers' views on the history of popular music. In this study, qualitative (interviews) and quantitative methods were mixed: six teachers were interviewed, 338 participants responded to a questionnaire. The main questions were: a) What historical images and ways of dealing with popular music are present in the consciousness of music teachers? b) Are there differences by school type, gender, age and type of musician? c) What impact has the university education and instrumental training on the teachers' historical image of popular music and on their ways of dealing with it? It shows that popular music within the music studies at universities gains more importance. Nevertheless, the relevance of private studies predominates among young teachers as well as other influences (friends, media, own pupils). This article shows the significant differences between classical and jazz or pop-/rock-orientated music teachers as well as coherences between school type, gender, age and historical images and ways of dealing (e.g. types of musicians, knowledge, using information sources, musical preferences).

## DEUTSCHE MUSIK IN DER PRIME TIME DES RADIOS<sup>1</sup>

Maxi Eienenkel, Susanne Fecho, Nina Scholz

»Radio – Geht ins Ohr. Bleibt im Kopf.«<sup>2</sup>

... und das bei 80% der deutschen Bevölkerung über vier Stunden täglich. Laut aktuellen Studien kommt es der Mehrheit dabei vor allem auf die *Musik* eines Senders an, erst an zweiter Stelle steht der Informationsgehalt (vgl. Arbeitsgemeinschaft Media-Analyse e.V. 09.07.2013). Doch wie gestaltet sich das Musikprogramm im Hörfunk der Bundesrepublik gerade in der Prime Time – der Zeit, in der ein Sender täglich die meisten Hörer erreicht? Die vorliegende Untersuchung richtet ihren Blick speziell auf das Verständnis von und den Umgang der Sender mit deutscher bzw. deutschsprachiger<sup>3</sup> Musik. Wird sie in der Prime Time häufiger oder seltener als angloamerikanische Musik gespielt? Welche Einstellung haben die Stationen zu einer gesetzlichen Radioquote für deutsche Musik? Bestehen in diesen Fragen Unterschiede zwischen privaten und öffentlich-rechtlichen Sendern?

Im Mittelpunkt der Studie stehen die Morgensendungen von Hit Radio FFH und hr3, deren Musikauswahl die Autorinnen über mehrere Wochen erfasst und analysiert haben. Anschließend wurden Interviews mit den Programmverantwortlichen geführt. Dabei stellte sich heraus, dass es durch die Kriterien der Musikauswahl durchaus zu einer geringeren Berücksichtigung vor allem deutschsprachiger Musik kommt.

---

1 Der Text basiert auf einem Vortrag, der auf der 24. ASPM/GfPM-Arbeitstagung am 23.11.2013 in Gießen gehalten wurde.

2 So der bekannte Claim einer bundesweiten Imagekampagne. Für weitere Informationen siehe Radiozentrale e.V. (o.J.).

3 Zur Definition der Begriffe s. die folgende Seite.

## Der Forschungsgegenstand

Zum Thema deutsche Musik im Radio gibt es bisher kaum Forschungsmaterial, auf das sich die vorliegende Untersuchung stützen konnte. Stattdessen beschäftigen sich aktuelle Studien verstärkt mit dem Rezeptionsverhalten der Hörer oder dem Vergleich von Senderprofilen. Deswegen wurde für diese Studie von den Autorinnen folgender methodischer Ansatz entwickelt.

Als Untersuchungsgegenstand wurden die Sendungen »Pop & Weck – dein Morgen« des öffentlich-rechtlichen Senders hr3 und die »Morningshow« des Privatsenders Hit Radio FFH (im folgenden FFH) ausgewählt. Bei diesen Sendern handelt es sich um die Marktführer im hessischen Sendegebiet. FFH erreicht unter der Woche stündlich ca. 550 000 Hörer, hr3 mit 376 000 etwa ein Drittel weniger. Beide sind so genannte Adult Contemporary-Formatradiosender. Der Begriff *Format* bezeichnet ein Produkt, das nach festgelegten Regeln für eine definierte Zielgruppe produziert wird. Der Geschmack dieser Zielgruppen wird von der Marktforschung ermittelt und bildet die Grundlage des Musik- und Programmangebots. Adult Contemporary (AC) ist auf dem deutschen Markt das dominierende Radioformat. Es richtet sich hauptsächlich an Hörer zwischen 25 und 49 Jahren – mit einem Durchschnittshörer zwischen 42 und 45.<sup>4</sup> Gespielt werden vor allem Hits der Rock- und Popmusik, fast ausschließlich aus den Charts, selten Ausgefallenes.

Die Musikauswahl beruht, nach Angabe der Sender, ausschließlich auf dem so genannten Hörerwillen, der in der Regel wöchentlich bis zweiwöchentlich durch *Callouts* ermittelt wird. Dabei werden zwischen 100 bis 200 zufällig ausgewählten Testpersonen über das Telefon Ausschnitte von acht bis zwölf Sekunden Länge vorgespielt und das für 30 bis 50 Musiktitel (vgl. Schramm 2008: 136). Häufig wird vor allem die Einstellung zu bereits bekannten Titeln erfragt, unbekannte schneiden oft schlechter ab (vgl. Hackstein 2004: 22f.). Immer öfter bieten vor allem Sender, die sich an ein junges Publikum richten, eine neue Möglichkeit der Abstimmung an: Der Hörer erhält die Chance, online eine Stimme für seinen Lieblingstitel abzugeben, damit dieser öfter gespielt wird. Doch auch hier muss der Titel schon bekannt sein.

Die Sendezeit der Morgensendungen von FFH und hr3 ist jeweils Montag bis Freitag von 5 bis 9 Uhr, die Zeit, in der generell die größte Hörergruppe

---

4 Diese Zielgruppe besitzt die größte Kaufkraft in der deutschen Bevölkerung. Damit steht sie im Fokus der werbetreibenden Wirtschaft, die die zentrale Einnahmequelle der privaten Sender ist.

eines Tages erreicht wird. Somit stellt die Auseinandersetzung mit diesen Sendungen eine gute Grundlage dar, um zu hinterfragen, wie die Musikauswahl erfolgt und wie viel die Hörer dabei mitzubestimmen haben.

## Analyse der Musikauswahl

Der erste Teil der Untersuchung konzentrierte sich auf die Playlists der Morgensendungen. Für diese Untersuchung wurden die Sendungen innerhalb eines Zeitraums von zwei Wochen herangezogen, vom 15. bis 19. und vom 23. bis 29. April 2013.<sup>5</sup> Mithilfe der Onlineangebote von FFH und hr3 konnten die gesamten Playlists der Morgensendungen für den gewünschten Zeitraum ermittelt werden.

Was aber ist unter *deutscher* Musik zu verstehen? Da zahlreiche Musiker/innen aus Deutschland nicht deutsch, sondern englisch singen, haben wir zunächst deutsche Musik als Musik von in Deutschland wohnhaften Musiker/innen bzw. von in Deutschland gegründeten und wohnhaften Gruppen gefasst. Nach unserer Erhebung stellte sich indes in den mit den Programmverantwortlichen geführten Interviews heraus, dass diese unter deutscher Musik ausschließlich *deutschsprachige* Musik verstehen. Aufgrund dessen wurden die Playlists in einem zweiten Durchgang auch unter der Maßgabe der Deutschsprachigkeit analysiert. Sie liegt den nachfolgend vorgestellten Befunden zugrunde, die im Anschluss mit unserer zuerst aufgestellten Definition von deutscher Musik verglichen werden.

Die gespielten Titel pro Tag wurden also in Listen gefasst, deutschsprachige Lieder beziehungsweise Titel von deutschen Künstlern markiert und der jeweilige Prozentsatz von deutscher Musik errechnet (siehe Tabelle 1a + 1b).

Tag	FFH Morningshow	hr3 Pop&Weck	Tag	FFH Morningshow	hr3 Pop&Weck
15.4.2013	7,32%	8,30%	23.4.2013	9,30%	13,33%
16.4.2013	7,32%	6,38%	24.4.2013	10,00%	6,12%
17.4.2013	4,76%	8,70%	25.4.2013	9,76%	6,00%
18.4.2013	4,76%	6,52%	26.4.2013	7,50%	6,25%
19.4.2013	12,20%	4,17%	29.4.2013	11,63%	6,25%
Durchschnitt	7,25%	6,81%	Durchschnitt	9,66%	7,59%

Tabelle 1a + 1b: Analyse der zwei Untersuchungswochen bzgl. deutschsprachiger Songs.

<sup>5</sup> Es wurden außerdem im Zeitraum von 3.6.-7.6.2013 und 10.6.-14.6.2013 zwei Wochen als Vergleichsstichprobe untersucht. Diese zeigten ähnliche Ergebnisse.

Die Analyse zeigt die täglichen Schwankungen am Anteil deutschsprachiger Titel in den Morgensendungen. Dabei sind zwischen FFH und hr3 jedoch kaum Unterschiede erkennbar. Der Prozentsatz deutschsprachiger Musik im Programm beträgt zwischen 6,81 und 9,66%.

Als nächstes wurde der Prozentsatz errechnet, bei dem Wiederholungen der Titel in der Aufzählung nicht berücksichtigt wurden.

1. Woche:			2. Woche:		
	FFH Morningshow	hr3 Pop&Weck		FFH Morningshow	hr3 Pop&Weck
im Durchschnitt (mit Wdh.)	7,25%	6,81%	im Durchschnitt (mit Wdh.)	9,66%	7,59%
ohne Wdh.	6,62%	8,33%	ohne Wdh.	8,22%	6,74%

Tabelle 2a + 2b: Durchschnitt der deutschsprachigen Songs mit und ohne Wiederholung.

Die Tabellen zeigen, dass lediglich minimale Unterschiede bei (Nicht-)Berücksichtigung von wiederholten Songs aufgezeigt werden können.

Die neu errechnete Prozentzahl (an deutschsprachigen Songs ohne Wiederholung) wurde anschließend mit den Media Control Charts verglichen. Aufgrund des großen Umfangs der Media Control Charts wurden diese gekürzt und nur die ersten 50 Chart-Titel in die Analyse einbezogen.

Dabei ließ sich feststellen, dass die Radiosender nicht deutlich vom Prozentsatz deutschsprachiger Musik in den Charts abweichen (siehe auch Abb. 2). Im Radio werden etwas weniger deutschsprachige Hits gespielt. Ein möglicher Grund könnte sein, dass die Programmierer der Morgensendungen annehmen, dass sich Titel und/oder Künstler, die in den Charts vertreten sind, weniger für das Format der jeweiligen Radiosender eignen.<sup>6</sup>

In die folgende Auswertung wurde auch die zuerst vorgenommene Definition von deutsch einbezogen, die Künstler einschließt, die zwar fremdsprachige Texte singen, aber aus Deutschland stammen.

<sup>6</sup> Zum Beispiel entspricht die in den Media Control Charts vertretene Helene Fischer eher nicht dem vermuteten Geschmack des von AC-Radiosendern angestrebten Zielpublikums.

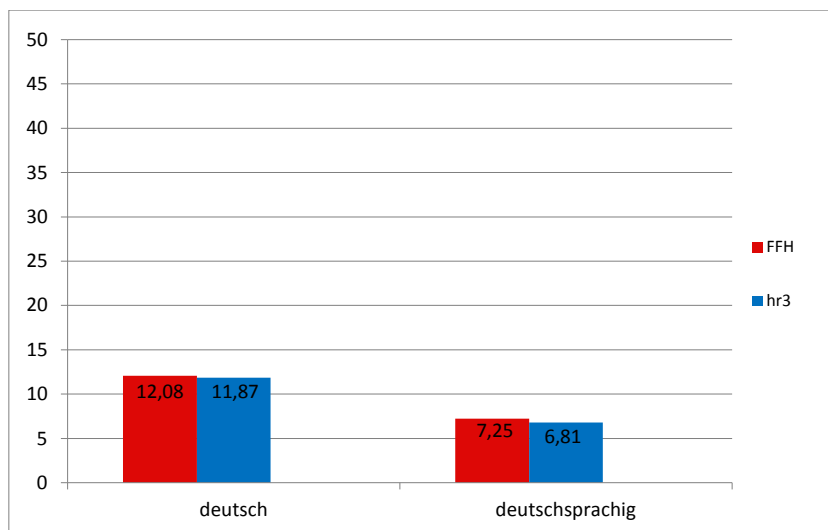


Abbildung 1: Durchschnittliche Prozentzahl von deutschen/deutschsprachigen Songs in der ersten Untersuchungswoche.

Abbildung 1 zeigt eine Zusammenfassung der ersten Untersuchungswoche nach beiden Definitionen. 12,08% der Titel bei FFH und 11,87% der Titel bei hr3 sind deutsch. Die beiden Radiosender unterscheiden sich in ihrem Anteil gesendeter deutscher sowie deutsch-sprachiger Titel jeweils nur geringfügig voneinander. Ebenso wie bei deutschsprachiger Musik ist der Anteil deutscher Musik in beiden Morgensendungen geringer als in den Top 50 der Media Control Charts (Abb. 2).

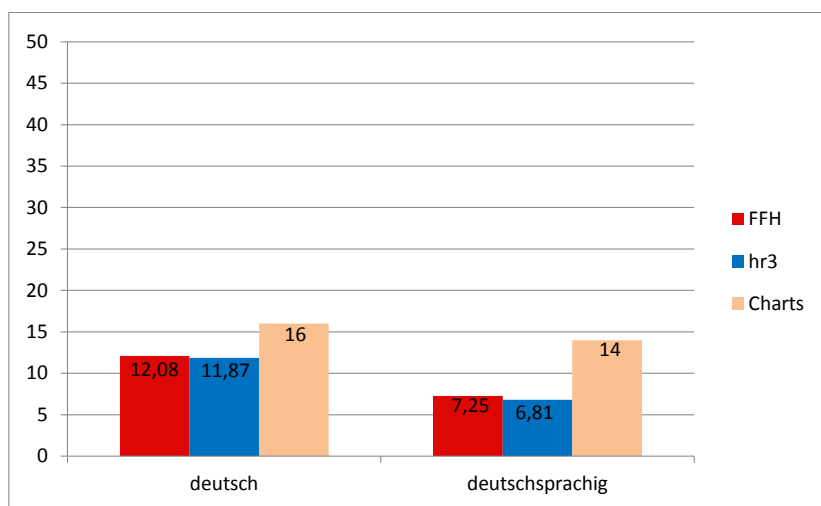


Abbildung 2: Prozentualer Anteil deutscher/deutschsprachiger Songs in den Morgensendungen im Vergleich mit den Media Control Charts.

In der zweiten Untersuchungswoche haben sich diese Zahlen bestätigt: FFH spielte in dieser Woche zwar etwas mehr deutsche Titel als hr3, jedoch gab

es keine relevanten Unterschiede zwischen dem privaten und dem öffentlich-rechtlichen Sender.

## Die Interviews

Um herauszufinden, unter welchen Gesichtspunkten die Morgensendungen gestaltet und nach welchen Aspekten die jeweiligen Playlists zusammengestellt werden, wurden von den Autorinnen leitfadengestützte Interviews mit dem jeweiligen Programmverantwortlichen von FFH und hr3 geführt. Die Befragung wurde jeweils von einer Autorin geleitet und dauerte etwa 30 Minuten. Es wurden halbstandardisierte Interviews durchgeführt, das heißt ein zuvor festgelegter Fragenkatalog strukturierte das Gespräch; jedoch war es erlaubt, Zusatzfragen zu stellen bzw. nachzuhaken. Dabei wurde erfragt, welchen Stellenwert deutsche Musik – nach Definition des jeweiligen Senders – unter den gespielten Titeln einnimmt und von welchen Faktoren, bspw. eine Sender-interne Quote, ihr Anteil in der Sendung abhängig ist. Zudem sollte in Erfahrung gebracht werden, in welchem Maß die Musikauswahl auf die Zustimmung der Radiohörer trifft. Bei hr3 wurde nachgefragt, inwiefern der öffentlich-rechtliche Sender seinem Kulturauftrag, unter anderem durch mögliches Engagement für deutsche Musik, nachkommt und ob darin also ein Unterschied zum Musikprogramm des privaten Senders, der ja keinem Kulturauftrag unterliegt, zu erkennen ist.

Zu den Ergebnissen: Sowohl bei hr3 als auch bei FFH gehen die Programmverantwortlichen in den Morgensendungen wenig Risiko bei der Titelauswahl ein. Die Musik wird sehr bewusst ausgewählt, da morgens die breiteste und größte Hörergruppe erreicht wird und das Hören zu dieser Tageszeit eher kurz und unaufmerksam ist. Um eine Vielzahl an Hörern zu erreichen und im Programm zu halten, werden Hits gespielt, die das Publikum kennt. Somit ist zu erklären, dass morgens wenig Neuheiten, aber viele bekannte Titel in den Playlists enthalten sind.

Die Sender definieren deutsche Musik als *deutschsprachige* Musik. Hierzu äußerten beide Programmverantwortlichen, sie würden bei der Titelauswahl grundsätzlich nicht zwischen deutscher und internationaler Musik unterscheiden. Entscheidend dafür, ob und wann ein Titel gespielt werde, sei allein seine Qualität<sup>7</sup>. Außerdem werde vor allem darauf geachtet, dass der Titel ins Format der Sendung passe. Wie eingangs erwähnt richteten sich beide Sender nach dem Radioformat Adult Contemporary und spielen somit

---

7 Das heißt, genau genommen ist entscheidend, ob die Programmverantwortlichen den Titel für gut oder schlecht befinden.

vor allem Hits der Rock- und Popmusik, die größtenteils den Charts entnommen werden. Passt ein Titel nicht in dieses Raster, wird er im Normalfall auch nicht gesendet. Beide Interviewpartner gaben an, keine Sender-internen Richtlinien für die Anzahl deutscher Titel für ihre Programme zu haben. Im weiteren Verlauf der Gespräche stellte sich allerdings heraus, dass doch eine Einschränkung vorliegt: Bei beiden Radiosendern wird darauf geachtet, dass nicht mehrere deutschsprachige Titel nacheinander gespielt werden. Bei FFH, wo die Auswahl der Songs von einem Computerprogramm mit der Zielvorgabe des »Abwechslungsreichtums« unterstützt wird, äußerte der zuständige Programmchef, bei deutschsprachigen Titeln bestehe im Gegensatz zu englischsprachigen Titeln wegen des unmittelbaren Sprachverständnisses die größere »Gefahr des Satthörens«.

Der Musikchef des öffentlich-rechtlichen Senders hr3 meinte, er versuche, ebenfalls von einem Computerprogramm unterstützt, viele deutschsprachige Songs ins Programm zu streuen und eine »Balance« zu erreichen. Dennoch dürften nicht mehr als zwei deutschsprachige Titel pro Stunde gesendet werden, da deutschsprachige Titel oft polarisierend wirken würden. 30-40% der Hörer seien zunächst gegen deutsche Titel, da deren Text häufig banal erscheine. Zudem sollten – nach Meinung des Interviewpartners – deutschsprachige Titel nicht allzu oft wiederholt werden, damit sie noch in späteren Jahren im Radio gespielt werden könnten und die Hörer sich nicht schon an ihnen »sattgehört« hätten.

Beide Radiosender verfolgen dementsprechend in den Morgensendungen keine Förderung deutschsprachiger Musiker, da sie das Risiko des Hörerverlusts scheuen. Beim privaten Sender FFH gebe es generell keine Förderung von speziell deutschsprachiger Musik. Der Musikchef von hr3 dagegen verwies darauf, viele deutsche Künstler in das Studio einzuladen, deren Förderung, im Sinne von Interviews oder Airplay (Einsätze im Radio), dann aber eher abends oder in speziellen Sendungen (etwa »100pro deutsch«) stattfinde.<sup>8</sup> Außerdem stünden bei hr3 pro Tag zehn Sendeplätze für neue Titel – darunter auch deutschsprachige – zur Verfügung.

Schwankungen im Anteil deutscher Musik – wie bei der Analyse der Playlists festgestellt, wurden an manchen Wochentagen geringfügig mehr deutsche Titel gesendet – sind nach Angaben beider Programmchefs nicht beabsichtigt.

Eine gesetzliche Quotenregelung in Deutschland wurde von beiden Interviewpartnern für nicht sinnvoll befunden. Nach Meinung des Programmverantwortlichen von FFH sei kein Vorteil in einer Quote zu sehen,

---

<sup>8</sup> »100pro deutsch« wird sonntags um 21 Uhr gesendet. Hier werden nur deutsche Titel gespielt, was von den Hörern sehr positiv aufgenommen werde.



auch nicht für deutsche Künstler. Der Musikchef von hr3 würde eine gesetzlich geregelte Quote als öffentlich-rechtlicher Sender selbstverständlich umsetzen, findet es aber sinnvoller, die Hörer zu befragen, was sie davon halten, da das Programm schließlich für die Hörer gemacht werde.

Hörerwünsche werden bei beiden Sendern grundsätzlich gesendet, wenn sie ins Sendeformat passen. Bei FFH gibt es hierzu für Hörer die Möglichkeit, im Internet über Titel abzustimmen. Für sehr spezielle Musikwünsche, die nicht in das Sendeformat passen, bietet FFH sonntags eine eigene Sendung an. Die Hörerzufriedenheit wird vom Programmchef als sehr gut eingeschätzt, da die Einschaltquoten in letzter Zeit gestiegen seien. Bei von FFH durchgeführten Hörerumfragen habe sich zudem herausgestellt, dass aktuelle Titel von den Hörern sehr erwünscht seien – egal ob diese deutsch/sprachig oder international seien. Bei hr3 ist der »Hessenwecker«<sup>9</sup> die einzige Möglichkeit in der Morgensendung, auf Hörerwünsche einzugehen. Allerdings äußerte der Musikchef von hr3, dass der Musikwunsch aus der Mode gekommen sei und die Nachfrage nachlasse. Grund dafür seien vor allem Internetdienste, bei denen eine persönliche Zusammenstellung der Playlist möglich ist. Beide Interviewpartner sehen innerhalb der Hörerwünsche keine direkte Tendenz zu mehr deutschsprachigen Titeln.<sup>10</sup>

Der Kulturauftrag werde insbesondere im Sinne von Hinweisen auf Veranstaltungen umgesetzt. Um das Interesse für (noch) unbekannte Künstler bei den Hörern zu wecken, veranstaltet der Sender FFH Events, bei denen die persönlich anwesenden Künstler dem Publikum greifbar erscheinen sollen. Bei FFH gebe es als Privatsender jedoch keinen Anspruch, Kultur vermitteln zu wollen, stattdessen sei der Markterfolg wichtig. Der Musikchef von hr3 verwies im Zusammenhang mit dem Kulturauftrag auf hr2 als »Hochkultursender«. hr3 dagegen sei für die Popkultur zuständig und würde den Anspruch der Kulturvermittlung im Sinne von Hinweisen auf kulturelle – auch eigens organisierte – Veranstaltungen umsetzen.

---

9 Beim »Hessenwecker« können Hörer morgens anrufen und jemanden mit einem gewünschten Titel aufwecken lassen.

10 Konkrete Untersuchungen dazu gibt es nicht. Zwar wären sie auch für die Programmacher interessant, aber zu (kosten-)aufwendig.

## Fazit

Insgesamt konnte festgestellt werden, dass die Unterschiede zwischen privatem und öffentlich-rechtlichem Sender im Hinblick auf den Umgang mit deutscher Musik gering sind. Deutschsprachige Musik wird in den untersuchten Morgensendungen in keiner Weise gefördert. Insbesondere deutschsprachige Musik wird bei beiden Sendern vielmehr durch bestimmte Regeln benachteiligt, indem zum Beispiel keine zwei deutschsprachigen Titel nacheinander gespielt werden dürfen. Wenn deutsche Künstler gefördert werden, dann vor allem durch erhöhtes Airplay in speziellen Abendsendungen (besonders bei hr3), jedoch nicht in der Prime Time.

Fasst man die Aussagen der Programmverantwortlichen zusammen, so werden englischsprachige Songs deutlich bevorzugt. Deutsche Künstler mit englischsprachigen Titeln haben damit eine größere Chance, im Radio gespielt zu werden als deutsch singende Künstler. Gibt es also, provokant gefragt, eine Diskriminierung der deutschen Sprache im deutschen Radio? Die betreffenden Sender verweisen auf den (angeblichen) Hörerwillen. In diesem Zusammenhang gibt es regelmäßig Diskussionen um die Einführung einer Deutschquote. Als Vorbild wird dafür stets auf Frankreich verwiesen. Dort gibt es seit 1994 eine gesetzliche Radioquote: 40% der Sendezeit müssen von französischen Interpreten ausgefüllt werden, die Hälfte davon müssen neue Titel sein. Zwar funktioniert diese Quotenregelung in Frankreich (nicht ohne einige Kritik), doch kann sie nur funktionieren, weil es in diesem Land ein ganzheitliches, staatlich-zentralistisches Konzept der Musikförderung gibt, an dessen Spitze die Radioquote steht. Eine Übernahme der Quote in Deutschland wäre fraglich und würde wahrscheinlich nicht zu den gewünschten Ergebnissen führen, wenn nicht auch ein ähnliches Nachwuchsförderungssystem entwickelt werden würde (vgl. Jánosky 2004: 45f.).

Wenn die Sender, zumindest im AC-Formatradio, eine solch starke Betonung auf den Hörerwillen legen, wäre es eine Überlegung wert, mehr Ressourcen in dessen Ermittlung zu investieren. Dabei könnte unter anderem herausgefunden werden, ob unter den Hörern nicht doch ein verstärkter Wunsch nach regionalen Künstlern beziehungsweise Musik aus dem Bundesgebiet besteht. Gerade gebührenfinanzierte öffentlich-rechtliche Sender wie hr3 sollten nicht versuchen, private Sender nachzuahmen, sondern könnten es wagen, auch einmal »Risiken« wie bspw. das erhöhte Airplay deutscher oder deutschsprachiger Musik einzugehen.

## Literatur

- Arbeitsgemeinschaft Media-Analyse e.V. (09.07.2013): »ma 2013 Radio II. Pressemitteilung mit Eckdaten und iCharts.« Online verfügbar unter: <http://www.agma-mmc.de/nachrichten/aktuelles/detail/artikel/ma-2013-radio-ii-pressemitteilung-mit-eckdaten-und-icharts.html>, Zugriff: 17.6.2014.
- Hackstein, Yara (2004): »Formatradios. Haute Cuisine oder Einheitsbrei?« In: *Musikforum 2*, H. 2, S. 21-23.
- Jánszky, Sven Gábor (2004): »Keine Quote für die Quote.« In: *Musikforum 2*, H. 2, S. 44-47.
- Radiozentrale e.V. (o.J.). »Radio. Geht ins Ohr. Bleibt im Kopf.« Online verfügbar unter: <http://www.radiozentrale.de/aktuell/kampagne-pro-radio/radio-geht-ins-ohr-bleibt-im-kopf>, Zugriff: 17.6.2014.
- Schramm, Holger (2008): *Musik im Radio. Marktanalyse, Konzeption, Strategie* (= Musik und Medien 2). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

## Abstract

Over 80% of the German population listen to the radio every day. For them the music is more important than the news broadcast. The authors of this paper wanted to know under what aspects the music program in German radio is planned. Therefore two mainstream radio stations in Hessen, hr3 and Hit Radio FFH, were chosen to evaluate the playlists of their prime time morning show over a period of several weeks. Afterwards the authors led interviews with the head of FFH and the music director of hr3. This research focuses on the question to what extent German radio plays German or rather German-speaking music and if there are differences between private and public-serving broadcasting. Furthermore it questions the stations' attitudes towards a legal radio quota agreement of German music.

## METHODEN ZUR ANALYSE DER VOKALEN GESTALTUNG POPULÄRER MUSIK<sup>1</sup>

**Tilo Hähnel, Tobias Marx, Martin Pfeleiderer**

Nachdem Popgesang sowohl von der musikwissenschaftlichen Forschung als auch von der Gesangspädagogik lange ignoriert oder sogar pauschal als minderwertig und stimmschädigend diffamiert worden ist, zeichnet sich seit einiger Zeit ein Wandel in der Einschätzung der kulturellen Bedeutung von Popstimmen und Popgesang ab (vgl. Pfeleiderer 2009). Das wachsende Interesse an der vokalen Gestaltung populärer Musik erfordert adäquate Methoden einer analytischen Beschreibung der charakteristischen Eigenheiten von Popstimmen und deren vokalen Gestaltungsmitteln.

Ausgangspunkt der analytischen Auseinandersetzung mit Stimme und Gesang in populärer Musik sind die unzähligen Tondokumente, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Eine herkömmliche musikwissenschaftliche Herangehensweise an Klangaufnahmen ist deren Transkription, bei der auf der Grundlage eines wiederholten minutiösen Hörprozesses ein mehr oder weniger detailgenauer Notentext erstellt wird. Dieser Notentext fungiert sodann als Gegenstand der musikalischen Analyse, oder aber er dient dazu, die bereits beim Hören – und umso mehr beim intensiven Hören während des Transkribierens – gewonnenen Einsichten zu verdeutlichen und darzustellen (vgl. Winkler 1997). In der konventionellen europäischen Notenschrift werden allerdings viele jener klanglichen Aspekte vernachlässigt, die gerade für den vokalen Ausdruck wichtig sind. So liegt eine Besonderheit des populären Stimmgebrauchs in der Annäherung an die alltägliche Sprechstimme, im Wechsel zwischen gesprochenen und gesungenen Wörtern oder

---

<sup>1</sup> Der Text basiert auf einem Vortrag, der bei der 23. Arbeitstagung des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. am 23.11.2012 in Basel gehalten wurde. Für die einzelnen Abschnitte des Textes zeichnen die Autoren Martin Pfeleiderer (Einleitung, Fazit), Tilo Hähnel (Melodischer Verlauf, Info-Boxen) und Tobias Marx (Stimmklang) verantwortlich.

Silben, oder aber in einem fließenden Übergang zwischen Sprechen und Singen. Dies zeigt sich u.a. im Gleiten zwischen den Tonhöhen, einem freien Umgang mit dem Metrum, das im vokalen Vortrag gedehnt, gestaucht oder einfach ignoriert wird, sowie in einem individuell variierenden »natürlichen« Vibrato. Bei diesen alltäglichen und sprechnahen Qualitäten des Gesangs geht es nicht nur um einen hohen Grad der Textverständlichkeit – der de facto auch bei Popstimmen nicht immer vorhanden ist. Vielmehr wird hierdurch eine individuelle, nicht selten emotional aufgeladene Gestaltungsweise möglich, die zur Grundlage eines charakteristischen Personalstils und damit der Wiedererkennbarkeit eines Sängers werden kann. Viele dieser Besonderheiten lassen sich in notenschriftlichen Transkriptionen nur schwer detailliert einfangen, ähnlich wie die spezifischen Klangfarben und Klangqualitäten, die so vielfältig sind wie bei der alltäglichen Stimme – vom Hauchen und Brummen bis zum Rufen und Schreien.

Um die alltäglichen, an die Sprechstimme angelehnten Qualitäten des populären Gesangs exakt zu beschreiben und so einer vergleichenden Analyse zugänglich zu machen, ist somit die Darstellung in Form eines Notentextes, der als Grundlage einer Analyse der melodischen und rhythmisch-metrischen Gestaltung durchaus sinnvoll sein kann, zumeist nicht ausreichend. Vielmehr ist es erforderlich, neue Analysemethoden und Darstellungsweisen heranzuziehen, wie sie vor allem durch die rechnergestützte Auswertung digitalisierter Klangaufnahmen möglich geworden sind. Wir möchten diese Möglichkeiten, die zum großen Teil auch auf andere Bereiche der Analyse von populärer Musik übertragbar sind, an einer Reihe von Beispielen verdeutlichen: dem Gleiten zwischen Tonhöhen, dem individuellen Vibrato, der klanglichen Gestaltung von Vokalen und der rauen Stimmgebung.

Zuvor sollen jedoch einige der Fragestellungen und theoretische Überlegungen zur Popstimme skizziert werden, die im Hintergrund der hier vorgestellten analytischen Zugänge stehen und die im Rahmen des Forschungsprojekts *Stimme und Gesang in der populären Musik der USA (1900-1960)* entwickelt worden sind. Das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt hat sich die Analyse und Interpretation von vokalen Ausdrucksweisen und Gestaltungsmitteln populärer Musik zur Aufgabe gestellt. Wohlgermerkt sollen die Ergebnisse auch jenseits des gewählten Untersuchungszeitraums, in dem die populäre Musik der USA bekanntlich weltweit andere regionale Traditionen beeinflusst, überlagert oder sogar verdrängt hat, einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Stimme und Gesang methodologische und inhaltliche Anregungen geben. Ausgangspunkt der Untersuchungen ist die Entwicklung adäquater Analyse- und Darstellungs-

methoden sowie einer umfassenden und tragfähigen Systematik vokaler Klangtypen und Gestaltungsmittel. Übergreifendes Ziel ist die Deutung von Stimmen und Singweisen in deren sozial- und kulturgeschichtlichen Kontexten. Hierzu wurde ein theoretischer Zugang entwickelt (vgl. Pfeleiderer im Druck), der vor allem an Überlegungen von Simon Frith anknüpft und an dieser Stelle kurz angedeutet werden soll.

Nach Simon Frith (1996: 183-225) kommen bei der populären Stimm-Performance mehrere Dimensionen der Stimme in unterschiedlicher Gewichtung zur Geltung: die Stimme als Musikinstrument, die Stimme als Teil des Körpers, die Stimme als Ausdruck einer Person und schließlich die Stimme als »character« bzw. Rolle im Rahmen eines Song-Textes und dessen Interpretation oder im übergreifenden Kontext die Aufführungspersönlichkeit und Bühnenrolle eines Sängers. Friths Unterscheidung in Privatperson, Aufführungsperson und Songperson ist inzwischen von verschiedenen Autoren aufgegriffen und weiterentwickelt worden, so von Richard Middleton (2000), Philip Auslander (2009) und Allan F. Moore (2012: 179-188). Insbesondere die Aufführungsperson (»performance persona«) und ihr Verhältnis zur Privatperson und Songperson bieten Anknüpfungspunkte für eine Interpretation von Popstimmen innerhalb bestimmter Images und kultureller Ausdrucksmuster. Interessant ist hier vor allem die Frage, wie vokale Gestaltungsmittel mit anderen performativen Ausdrucksmitteln in der Gesamterscheinung eines Sängers zusammenwirken: Welche Rolle spielt die Stimme im intermedialen Gesamtkontext der Aufführungen eines Pop-Sängers, seiner Medienpersönlichkeit und seines Images? Inwiefern greift der Vokalstil auf übergreifende kulturgeschichtliche Ausdrucksmuster zurück, die er umgekehrt auch wieder prägt oder verändert? Doch auch die von Frith genannten Aspekte der Körperlichkeit der Stimme und ihrer quasi-instrumentalen Virtuosität spielen in vielen Bereichen der populären Musik eine wichtige Rolle und liefern weitere Fragestellungen für die musikalische Analyse.

Anders als im klassischen Gesang, in dem die vokalen Ausdrucksmittel durch eine »legitime« Gesangstechnik normiert werden – »legit« (von engl. »legitimate«) ist eine im Englischen weit verbreitete Bezeichnung des klassischen Gesangsideals –, gibt es in der populären Musik eine zunächst verwirrend große Vielfalt von vokalen Gestaltungsmitteln und Vokalstilen, die jedoch auch bestimmte Gemeinsamkeiten besitzen. Zentrale Fragestellungen der Analyse von Vokalaufnahmen lauten daher: Welche vokalen Gestaltungsmittel sind in den verschiedenen Genres populärer Musik anzutreffen? Welche Gestaltungsmittel sind genretypisch, welche werden genreübergreifend eingesetzt? Und schließlich: Welche Eigenheiten der vokalen Gestaltung machen die Popstimme eines Vokalistens einzigartig und unverwechsel-

bar? Voraussetzung für eine kulturelle Deutung von Vokalstilen und vokalen Ausdrucksmitteln ist dabei deren möglichst präzise analytische Beschreibung.

## Melodischer Verlauf

Bei der Analyse des melodischen Verlaufs geht es nicht um die Rekonstruktion einer vermeintlichen Spielvorlage, sondern vielmehr darum, wie ein Interpret eine Melodie im Detail ausführt bzw. ausgestaltet. Vokalist:innen verwenden eine Vielzahl verschiedener Typen des Tonhöhengleitens (Glissando), angefangen bei der expressiven Ausgestaltung von Blue Notes über das willkürliche und unwillkürliche Anschleifen und Ziehen von Tönen bis hin zur Gestaltung komplexer Gebilde, bei denen verschiedene Glissandi melismatisch verkettet werden.

Interaktive rechnergestützte Werkzeuge erlauben es, diese Tonhöhenverläufe in einem Detailgrad zu beschreiben, der weit über die Möglichkeiten der traditionellen Notenschrift hinausgeht (Senn 2007). Eine wesentliche Bereicherung der Gesangsanalyse wird die Arbeit mit den Tonhöhen-daten dann, wenn sie nicht bei der bloßen »Bildinterpretation« einer melodischen Kontur stehen bleibt: Wenige Vor- und Nachverarbeitungsschritte ermöglichen beispielsweise eine kompakte Darstellung, Analyse und Auswertung von Vibrati, die nicht nur stationär als »Zustand«, sondern auch in ihren zeitlichen Verläufen erfasst werden können.

Für die Extraktion von Tonhöhendaten gibt es zahlreiche Ansätze.<sup>2</sup> In der Forschungspraxis hat sich in den letzten Jahren immer mehr die frei verfügbare Analyse-Software Sonic Visualiser durchgesetzt. An der Londoner Queen Mary Universität entwickelt, bietet sie den Vorteil, dass Analyse-Algorithmen in Form von Plugins selbst programmiert und eingebunden werden können. Ausgangspunkt der nachfolgend verwendeten Methoden sind Tonhöhendaten des Aubio Pitch Detection Algorithmus (Brossier 2006), der im Sonic Visualiser als Plugin zur Verfügung steht. Aufgrund einer Analyse des Frequenzspektrums in Zeitfenstern von ca. 10 ms berechnet der Algorithmus den Grundtonverlauf in einer Klangaufnahme. Die Daten können im Sonic Visualiser als Grundtonhöhenkurve angezeigt werden und lassen sich darüber hinaus als eine Reihe von Wertepaaren (Grundtonfrequenz zur jeweiligen Zeit) exportieren, was anschließend weitere Rechenoperationen ermöglicht:

---

2 Vgl. ausführlich z.B. Rossignol/Desain/Honing (2001) oder Jamaludin et al. (2012).

- Umrechnung von Hertz nach Cent. So sind Tonhöhen als musikalische Intervalle darstellbar.
- Bereinigung von Fehlern. Teilweise verrauschte Daten können wesentlich verbessert werden, indem Ausreißer eliminiert oder Oktav-Verwechslungen zurückgerechnet werden (siehe Box 1).
- Weiterverarbeitung der Tonhöhendaten. So ist es möglich, Häufigkeitsverteilungen von Tonhöhen anzeigen zu lassen oder über die Änderung der Tonhöhenkurve die Gleichmäßigkeit eines Vibratos sichtbar zu machen (siehe Abb. 4).
- Datenreduktion. Zum Beispiel muss ein Vibrato nicht mehr als eine Reihe von Tonhöhendaten im Zeitverlauf dargestellt, sondern kann direkt auf die zwei Kennwerte Frequenz (Geschwindigkeit des Vibratos) und Amplitude (Auslenkung in Cent) abgebildet werden (siehe Abb. 5); die Kennwerte der Vibrati werden dabei über die Annäherung einer Sinusfunktion geschätzt (siehe Box 2).

Für die wissenschaftliche Arbeit ist es essentiell, dass bei der Manipulation von Daten alle Parameter transparent und unter der Kontrolle des Wissenschaftlers bleiben – was bei kommerziell verbreiteter Software nicht immer der Fall ist. Die Auseinandersetzung mit den Algorithmen und ihren Möglichkeiten mag ungewohnt erscheinen, der zeitliche Aufwand der Einarbeitung ist jedoch machbar und lohnenswert.

Die graphische Darstellung von zeitabhängigen Daten, z.B. dem Tonhöhenverlauf innerhalb eines Musikstücks, erlaubt es, die bereits kurz nach dem Moment ihres Entstehens wieder vergehenden Klänge zu fixieren und so einer näheren Untersuchung zugänglich zu machen. Da sowohl in der wissenschaftlichen Analyse als auch in der Kommunikation der Forschungsergebnisse eine möglichst neutrale und zeitenthobene Darstellung angestrebt wird, leistet die graphische Repräsentation des akustischen Signals hier einen entscheidenden Mehrwert: Das Argument »Weil ich den Tonhöhenverlauf so empfinde« wird mit dem Argument »Weil die Tonhöhe so verläuft« aufgewertet und ergänzt. Voraussetzung für eine adäquate Darstellung ist dabei natürlich, dass der Analysierende Fragestellungen formuliert oder aufgrund seines Höreindrucks bereits Hypothesen zum Klanggeschehen gebildet hat. Zugleich ist nicht ausgeschlossen, dass ein subjektiver Höreindruck mit dem »akustischen Tatbestand«, wie er mit Hilfe des Computers gemessen und dargestellt wird, in Widerspruch gerät. Dies kann jedoch durchaus zu neuen Fragestellungen führen.

Letztendlich ist und bleibt die Höranalyse der entscheidende Ausgangspunkt bei der Auseinandersetzung mit dem klingenden Gegenstand. Aller-



dings war sich bereits John Fahey, der Biograph des Bluesmusikers Charley Patton, dessen bewusst, dass eine Transkription nach Gehör – und sei es noch so gut – am Ende durch eine weitere, vom analysierenden Subjekt unabhängige Analyse unterfüttert werden sollte: »Without a machine like a Melograph [...], which would adequately classify the pitches of Patton's sounds, we are left with our own presumably good ears with which to discard the autological neutral pitches« (Fahey 1970: 34).

Fahey vermutete, dass Patton die Blue Note nicht als neutrale Terz singt. Dies lässt sich heute nicht nur bestätigen, vielmehr lässt sich exakt darstellen, dass die Blues-Terz bei Charley Patton ein geradliniges Aufwärtsglissando von der kleinen zur großen Terz ist. Also nicht die Tonhöhe selbst ist hier die Blue Note, sondern die Tonhöhenbewegung (siehe Abb. 1).

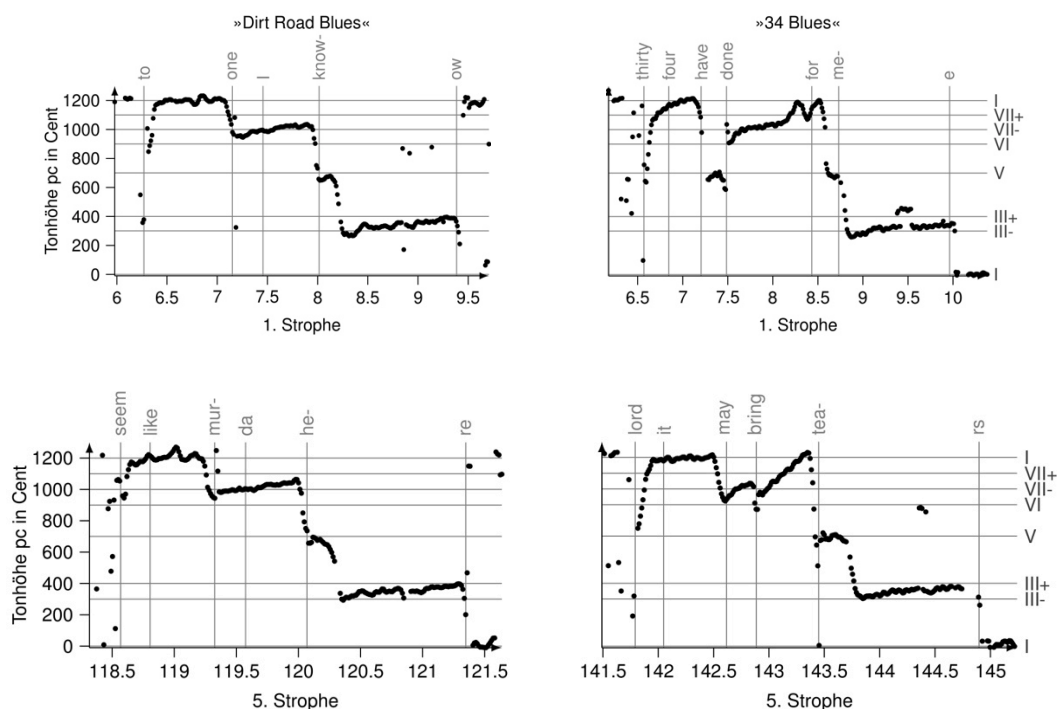
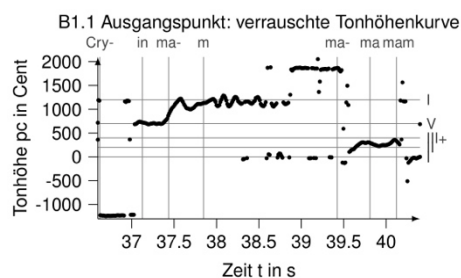


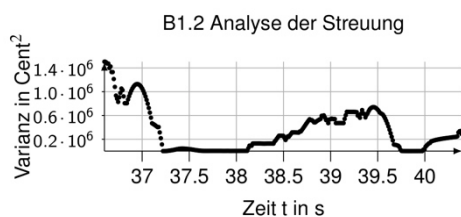
Abbildung 1: Tonhöhenverläufe in Songs von Charley Patton, links: »Down The Dirt Road Blues« (1929), rechts: »34 Blues« (1934). Die horizontale Achse zeigt den Zeitpunkt der Tonaufnahme in Sekunden. Die Bewegung der Blues-Terz bei Charley Patton ist nicht nur über einzelne Stücke, sondern sogar über mehrere Stücke stabil, wie der Vergleich der beiden Blues-Einspielungen aus Pattons erster und letzter Aufnahmesession zeigt. Die Tonstufen sind als gleichstufig temperierte Tonhöhen markiert (kleine Terz = III-; große Terz = III+).

**Box 1. Aufbereiten der Tonhöhendaten**

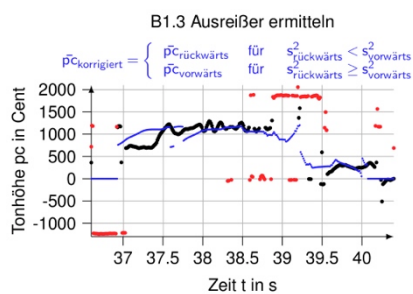
Bild B1.1 zeigt einen Ausschnitt aus Tommy Johnsons »Canned Heat Blues« (1928). Die Daten sind durch sog. Ausreißer stark verrauscht, wobei sich die gesungene Melodie durchaus erahnen lässt. Ausreißer werden über den Abstand der Tonhöhe zu einem korrigierten Mittelwert der Tonhöhe ( $\bar{pc}_{\text{korrigiert}}$  wobei pc hier »pitch cent« bedeutet) bestimmt.



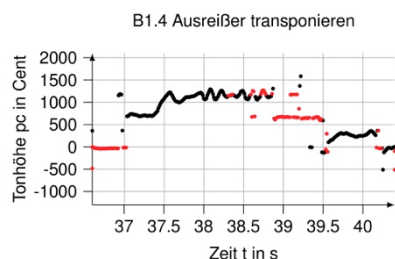
Für den Mittelwert  $\bar{pc}$  an einem beliebigen Zeitpunkt  $t$  werden zwei sich überlappende Zeitfenster gewählt, wobei ein Fenster nach vorn (entspricht einer Rechtsverschiebung auf der Zeitachse) und das zweite Fenster nach hinten verschoben wird (Linksverschiebung).



Der korrigierte Mittelwert  $\bar{pc}_{\text{korrigiert}}$  ist derjenige, der in dem Fenster liegt, in dem die Daten weniger verrauscht sind, d.h. die Varianz  $s^2$  (siehe B1.2) geringer ist (siehe B1.3). Die korrigierte Mittelwertkurve ist konservativ, d.h. sie erkennt stabile Phasen, behält sie bei und antizipiert sie. In B1.3 ist deutlich zu sehen, wie die korrigierte Mittelwertkurve (dünne blaue Linie) bei Sekunde 39 auf der Tonhöhe der vorausgehenden Phrase bleibt – da die Varianz vor Sekunde 39 geringer ist als danach (vgl. B1.2). Das Fallen der Varianz ab Sekunde 39,5 bewirkt ein »Umschalten« der korrigierten Mittelwertkurve bereits bei Sekunde 39,25, so dass die Mittelwertkurve den Phrasenanfang bei Sekunde 39,5 antizipiert.



Häufig sind Ausreißer auf Oktav-Verwechslungen zurückzuführen: Bei der Berechnung der Grundtonhöhe aus dem Frequenzspektrum des Klangs »verwechselt« der Algorithmus einen Oberton mit dem Grundton oder den Grundton mit dem ersten Oberton, der Oktave. Der Ausreißer liegt in diesen Fällen exakt 1200 Cent über oder unter dem eigentlichen Ton.



Werden gefundene Ausreißer um eine Oktave (1200 Cent) in Richtung der korrigierten Mittelwertkurve transponiert (rot in B1.4), können wichtige Informationen zurückgewonnen werden.

Ein weiteres Beispiel dafür, dass die computergestützte Darstellung Details der melodischen Gestaltung sichtbar werden lässt, die in einer Transkription notgedrungen verloren gehen, ist das Anschleifen der Töne bei der Gospelsängerin Mahalia Jackson. In »There's Not A Friend Like Jesus« (Abb. 2) ist das Anschleifen besonders prägnant. Jackson singt wiederholt ein markant gebogenes Aufwärtsgleiten, variiert die Stärke des Bogens, wiederholt das Ausgangsmotiv und kehrt schließlich die Form des Bogens um. Hierbei drängt sich die Frage auf, ob die Wiederholung und Variation des Anschleifens sogar eine motivische Bedeutung hat.

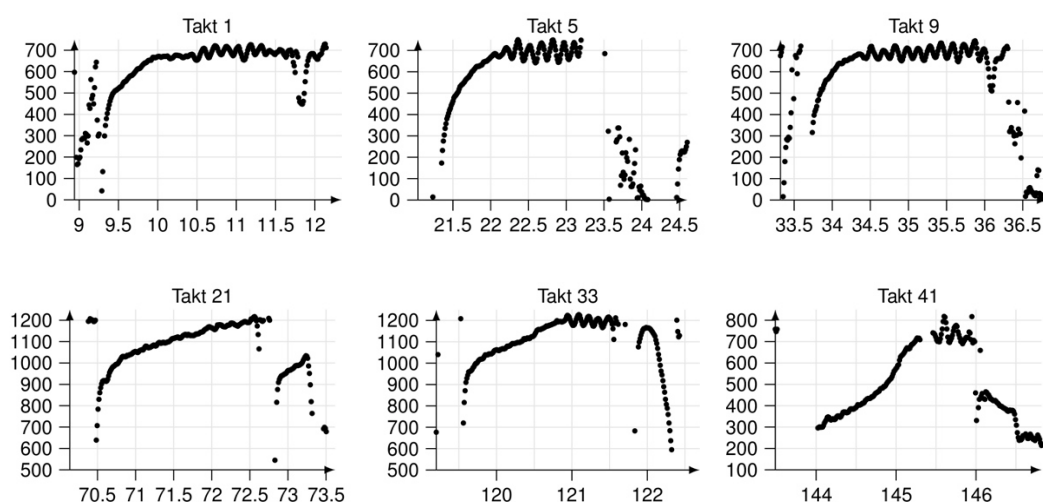


Abbildung 2: Mahalia Jacksons Schleifer in »There's Not A Friend Like Jesus« (1947). Jede Textzeile beginnt Jackson mit einem markanten Anschleifen. Dabei ist ihr Glissando anfangs bogenförmig (obere Zeile); ein bogenförmiges Anschleifen ist auch in vielen anderen Titeln zu finden und generell typisch für Gospel- und Bluesinterpretationen. Im Verlauf des Stücks variiert Jackson das Glissando, indem sie es linear singt (Takte 21 und 33) oder am Ende (Takt 41) den bogenförmigen Verlauf umkehrt.

Durch Tonhöhenkurven lassen sich auch sehr präzise die Verläufe von Bendings bestimmen. Mit Bending ist hier das Weg- und wieder Zurückziehen eines Tones von seiner Ausgangstonhöhe gemeint. Diese Technik erinnert an das Ziehen und wieder Loslassen von Gitarrensaiten. Alle Arten des Anschleifens und Gleitens zwischen oder nach Tönen können Sänger zu melodischen Verkettungen zusammenführen, wobei einige, wie etwa Mahalia Jackson, innerhalb der Glissandobewegung sehr exakt konkrete Tonstufen ansteuern (siehe Abb. 3). In Abbildung 3 steht oben der Tonhöhenverlauf in herkömmlicher Notation, darunter der Text und Jacksons tatsächliche Aussprache laut internationalem phonetischen Alphabet (IPA 2005).

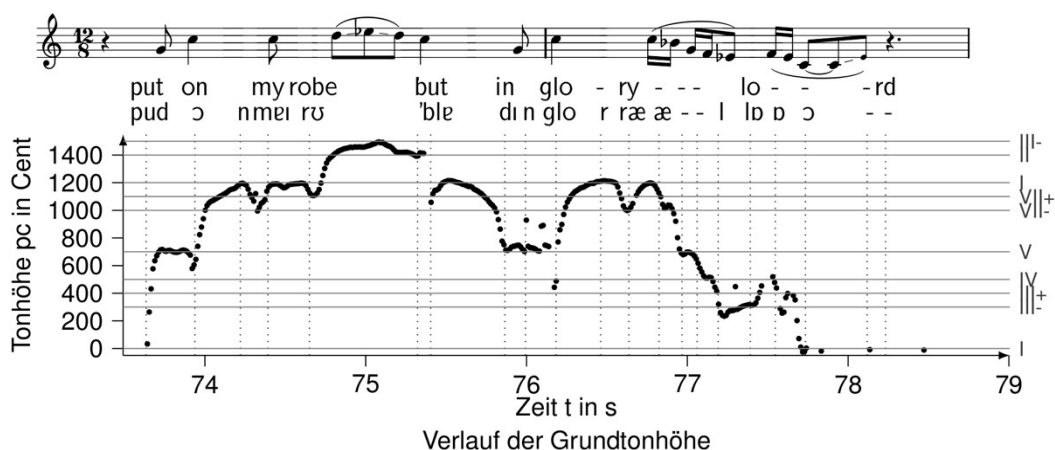


Abbildung 3: Glissandi und Bendings in »Move On Up A Little Higher« (1947) von Mahalia Jackson. Auffallend ist das Bending bei Sekunde 75 und die nachfolgende Verkettung mehrerer Glissandi zu einem Melisma (Sekunde 76.5-77.5).

## Vibratoanalyse

Abbildung 4 zeigt zwei Vibrati als rotierende Verläufe von Tonhöhe und Tonhöhenänderung. Der Verlauf des Vibratos in der Zeit ist durch Pfeile markiert, wobei jeder Pfeil die Bewegung zwischen zwei aufeinander folgenden Messzeitpunkten repräsentiert. Die Zeit verläuft in Pfeilrichtung, die Pfeile werden zudem dunkler und dicker mit der Zeit und scheinen dadurch »auf den Betrachter zuzurollen«. Die unweigerlichen Überdeckungen im Graph sind in diesem Falle erwünscht, denn je deutlicher sich ein gleichmäßiges Oval abzeichnet, desto gleichmäßiger verläuft auch das Vibrato. Zusätzlich zur Gleichmäßigkeit erfasst diese Darstellung den Ambitus des Vibratos, also den Abstand vom oberen und unteren Umkehrpunkt der Tonhöhenschwingung. Vor allem in der vergleichenden Analyse ist diese Form der Darstellung aussagekräftig, wie der Vergleich zweier Vibrati von Elvis Presley und Mahalia Jackson zeigt (s. Abb. 4).

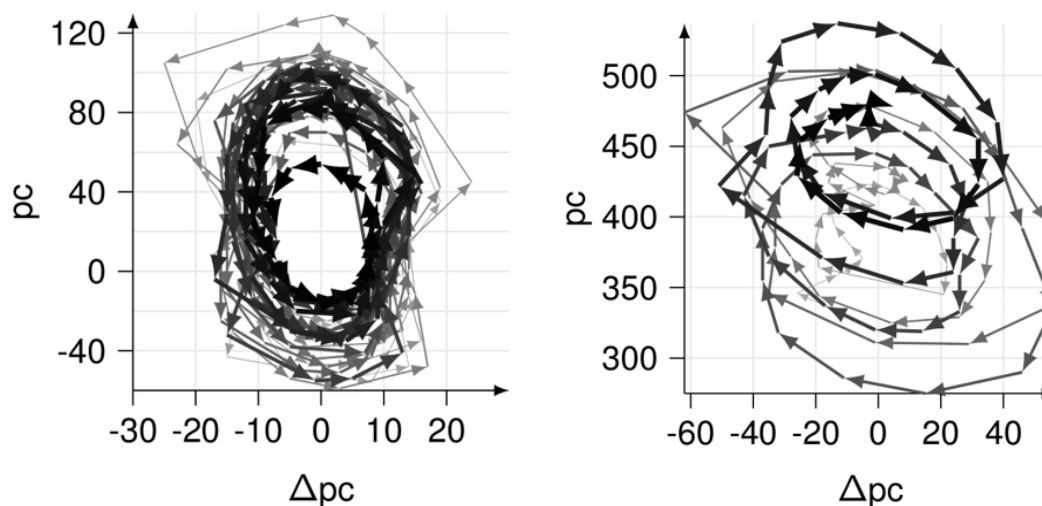


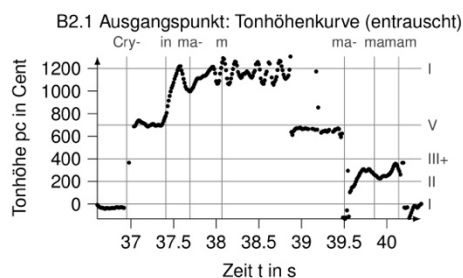
Abbildung 4: Links: Mahalia Jackson zeigt kaum Abweichungen während eines viersekündigen Vibratos in »Amazing Grace« (1947). Rechts: Elvis Presleys Vibrato in »Love Me Tender« (1956) ist dagegen ungleichmäßiger, was (zusammen mit einer behauchten Stimmgebung und geringer Stimmintensität) zum Eindruck der Intimität beiträgt.

Eine noch komprimiertere Darstellungsweise bietet sich an, wenn es gilt, viele Vibrati über große Strecken oder gar ganze Titel zu betrachten. Dies ist möglich, wenn man die Vibrati auf die zwei wesentlichen Parameter reduziert: Frequenz und Amplitude. Um diese beiden zunächst unbekanntenen Parameter zu ermitteln, wird abschnittsweise eine Sinusfunktion an das Signal angepasst. Das Prinzip der Anpassung ist in Box 2 skizziert.

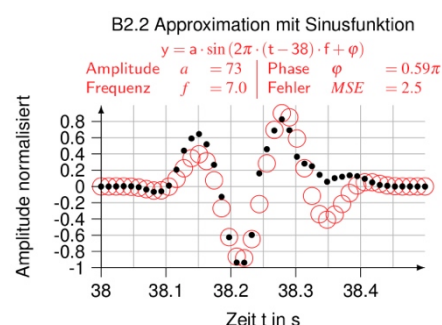
Mit dieser Methode lassen sich z.B. wichtige Hinweise auf den Personalstil der Jazzsängerin Ethel Waters finden. In »Maybe Not At All« (1925) unterbricht Waters nach der ersten Strophe den Titel und kündigt mit den Worten »Now, if Miss Clara Smith would sing the same song« an, die Bluessängerin Clara Smith zu imitieren. Anschließend gibt sie in ähnlicher Weise vor, die letzte Strophe im Stil von Bessie Smith zu singen (»I'm gettin' ready for the Empress, Miss Bessie Smith, Lord!«). Waters ändert in den verschiedenen Interpretationsansätzen die Intensität ihres Vibratos, aber nicht die Frequenz (s. Abb. 5). Das lässt vermuten, dass die Tonhöhenauslenkung im Vibrato – weil sie diese nach Belieben ändern kann – eine bewusste ästhetische Entscheidung von Waters ist. Dagegen scheint die stabile Geschwindigkeit des Vibratos ein unwillkürliches Merkmal ihres Gesangsstils zu sein.

**Box 2. Automatische Vibrato-Extraktion**

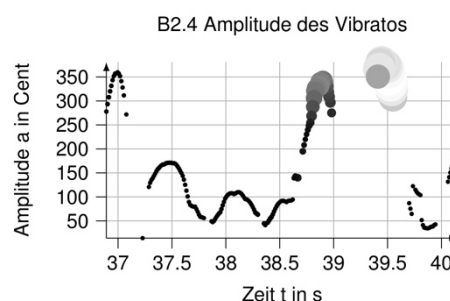
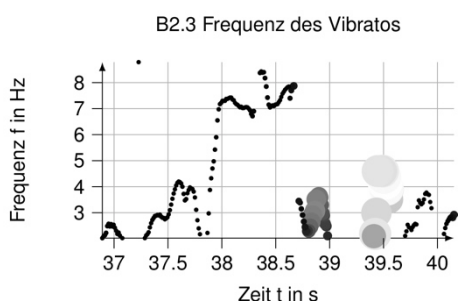
B2.1 zeigt den entrauschten Ausschnitt aus dem »Canned Heat Blues« von Tommy Johnson (siehe Box 1). Um das Vibrato automatisch zu bestimmen, wird für jeden Datenpunkt  $t$  in einer Umgebung von 500ms jene Sinusfunktion gesucht, die dem Tonhöhenverlauf am nächsten kommt.



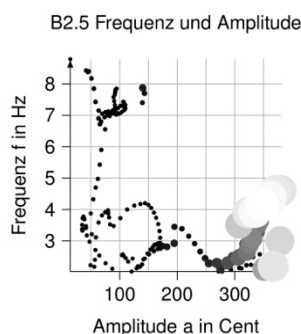
B2.2 zeigt eine entsprechende Annäherung einer Sinusfunktion (rote Kreise) an die Daten (schwarze Punkte) für den Zeitraum 38,0-38,5 Sekunden. Das Signal und die anzupassende Sinusfunktion werden an den Rändern ausgeblendet (mit einem Hanning-Fenster gefaltet). Dadurch wirken sich die Ränder weniger auf die Annäherung aus als der gesuchte Bereich in der Mitte des Fensters. Der Algorithmus gibt für jedes Fenster die bestmögliche Sinusfunktion aus, egal wie gut oder schlecht sie passt – also selbst dort, wo kein Vibrato vorliegt.



Deshalb wird zum Erkennen von Vibrati die Güte der Anpassung ermittelt, und zwar als durchschnittlicher quadrierter Abstand der Messpunkte zur Funktion (Mean Squared Error, siehe B2.2). Zusätzlich können Bereiche für Frequenzen und Amplituden definiert werden, innerhalb derer ein Vibrato gilt (z.B. eine Frequenz von 4-9 Hz).



B2.3, B2.4 und B2.5 zeigen verschiedene Darstellungsformen für Vibrati. Die Güte der Anpassung (die »Vibratohaftigkeit«) wird über die Grauwerte und Punktgrößen angezeigt: Je besser die Daten einer Sinusfunktion entsprechen, desto kleiner und dunkler (schärfer) werden sie dargestellt. Jedes Ergebnis einer Approximation entspricht hier genau einem Punkt im Graph.



B2.5 zeigt eine Zusammenfassung aller Ergebnisse über die komplette Tonhöhenkurve in B2.1. Dabei werden Frequenz und Amplitude als Achsen definiert. Die für den Gesang typischen Vibrati liegen bei 5-8 Hz. Tommy Johnson zeigt in diesem Ausschnitt mit ca. 7 Hz und ca. 100 Cent ein eher schnelles Vibrato mit kleiner Amplitude.

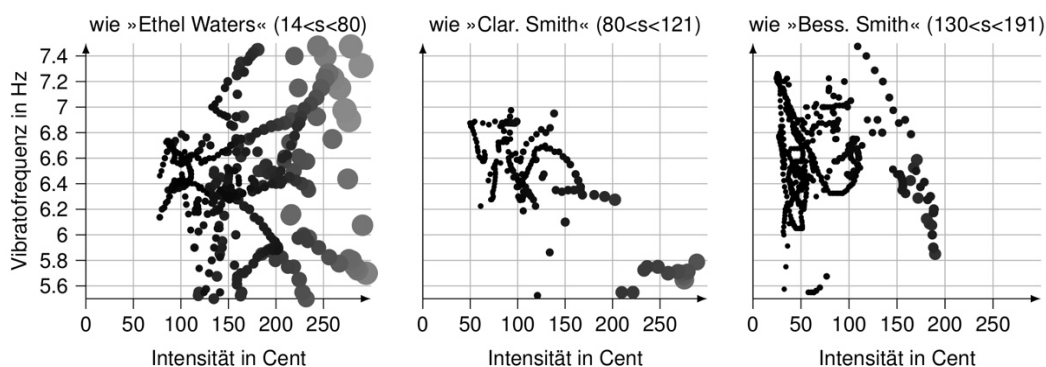


Abbildung 5: Ethel Waters Vibrati in »Maybe Not At All« (1925). Im ersten Teil zeigt Waters viele Vibrati mit starker Auslenkung ( $\pm 150$  Cent entspricht einem Vibratoumfang einer kleinen Terz). Singt Waters im Stil von Clara Smith, so sinkt die Auslenkung. Im Stil von Bessie Smith ist die Tonhöhenänderung des Vibratos stark zurückgenommen. Die mittlere Vibratofrequenz bleibt jedoch über die verschiedenen Interpretationen stabil.

## Stimmklang

Worüber die Analyse des melodischen Verlaufs noch nichts verrät, ist die vokale Klangfarbe. Spektrogramme visualisieren die Obertöne eines Klages und somit dessen Klangfarbe. Bei einem Spektrogramm wird auf der vertikalen Achse die Frequenz abgetragen, auf der horizontalen Achse die Zeit. Die im Signal enthaltene Energie pro Zeit und pro Frequenzbereich wird durch unterschiedliche Farben oder verschieden starke Grauwerte dargestellt. Ein Spektrogramm wird aus mehreren aufeinander folgenden Spektren berechnet. Die Länge des Zeitfensters für die Berechnung der einzelnen Spektren lässt sich festlegen. Von ihr hängt die Genauigkeit der zeitlichen bzw. frequenzbezogenen Auflösung der Spektraldarstellung ab. Durch eine Überlappung der Zeitfenster wird die Qualität der Darstellung weiter erhöht.

Abbildung 6 zeigt drei mögliche Spektraldarstellungen eines Vibratos, die im Sonic Visualiser mit unterschiedlichen Fensterlängen berechnet wurden. Kleine Fenster (oben) führen zu einer hohen Auflösung der Zeit, erlauben jedoch keine adäquate Frequenzauflösung. Große Fenster (Mitte) führen zwar zu einer sehr hohen Auflösung des Frequenzspektrums, jedoch können zeitliche Veränderungen der Tonhöhe, die sich innerhalb einer Fensterdauer ereignen, nicht erfasst werden. Ein Vibrato mit schnellen Tonhöhenänderungen kann daher auf diese Weise nicht visualisiert werden. Erst mit einer mittleren Fensterlänge wird der zeitliche Verlauf der Veränderung



von Grundtonhöhe und Klangspektrum eines Vibratos sichtbar (siehe Abb. 6).

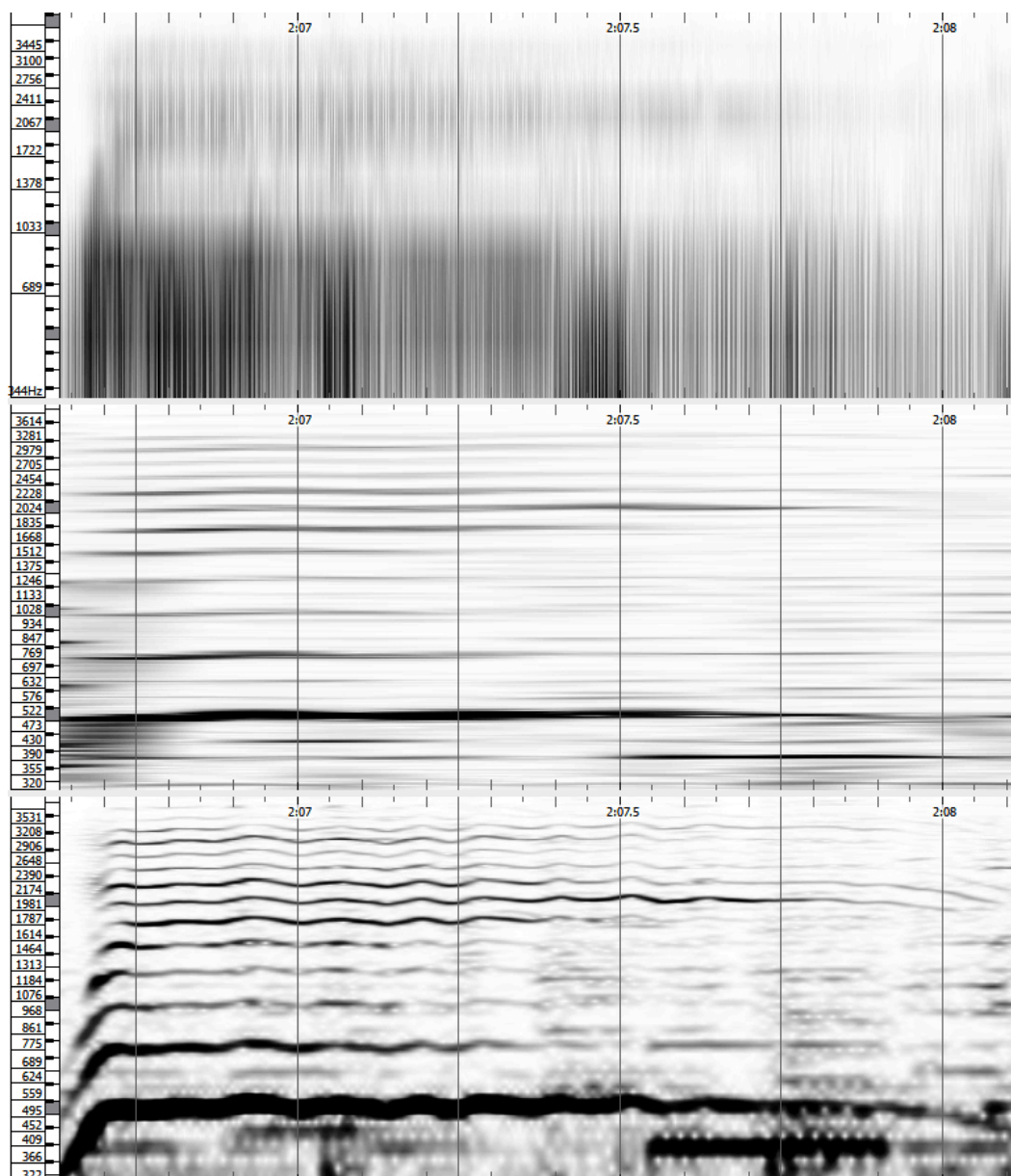


Abbildung 6: Drei Spektraldarstellungen desselben Audio-Ausschnittes, eines Gesangsvibrato von Roy Acuff: »Freight Train Blues« (1949), ca. 2:06 bis 2:08 berechnet mit unterschiedlichen Fensterlängen: oben 2,9 ms oder 128 Samples, in der Mitte 371,52 ms oder 16384 Samples, unten 46,44 ms oder 2048 Samples, jeweils mit einer Überlappung der Fenster von 93,75%.



## Vokale

Die Klangfarbe kommt u.a. durch Energiezentren im Spektrum zustande, also Frequenzbereiche mit relativ hoher Intensität. Diese Energiezentren werden als Resonanzspitzen oder Formanten bezeichnet. Ihre Lage ist abhängig von den Eigenschaften des Klangerzeugers und des Resonanzkörpers. Im Unterschied zu Resonanzkörpern von Instrumenten ist der Mundraum des Menschen flexibel formbar, sodass die Frequenzlage einiger der Formanten bewusst verändert werden kann. Wandert z.B. die Artikulation des vorderen Vokals /i/ langsam in Richtung des hinteren /a/, verändert sich die Form der Mundhöhle und somit der Resonanzraum, in dem die Formanten gebildet werden. Aus der Lage der ersten beiden Formanten ergeben sich die verschiedenen Vokale.

Im Gesang kommt der Vokalartikulation oder Vokalbetonung (vgl. Freitag 2003: 61) besondere Bedeutung sowohl in Hinblick auf die Textverständlichkeit als auch auf die klanglich-musikalische Gestaltung zu. Ein Beispiel für deutliche Vokalartikulation ist »The Prisoner's Song« von Vernon Dalhart aus dem Jahr 1924. Dalhart war ein klassisch ausgebildeter Operettensänger, der mit dem sehr erfolgreichen »The Prisoner's Song« zu einem der zentralen Vorläufer der Hillbilly Music wurde. Besonders deutlich sind die Unterschiede zwischen den Vokalen /a/ und /i/ zu sehen und zu hören.

Dalhart klingt weniger wie ein Hillbilly-Sänger, er hat eher einen klassischen Stimmklang. Wie in der Abbildung zu erkennen ist, hebt er willkürlich die Intensität der Frequenzen zwischen 2,5 und 3,3 kHz an, dem Bereich des sogenannten Sängersformanten. Der Sängersformant wird in der klassischen Gesangsausbildung trainiert und sorgt für eine große Durchsetzungskraft der Stimme gegenüber einem Orchester (Sundberg 2003: 11), senkt jedoch die Sprachverständlichkeit (Cleveland et. al 2001: 59). Vokalisten populärer Musik haben den Sängersformanten meist nicht ausgebildet. Auch bei Dalhart ist dieses Energiezentrum (in Abb. 7 mit einem Pfeil markiert) weniger deutlich ausgeprägt als der Sängersformant trainierter Opernsänger. Insofern gibt es ein klares Unterscheidungsmerkmal zwischen klassischem und populärem Stimmklang, das im Spektrogramm sichtbar gemacht werden kann.

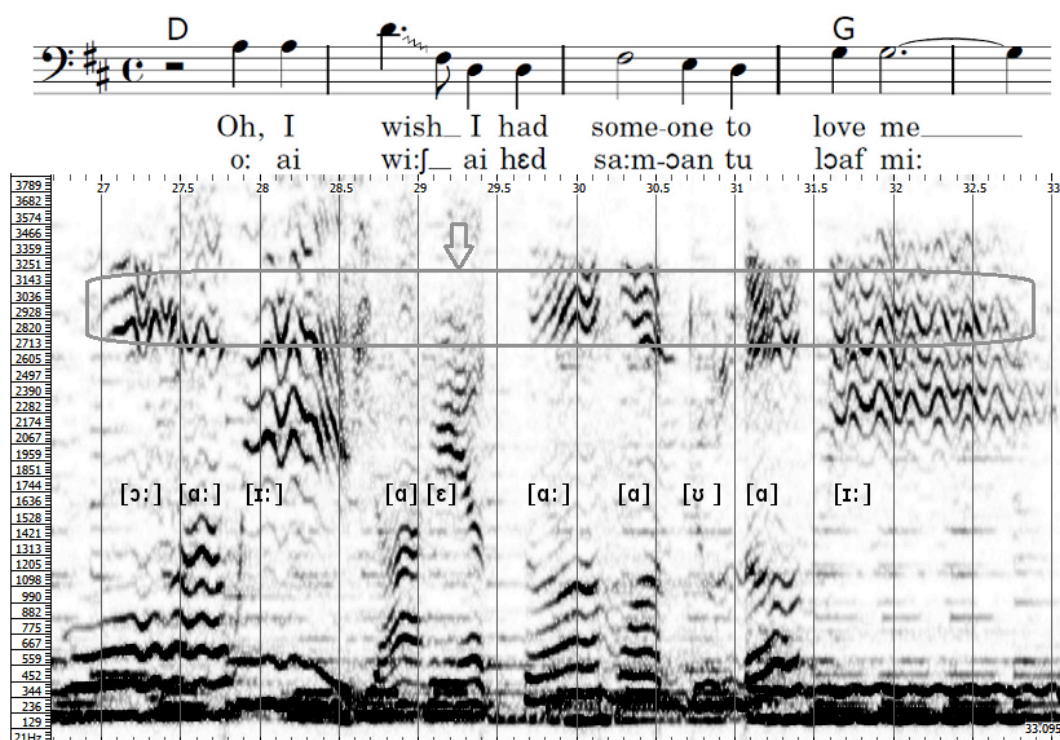


Abbildung 7: Notation, Text, Aussprache und Spektrogramm eines Ausschnitts aus Vernon Dalhart: »The Prisoner's Song« (1924).

Ein Beispiel für sprechnahen Gesang ist der Song »Can The Circle Be Unbroken« der Carter Family aus dem Jahr 1935. Sara Carter nutzt hier die Möglichkeit, Vokale klar voneinander abzugrenzen und generiert so klangliche Kontraste, die im Spektrum sichtbar werden. In Abbildung 8 sind jeweils die energiereichsten Frequenzbereiche der Vokale markiert. Optisch und klanglich ist der Kontrast zwischen /i/ und /œ/ besonders gut auszumachen. Das Auftreten solcher Vokalkontraste – und damit die Möglichkeit ihrer künstlerischen Gestaltung – hängt natürlich von der Reihenfolge der silbenkonstituierenden Vokale im Songtext ab.

Im Gegensatz zu einem bewussten Umgang mit der Vokalartikulation gibt es auch Beispiele für geringe Vokaldistinktion. Ein Beispiel ist der Song »Big Road Blues« des Bluesängers Tommy Johnson aus dem Jahr 1928. Johnson tendiert in dieser Aufnahme zu ein und derselben Vokalartikulation. Dadurch sind die Vokale weniger gut unterscheidbar und die Worte weniger deutlich zu verstehen. Es gibt nur wenige Stellen bei Johnson, die mit den deutlich unterschiedlichen Vokalartikulationen von Carter vergleichbar sind. Eine davon ist in Abbildung 9 mit einem Pfeil markiert, Johnson wechselt auf dem Wort »Lord« vom Vokal /o/ zum Vokal /u/.

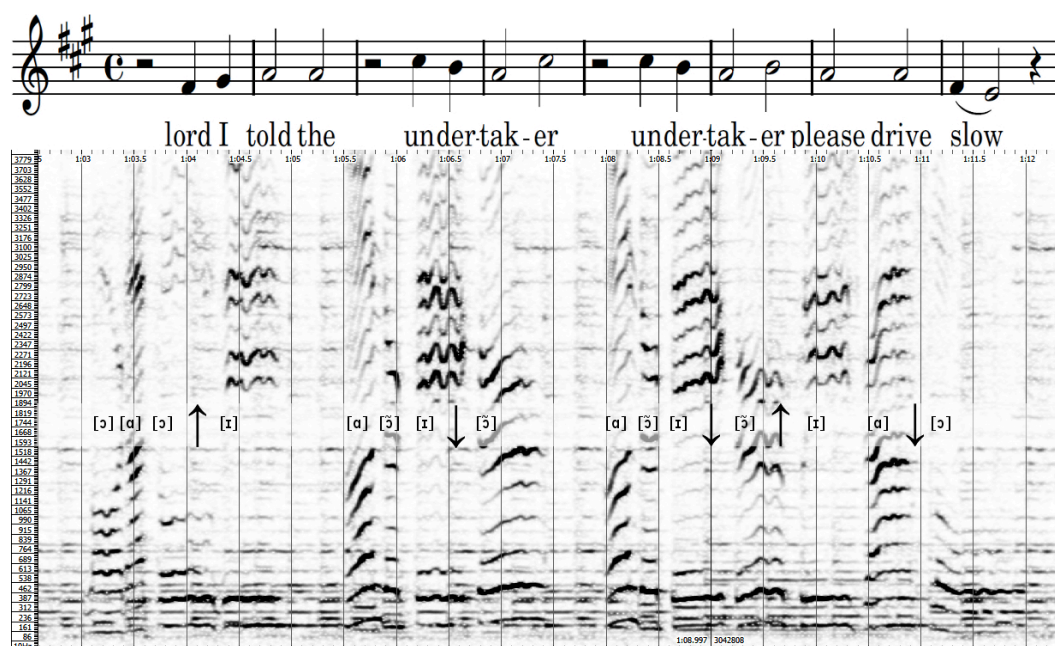


Abbildung 8: Ausschnitt aus The Carter Family: »Can The Circle Be Unbroken« (1935). Pfeile weisen auf Vokalkontraste hin.

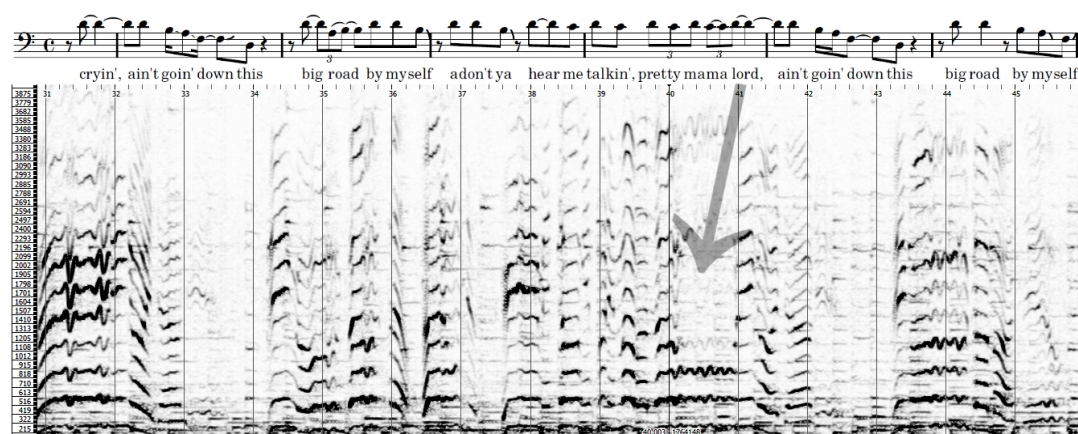


Abbildung 9: Ausschnitt aus Tommy Johnsons »Big Road Blues« (1928) mit minimaler Vokaldistinktion. Der Pfeil markiert einen der wenigen eindeutig identifizierbaren Vokalwechsel (von /o/ zu /u/ auf dem Wort »Lord«).

Artikulationsverschiebungen nennt man Settings, wenn sie zu einer überdauernden, habituellen Eigenschaft werden. Da bei Sprechern und Sängern aus den Südstaaten der USA häufig eine Vokalverschiebung in Richtung des hinteren /a/ vorliegt, wird der entsprechende Sprachklang auch mit Musikstilen wie Country Music oder Blues aus den Südstaaten assoziiert. Die Tatsache, dass auch Sara Carter aus dem Süden der USA stammt, zeigt aller-

dings, dass mit der regionalen Herkunft nicht automatisch eine bestimmte Vokalverschiebung und geringere Sprachverständlichkeit verbunden ist.

Der unterschiedliche Helligkeitsgrad verschiedener Vokale kann auch gezielt als musikalisches Gestaltungsmittel eingesetzt werden. Ein Beispiel dafür ist eine Scat-Passage aus dem Song »Guess Who's In Town« von Ethel Waters aus dem Jahr 1928. Waters erzeugt durch die Abfolge der gesungenen Vokale im Bereich der Vokalformanten eine kontinuierliche Veränderung der Klangfarbe, die als Abwärtsbewegung empfunden werden kann. Der Anfang der Passage in Abbildung 10 ist obertonreich, im Bereich von 1 bis 2,5 kHz ist wenig Energie enthalten. Das Ende der Passage ist obertonarm, der höher liegende Bereich von 2,5 bis 4 kHz enthält wenig Energie. Die formale Funktion dieser Passage als Abschluss des Scat-Solos wird von Waters somit gleich zweifach durch eine Abwärtsbewegung realisiert: sowohl über den Melodieverlauf als auch über die abnehmende Helligkeit des Vokalklangs.

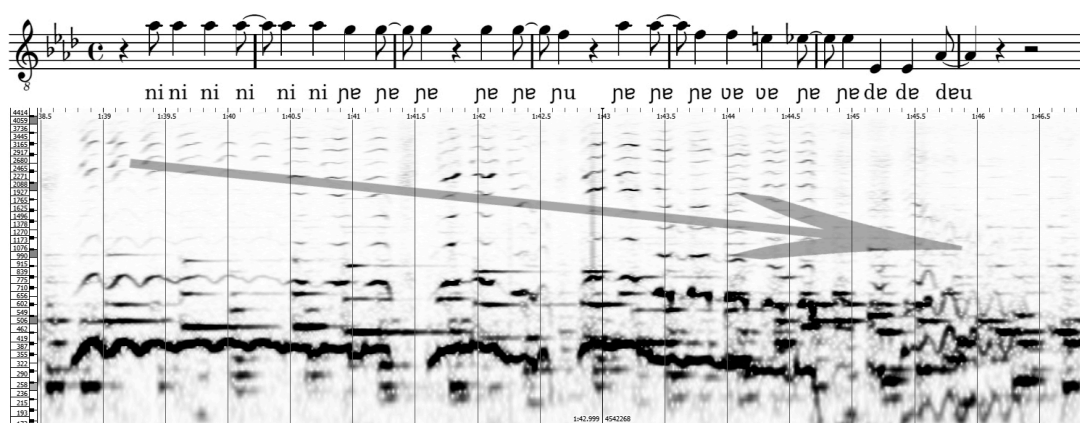


Abbildung 10: Ausschnitt aus Ethel Waters: »Guess Who's In Town« (1928).

An den Beispielen wird deutlich, dass Vokalformanten auf unterschiedliche Weise als klangliche Gestaltungsmittel eingesetzt werden können. Personalstile können Settings beinhalten, die den Stimmklang mitbestimmen. Vokalkontraste und Vokalbetonung können als gezieltes Gestaltungsmittel eingesetzt werden oder auch unwillkürlich einen Personalstil mitbestimmen.

## Rauheit

Ein weiteres Merkmal des Stimmklangs, das im Spektrogramm sichtbar gemacht werden kann, ist Rauheit. Der Jazzpianist und Sänger Fats Waller nutzt eine raue Stimmgebung häufig als Steigerungsmittel im Laufe eines

Songs. Ein Beispiel hierfür findet sich in »Dinah« (1935). Waller singt die zweite Silbe des Wortes »Carolina« betont rau. In Abbildung 11 ist das Spektrum des Wortes vergrößert dargestellt. An der rauhen Stelle wird eine Verdichtung im Spektrum sichtbar. Bei dem hier auftretenden Phänomen handelt es sich um sogenannte Subharmonics, die Folgen einer Amplitudenmodulation sind (vgl. Omori et. al. 1990: 47). Zwischen den Frequenzen der Partialschwingungen des gesungenen Tones treten zusätzliche Schwingungen auf, die als Rauheit wahrgenommen werden. Eine Ursache könnte sein, dass sich die Stimmlippen nicht bei jedem Bewegungszyklus vollständig schließen, sodass eine zweite überlagernde Schwingung entsteht. Eine weitere mögliche Ursache könnte in dem Umstand liegen, dass außer den Stimmlippen noch mehr mitschwingt, wie zum Beispiel die falschen Stimmlippen oder Schleim im Rachenraum. Ein Rauheitsempfinden entsteht, wenn der Abstand zweier Töne zueinander innerhalb der sogenannten kritischen Bandbreite liegt. Innerhalb dieses Frequenzbandes ist das Gehör nicht mehr in der Lage, nah beieinander liegende Töne als zwei voneinander getrennte Töne aufzulösen oder zu einem einzigen Ton zu verschmelzen. Die kritische Bandbreite weist unterhalb von 500 Hz eine konstante Breite von 100 Hz auf, ab 500 Hz aufwärts beträgt die Breite 20% der mittleren Frequenz des Bandes, sie steigt also linear zur Frequenz an (vgl. Fastl/Zwicker 2007: 150-173).

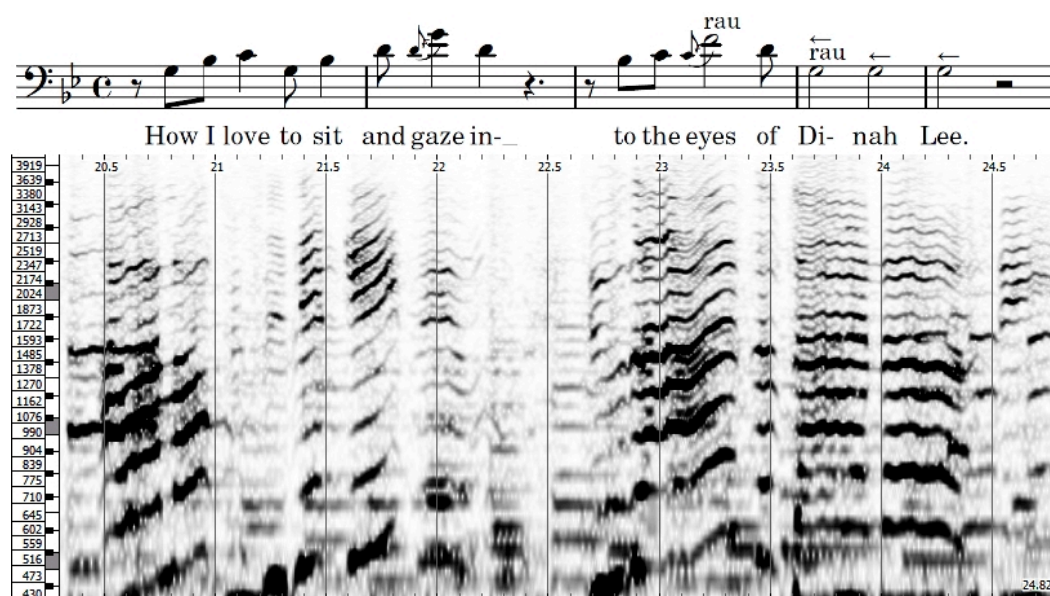


Abbildung 11: Raue Stimmgebung durch Subharmonics auf dem Wort »eyes« und der ersten Silbe von »Dinah« (ab Sekunde 23 bzw. 23.6) in Fats Waller: »Dinah« (1935), erste Strophe.



## Fazit und Ausblick

Die Visualisierungen von Audio-Daten durch Tonhöhenkurven und Spektrogramme ermöglichen einen hohen Grad an Exaktheit bei der Untersuchung und Darstellung musikalischer Sachverhalte. Mit Hilfe der hier vorgestellten Analysetools lassen sich individuelle Höreindrücke bestätigen (oder verwerfen), veranschaulichen und kommunizieren. Dies gilt nicht nur für die Analyse von Vokalaufnahmen, sondern selbstverständlich auch für Instrumentalmusik, wo es ebenfalls sinnvoll sein kann, auf Darstellungs- und Vermittlungsformen zurückzugreifen, die über die europäische Notenschrift oder eine sprachliche Charakterisierung des Klanggeschehens hinausgehen. Durch eine Messung und Visualisierung etwa von verschiedenen Typen des Tonhöhengleitens (Patton, Jackson), der Vibratogestaltung (Waters), der Vokalartikulation (Dalhart, Carter, Johnson) sowie einer gezielt rauhen Stimmgebung (Waller) wird es möglich, individuelle oder genretypische Gestaltungsmittel exakt zu beschreiben. Durch einen Vergleich der vokalen Gestaltungsmittel bei verschiedenen Aufnahmen können Personalstile und musikalische Genres eingegrenzt und voneinander abgegrenzt werden. Auf dieser Grundlage wird es möglich, stil- und kulturgeschichtliche Interpretationen der entsprechenden Musikaufnahmen und Vokalisten durch präzise Hinweise auf musikalische Gestaltungsmittel zu belegen und durch deren Visualisierung zu verdeutlichen.

## Literatur

- Auslander, Philip (2009). »Musical Persona. The Physical Performance of Popular Music.« In: *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Hg. v. Derek B. Scott. Farnham: Ashgate, S. 303-315.
- Brossier, Paul (2006). *Automatic Annotation of Musical Audio for Interactive Applications*. PhD thesis. London: Queen Mary University of London.
- Cleveland, Thomas F. / Sundberg, Johan / Stone, R. E. (2001). »Long Term-Average Spectrum Characteristics of Country Singers During Speaking and Singing.« In: *Journal of Voice* 15, S. 54-60.
- Fahey, John (1970). *Charley Patton*. London: Studio Vista.
- Fastl, Hugo / Zwicker, Eberhard (2007). *Psychoacoustics. Facts and Models*. Berlin: Springer.
- Freytag, Martina (2003). *Stimmausbildung in der Populärmusik. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Berlin: Henschel-Verlag.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

- IPA (2005). »Reproduction of The International Phonetic Alphabet (Revised to 2005).« In: *The International Phonetic Association*, <http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa>, Zugriff: 11.01.2013.
- Jamaludin, Mohd R. / Salleh, Sheikh H. S. / Swee, Tan T. / Ahmad, Kartini / Ibrahim, Ahmad K. A. / Ismail, Kamarulafizam (2012). »An Improved Time Domain Pitch Detection Algorithm for Pathological Voice.« In: *American Journal of Applied Sciences* 9, Nr. 1, S. 93-102.
- Middleton, Richard (2000). »Rock Singing.« In: *The Cambridge Companion to Singing*. Hg. v. John Potter. New York: Cambridge University Press, S. 28-41.
- Moore, Allan F. (2012). *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- Omori, Kiochi / Kojima, Hisajoshi / Kakani, Rajesh / Slavid, David H. / Blaugrund, Stanley M. (1997). »Acoustic Characteristics of Rough Voice: Subharmonics.« In: *Journal of Voice* 11, Nr. 1, S. 40-47.
- Pfleiderer, Martin (2009). »Stimmen populärer Musik. Vokale Gestaltungsmittel und Aspekte der Rezeption.« In: *Musical Acoustics, Neurocognition, and Psychology of Music / Musikalische Akustik, Neurokognition und Musikpsychologie*. Hg. v. Rolf Bader (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 25). Frankfurt: Peter Lang, S. 233-274.
- Pfleiderer, Martin (im Druck). »Popstimmen. Theoretische und methodologische Überlegungen zur vokalen Gestaltung populärer Musik.« In: *Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil*. Hg. v. Stephan Mösch, Anno Mungen und Saskia Woyke (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 24). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rossignol, Stéphane / Desain, Peter / Honing, Henkjan (2001). »State-of-the-art in fundamental frequency tracking.« In: *Proceedings of Workshop on Current Research Directions in Computer Music*, Barcelona: UPF, S. 244-254.
- Senn, Olivier (2007). *Die Analyse von Tonaufnahmen. Konzepte und Methoden zur musikwissenschaftlichen Analyse von Tonaufnahmen – dargestellt an Sarah Vaughans Einspielung des Musicalhits ›My Favorite Things‹ von 1961*. Zürich: Studentendruckerei.
- Sundberg, Johan (2003). »Research on the singing voice in retrospect.« In: *Quarterly Progress and Status Report TMH-QPSR* 45, Nr. 1, S. 11-14, [http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/qpsr/2003/2003\\_45\\_1\\_011-022.pdf](http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/qpsr/2003/2003_45_1_011-022.pdf), Zugriff: 11.01.2013.
- Winkler Peter (1997). »Writing Ghost Notes. The Poetics and Politics of Transcription.« In: *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*. Hg. v. David Schwarz, Anahid Kassabian und Lawrence Siegel. Charlottesville/London: University Press of Virginia, S. 169-203.

## Diskographie

- Carter Family (1935). »Can The Circle Be Unbroken.« Auf: *The Original Carter Family. Country Music's First Family*. Sony Music Entertainment/Columbia 37660.
- Charley Patton (1929). »Down The Dirt Road Blues.« Auf: *Charley Patton, Complete Recorded Works, Vol. 1 (1929)*. Document Records DOCD 5009.
- Charley Patton (1934). »34 Blues.« Auf: *Charley Patton, Complete Recorded Works, Vol. 3 (1929-1934)*. Document Records DOCD 5011.

- Elvis Presley (1956). »Love Me Tender.« Auf: *The King of Rock 'N' Roll - The Complete 50's Masters* [Box-Set, Original Recording Remastered]. Sony LC00316.
- Ethel Waters (1928). »Guess Who's In Town.« Auf: *The Chronological Ethel Waters (1926-1929)*. Classics 688.
- Ethel Waters (1925). »Maybe Not At All.« Auf: *The Chronological Ethel Waters (1925-1926)*. Classics 672.
- Fats Waller (1935). »Dinah.« Auf: *Fats Waller and his Rhythms »Ain't Misbehavin'« 1934-1943*. Giants of Jazz 53078 AAD.
- Mahalia Jackson (1947). »Amazing Grace.« Auf: *How I Got It Over. The Apollo Sessions 1946-1947*. Westside (Edel) WESX 303.
- Mahalia Jackson (1947). »Move On Up A Little Higher (Part 1).« Auf: *How I Got It Over. The Apollo Sessions 1946-1947*. Westside (Edel) WESX 303.
- Mahalia Jackson (1947). »There's Not A Friend Like Jesus.« Auf: *Complete Mahalia Jackson Vol. 1 (1937-1946)*. Frémaux & Associés FA 1311.
- Roy Acuff (1947). »Freight Train Blues.« Auf: *The Essential Roy Acuff 1936-1949*. Columbia 48956.
- Tommy Johnson (1928). »Big Road Blues.« Auf: *Tommy Johnson 1928-1929*. Document Records DOCD 5001.
- Tommy Johnson (1928). »Canned Heat.« Auf: *Tommy Johnson 1928-1929*. Document Records DOCD 5001.
- Vernon Dalhart (1924). »The Prisoner's Song.« Auf: *The History of Pop Radio: 1920-1951 [OSA/Radio History]*, Disc 1. The International Music Company AG 205515.

## Abstract

Although voice and singing play a crucial role in many genres of popular music, to date there are only few approaches to an in-depth exploration of vocal expression. The paper aims at presenting new ways for describing, analysing and visualizing several aspects of singing using computer-based tools. After outlining a theoretical framework for the study of voice and singing in popular music, some of those tools are introduced and exemplified by vocal recordings from various genres (blues, gospel music, country music, jazz). Firstly, pitch gliding (slurs, slides, bends, melismas) and vibrato are discussed referring to a computer-based visualization of pitch contour. Secondly, vocal timbre and phonation (e.g. vocal roughness) are explored and visualized using spectrograms.



## VOKALE AUSDRUCKSMUSTER IM KONTEXT VON STAR- IMAGES UND KULTURELLEN STEREOTYPEN. EINE EXEMPLARISCHE ANALYSE DER VOKALSTILE VON BERT WILLIAMS UND BING CROSBY

**Tilo Hähnel**

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelten sich in den USA eine Vielzahl von Stereotypen, Star-Images und – mit der populären Musik – auch neue Formen der vokalen Gestaltung. Selbst Vokalstile, die nicht per se neu waren, wurden zumindest in den USA salonfähig. Dies gilt insbesondere für solche vokalen Ausdrucksmittel, die nicht im Kanon der klassisch-romantischen Lied- und Musiktheatertradition standen. Für das Verständnis des Artikels sei vereinfacht angenommen, dass Star-Images mit kulturellen Stereotypen in einem Wechselverhältnis stehen, und zwar so, dass Star-Images mit kulturellen Stereotypen spielen, auf sie verweisen und sich ihrer bedienen. Im Vordergrund des Artikels soll jedoch der Einfluss des vokalen Ausdrucks auf dieses Wechselverhältnis stehen. Dazu seien drei Ausgangsfragen vorangestellt: Erstens, lässt sich eine Verbindung zwischen kulturellen Stereotypen und Star-Images einerseits und vokalen Ausdrucksmustern andererseits konkret nachweisen? Wenn dies gelingt, kann zweitens die Frage nach der Bedeutung von vokalen Ausdrucksmustern für Star-Images gestellt werden, also die Frage, wie das Image des Stars durch vokale Ausdrucksmittel beeinflusst und gesteuert wird. Und drittens kann nach dem Stellenwert des vokalen Ausdrucks gefragt werden, also: Welchen Anteil haben vokale Ausdrucksmittel am Star-Image?

In den nachfolgenden Abschnitten werden zuerst drei Stereotype des US-amerikanischen Mannes um 1900 vorgestellt, wie sie Kimmel (2012) aus drei Archetypen ableitet. Da sich häufig Stereotype klanglich über regionale, nationale und soziale Akzente und Dialekte artikulieren, muss nachfol-

gend auch auf die Entstehung des »Standard American English« (SAE) eingegangen werden. Über Akzent und Dialekt wird so eine erste wichtige Verbindung zwischen Stereotyp und vokalem Ausdruck hergestellt. Anschließend werden an zwei Beispielen die Verbindungen zwischen vokalen Ausdrucksmustern und kulturellen Stereotypen gezeigt bzw. hinterfragt, sowie Modelle zur Beschreibung des Wechselverhältnisses von Images und vokalem Ausdruck aufgestellt: Zunächst bei Bert Williams, einem der frühen Vaudeville-Stars am Broadway, und anschließend bei Bing Crosby, dem wohl einflussreichsten Crooner.

## 1. Kulturelle Stereotype

### 1.1 Männerbilder vor 1930

Kimmel (2012) sieht drei Archetypen im Sinne von »Urformen« für die Ausbildung männlicher Stereotype in den USA des 20. Jahrhunderts als wesentlich an: Den Heroic Artisan, den Genteel Patriarch und den Self-Made Man. Alle drei Archetypen sind Ausgangspunkt für Stereotype, die sich aus ihnen ableiten lassen und sich im Laufe der Geschichte wandeln.

Der Heroic Artisan ist der mutige und autonome Handwerker, der etwas kann, etwas »drauf hat«. Er ist der einfache und unabhängige Einzelgänger und Einzelkämpfer. Sein Image taucht in Literatur, Film und Shows in der mystisch verklärten Figur des Cowboys auf, später aber auch in der des Großstadt-Detektivs. In seiner ursprünglichen Form ist er, wie auch der Genteel Patriarch, früh aus Europa nach Nordamerika eingewandert (Kimmel 2012: 11ff).

Der Genteel Patriarch ist zunächst der aristokratische Herrscher, später aber auch der von Geburt an Wohlhabende. Der stereotype Genteel Patriarch ist negativ besetzt, weil er sehr schnell Assoziationen an die britische Krone und ihre Herrschaftsansprüche an die Kolonie weckt. Er überlebt im schnöseligen Akademiker, im Snob, aber auch allgemein im Intellektuellen, im verweiblichten Sensibelchen, Schlauberger oder Nerd. Seine Überlegenheit gibt er deutlich zu erkennen und seinen Reichtum hat er ohne eigenes Zutun übergeben bekommen. Als überheblicher oder ignoranter Mensch stellt er sich über alle anderen und damit über die Mehrheit der Amerikaner, was ihn als Protagonisten in Geschichten immer unsympathisch macht. Beide, der Heroic Artisan und der Genteel Patriarch sind von Geburt an, was sie sind, und sie sind damit zufrieden (Kimmel 2012).

Die wirtschaftliche Struktur des 19. Jahrhunderts kennt jedoch keine stabilen gesellschaftlichen Verhältnisse (für den weißen Mann) mehr. Soziale Schichten werden durchlässiger und gerade in den USA werden wirtschaftlicher Aufschwung, Bevölkerungswachstum und Aufbruchstimmung augenfällig. So wächst eine Generation von Aufsteigern heran, die nach oben streben und vom einfachen abhängigen Arbeiter in die Mittelschicht wandern wollen. Der Self-Made Man hat sich aus eigener Kraft seine Männlichkeit und Autonomie erarbeitet bzw. zurückerobert und ist in diesem Sinne nicht nur monetär erfolgreich (Kimmel 2012: 139ff). Dieses Erfolgsmodell ist gleichermaßen auch Mythos geworden. Denn letzten Endes beruht auf diesem Mythos der selbstverständliche Zwang, sich fortwährend nach oben zu kämpfen. So sind die meisten US-Amerikaner keine gemachten Männer, sondern bleiben Männer, die machen müssen. Der Self-Made Man ist eine Ideologie und damit ein Gerundivum, das sich im Pelz eines Partizip II anschleicht. Die meisten US-Amerikaner bleiben der Charley aus Chaplins Film *Modern Times* (1936), der sich im Getriebe der industrialisierten Gesellschaft vergeblich abschuffet. Gleichzeitig ist das Bild des Self-Made Man die Ideologie einer männlichen, weißen Mittelschicht.

Aus der Perspektive dieser weißen Mittelschicht werden (bzw. bleiben) Afroamerikaner nach der Abschaffung der Sklaverei Gegenstand von Komödien und nach Kibler (1999) entweder als Zip Coon oder Jim Crow-Typus gezeichnet. Ersterer ist der afroamerikanische Dandy der nördlichen Großstädte, der sonderbar und ignorant seinen eigenartigen Geschäften nachgeht. Jim Crow dagegen bezeichnet den witzigen, aber dummlichen und faulen Baumwollpflücker, der es sich in seinen Lumpen auf den Plantagen gut gehen lässt.

## 1.2 Dialekte und Akzente

Nun spielen diese Stereotype, da sie mit Dialekten und Akzenten in Verbindung gebracht werden, auch bei der Herausbildung bzw. beim »Aushandeln« des SAE zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Rolle. So wird der Cowboy mit dem Dialekt des Mittleren Westens oder dem »Hillbilly«-Dialekt der Appalachen in Verbindung gebracht. Der Genteel Patriarch spricht den intellektuellen akademischen Dialekt der nördlichen Ostküste (v. a. Boston und New York), der nicht nur dem britischen Englisch ähnelt: Die Sprache New Yorks und Bostons wurde auch mit dem Einfluss von Einwanderern in Verbindung gebracht und aus Fremdenfeindlichkeit und Antisemitismus heraus abgelehnt. Afroamerikaner, die in mehreren Migrationswellen von Süden kommend die nördlichen Industrieregionen bevölkerten, wurden generell mit

dem Dialekt der schwarzen Südstaatenbevölkerung in Verbindung gebracht – aus dem sich später das »African American English« (AAE) herausbildete. Weiße Südstaatendialekte waren aus zweierlei Gründen keine Kandidaten für das SAE: Zum einen ähnelten sie dem afroamerikanischen Dialekt, zum anderen galten die Südstaaten auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch als Agrar-Bundesstaaten, die im Bürgerkrieg den nördlichen Industrie-Bundesstaaten unterlagen. Der idealtypische US-Amerikaner stand in der Traditionslinie der Einwanderer der ersten Generationen, die sich mit der Siedlungsgrenze nach Westen ausbreiteten. Der Self-Made Man, der sich als Sprecher des SAE behauptet, ist ideologisch genau dieser »originale« US-Amerikaner, der das Englisch des Mittleren Westens spricht (Bonfiglio 2002).

	Hillbilly	SAE	NY/BE	AAE
intrusives r	ja	nein	nein	nein
postvokales r	ja	ja	nein	nein
Diphthong	ja	ja	ja	verkürzt
Suffix »ing«	/ɪŋ/	/ɪŋ/	/ɪŋ/	/ɪn/

Tabelle 1: Übersicht über die auffälligsten Ausspracheunterschiede (nach Bonfiglio 2002), SAE = Standard American English; NY = New York; BE = British English; AAE = African American English

Das wohl markanteste Phonem im SAE ist wohl das gesprochene »r«, was als /ɹ/ und in seiner Extremform als /ɻ/ (»retroflexes r«) in Erscheinung tritt und bisweilen auch dort gesprochen wird, wo es nicht notiert ist. Bonfiglio (2002: 1) spricht in diesem Zusammenhang vom »intrusiven r«, welches z.B. bei der Aussprache des Wortes »saw« zu /sɔɹ/ führt, statt, wie angenommen, sich als /sɔ:/ artikuliert (siehe Tabelle 1 für dieses und die nachfolgenden Beispiele). Im britischen Englisch und an der Ostküste bleibt das postvokale »r« stumm. So wird »car« im Mittleren Westen und im Süden mit einem deutlichen »r« gesprochen (/kɑɹ/), im Osten jedoch nicht (/kɑ:/) – wie im Übrigen auch im britischen Englisch nicht. Das »r« wurde regelrecht zum Dreh- und Angelpunkt in der Diskussion um eine standardisierte amerikanische Aussprache (Bonfiglio 2002: 162ff). Und hier wiederum spielte das Radio eine bedeutende Rolle, da über den Rundfunk die US-amerikanische Öffentlichkeit überhaupt erst für regionale Akzente und Dialekte sensibilisiert wurde; dies war die Grundvoraussetzung für die Forderung nach einer normierten Aussprache, welche eine eigene kulturelle Identität der US-Amerikaner auch phonetisch stützte. Wie wichtig dabei das »r« ist, zeigt Bonfiglio (2002: 162ff.) u. a. an der Figur Francis Horace Vizetelly. Vizetelly war nicht nur Herausgeber eines neuen Standardwörterbuchs, er beriet auch

die Columbia Broadcast Company. Vizetelly vertrat offensiv das postvokale »r« und sah es stellvertretend für und als Ausdruck von Männlichkeit, Potenz und der Sprache der amerikanischen »Businessmen« an. Dagegen missbilligte er das »awfully nice« Englisch der Frauen sowie das »Shopkeepers« Englisch und »sogenannte Oxford Englisch«. Das stumme postvokale »r« war für den in London geborenen Vizetelly weniger Zeichen seiner Ablehnung des britischen Englisch als ein Zeichen für Verweiblichung, was damals ein Kampfbegriff gegen alles Unamerikanische schlechthin war. Interessant in Verbindung mit der Abgrenzung zum afroamerikanischen Englisch ist die Behandlung des Diphthongs, also des Zweiklangs. So wird »right« in den Südstaaten /ɹaɪt/, statt /ɹɑːt/ ausgesprochen. Auch das Weglassen des »g« bei der -ing-Endung wird mit afroamerikanischem Englisch assoziiert.

## 2 Bert Williams

Egbert Austin Williams wurde in der Karibik geboren, irgendwann zwischen 1874 (Forbes 2004) und 1877 (Larkin 1998: 5837; Spinks 1950 gibt das Geburtsjahr 1875 an). Als Kind emigrierte er zuerst nach New York und dann nach Kalifornien. Unter dem Namen Bert Williams gehörte er zum Comedy Duo »Williams and Walker«, das im Geburtsjahr von Bing Crosby, 1903, begann, am Broadway aufzutreten. Williams selbst bezeichnete seinen Bühnencharakter als den »Darkey«. Aus der Vaudeville-Tradition kommend, war Williams auch der Autor seines Bühnencharakters, den er an einen »Theme Song« (in seinem Fall den Song »Nobody«) knüpfte. Ab 1910, nach dem Tod seines Bühnenpartners, trat Williams solo auf und spielte in den Ziegfield Follies am Broadway, bis er 1922 auf der Bühne zusammenbrach und kurz darauf starb.

### 2.1 Onstage und Offstage

Williams war ein Blackface-Comedian. Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, dass es für Williams ein schwieriger Balanceakt gewesen sein muss, als Afroamerikaner mit schwarzgerußtem Gesicht schwarze Südstaatenbewohner zu mimen. Williams musste zeigen, dass er »spielt«, und nicht einfach »ist«, ohne Afroamerikaner dabei zu verhöhnen. Forbes (2004) hat diesen Balanceakt untersucht und zwei kontrastierende Typen von Bert Williams herausgearbeitet: Einen »Onstage« Williams, und einen »Offstage« Williams. »Offstage, he distanced himself from the buffoon he played onstage and, in

so doing, he exhibited a self that was cultivated, intelligent, and philosophical« (Forbes 2004: 605).

Was Forbes mit den Begriffen »Onstage-« und »Offstage-« Person beschreibt, erinnert an die Begriffe der Privat-, Aufführungs-, und Song-Person von Frith (2002), lässt sich jedoch nicht zweifelsfrei auf diese übertragen. Williams Onstage-Image ist untrennbar mit Williams verbunden und daher eher eine Bühnenperson als ein auswechselbarer Charakter. Offstage wiederum gibt sich Williams zwar privat, aber ist alles andere als eine Privat-Person. Williams kontrolliert und steuert offstage, also hinter und jenseits der Bühne, die Wahrnehmung seiner Person als Künstler und damit als Star-Person. Insofern ist hier eine Unterscheidung von Starperson und Bühnenperson sinnvoll, wobei Williams sich jeweils unterschiedlicher Stereotype bedient. Wie er hinter der Bühne seine Maske ablegte, lässt sich einem Artikel der Zeitschrift »The Soil« aus dem Jahr 1916 entnehmen, in dem Williams in einem Interview selbst sagte:

»I [Williams] try to portray the darkey, the shiftless darkey, to the fullest extent, his fun, his philosophy. [...] If I take up a lazy stevedore, I must study his movements — I have to, he's not in me — the way he walks, the way he crosses his legs, the way he leans up against a wall, one foot forward. [...] It's in a monkey to make people ›feel funny‹ because he's born that way, but it's not in me. To make people laugh I have to work it out carefully« (B. 1916: 19)

Das Wechselspiel zwischen beiden Stereotypen scheint bei Williams nicht nur nachvollziehbar, sondern geradezu folgerichtig und notwendig zu sein. Bei näherer Betrachtung lässt sich jedoch zeigen, dass Williams diesen Balanceakt nicht nur über seine Onstage- und Offstage-Persönlichkeit zeigt, sondern bereits beide Charaktere onstage präsent macht. Dabei nimmt der vokale Ausdruck eine Schlüsselposition ein, was im Folgenden an zwei Beispielen verdeutlicht werden soll: »The Moon Shines On The Moonshine« (1919) und »Play That Barbershop Chord« (1910).

## 2.2 Vokaler Ausdruck als Vermittler von Images

Liedtext	phonetische Transkription
The mahogany is dusty, All the pipes are very 'rusty, And the good, old-fashioned musty, Doesn't musty anymore.	[ðɜːmə'hɒːɡɜːni ɪs 'dastɪː] [ɔːlðə 'paɪps əveɪ 'rʌstɪː] [ænðɜː'ɡʊdɔːl fæʃɪn 'mʌstɪː] [dezn 'mʌstɪ æni moː ]
All the stuff's got bum and bummer, from the middle of the mummer. Now the bar is on the hummer, and »For Rent« is on the door.	[ɔːlðə'stʌfs ɡʌt bʌm æn 'bʌmɪ] [fɹʌm ðɜː'mɪdl ɔːfðɜː'sʌmɪ] [nəʊ ðɜː'bɑːɪs ɔːnðɜː 'hʌmɪ] [æn fɛː'ɪɛn tɪs ɔːnðeː'dɔː]

Tabelle 2: Williams phonetische Umsetzung der ersten Strophe von »The Moon Shines On The Moonshine« (1919) [\[Hörbeispiel\]](#)

Tabelle 2 zeigt eine phonetische Transkription des Liedanfangs von »The Moon Shines On The Moonshine« (1919), in dem das Bild einer verlassenen und verfallenen Gegend gezeichnet wird, deren Bewohner »Moonshine« (schwarzgebrannten Schnaps) herstellen: Auf langen Worten (»anymore«) dehnt Williams den letzten Vokal und lässt das postvokale »r« stumm. An den Zeilenenden vier bis sieben, die immer mit einem »r« aufhören, singt er dagegen ein deutliches /ɹ/. Zudem artikuliert er Diphtongs deutlich. Williams Aussprache entspricht bereits dem gehobenen amerikanischen Englisch, was aber zu dieser Zeit noch nicht als SAE genormt ist. Neben der klaren Aussprache ist es auch der gehobene Wortwitz, mit dem sich Williams von den üblichen bourlesken Zweideutigkeiten distanziert. So könnte man beispielsweise »and the good old fashioned musty doesn't musty anymore« in etwa übersetzen mit »Selbst der gute altmodische Muff mufft nicht mehr«. Dieses Wortspiel wirkt im Englischen umso deutlicher, da »musty« ausschließlich ein Adjektiv ist, hier jedoch nicht als solches, sondern gleichermaßen als Substantiv und Verb »missbraucht« wird. Interessant ist auch die Änderung des Liedtextes im Refrain: Statt »*When* the moon shines on the moonshine« singt Williams im letzten Refrain »*Where* the moon ...«. Mit dieser scheinbar marginalen Änderung zieht sich Williams aus der beschriebenen Geschichte heraus. Anfangs konnte man den Protagonisten noch in der Szene selbst verorten, in der er beschreibt, wie seine Umgebung aussieht, »wenn« der Mond auf den Moonshine scheint. Nun, am Ende des Liedes, ist der Protagonist der Darsteller auf einer fernen Bühne, der lediglich eine Szenerie beschreibt, »wo« der Mond auf den Moonshine scheint – eine Szenerie, in der er selbst nicht mehr verortet ist.

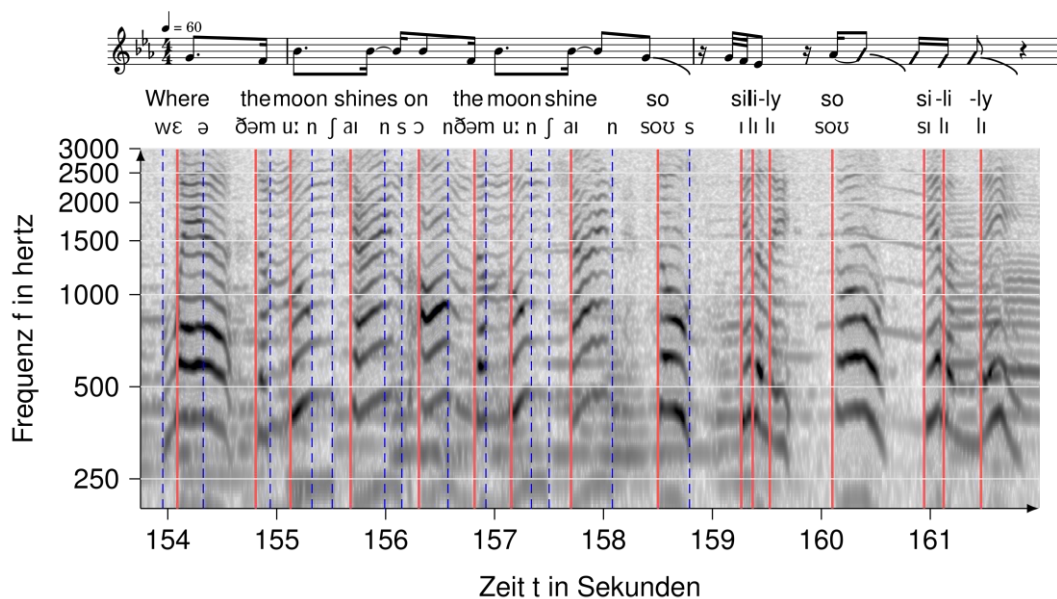


Abbildung 1: Bert Williams – »The Moon Shines On The Moonehine« (1919), Ende des letzten Refrains [\[Hörbeispiel\]](#)

Unabhängig vom Text und textlichen Änderungen ist eine weitere artikulatorische Ausgestaltung aufschlussreich: das Timing der Konsonanten. Williams lässt sich für jede Silbe Zeit, singt Konsonanten, vor allem »s« und stimmhafte nasale Konsonanten (>n« und »m«) lang aus. Abb. 1 zeigt ein Spektrogramm vom Ende des letzten Refrains. Über die Energieverteilung im Spektrogramm werden Tonhöhen und Klangfarbenänderungen sichtbar, die präzise Rückschlüsse auf den zeitlichen Wechsel von Konsonanten und Vokalen erlauben. Die Silben liegen nach dem Höreindruck auf der Position der betonten Vokale in der jeweiligen Silbe. Die Position der Silben in der Zeit ist mit roten durchgezogenen Linien eingezeichnet und entspricht der über dem Spektrogramm gesetzten Transkription. Während Williams die Silben synkopisch platziert, interpoliert er die Konsonanten (gestrichelte Linien) zwischen den angrenzenden Silben. Der Höreindruck ist ein gleichmäßig langsames und deutliches Sprechen und zugleich ein synkopierter Rhythmus. Es ist das Gegenteil eines verwaschenen Südstaatenakzents, wie er in frühen Bluesaufnahmen dokumentiert wurde.

Neben dem gehobenen Wortwitz und der präzisen Artikulation schafft es Williams auch schauspielerisch, mehrere Ebenen zu etablieren, so etwa in »Play That Barbershop Chord« (1910). Im »Barbershop Chord« geht es um eine kraushaarige Afroamerikanerin, »a kinky-haired lady they called Chocolate Sadie«, die einen Pianisten, Mr. Jefferson, anhimmelt und ihn darum bittet, den tollen Barbershop Chord zu spielen. In der Strophe wird die Szenerie aus Erzählersicht beschrieben. Im Refrain zitiert der Erzähler je-



doch die Protagonistin wörtlich. Die erzählende Bühnenfigur, der »Darkey«, singt also ein Lied über einen Groupie (»Chocolate Sadie«), der im Verlauf des Songs dem Pianisten mehr und mehr auf die Nerven geht. In der Wiederholung bricht Williams aus dem Gesang aus, um den Charakter der Protagonistin zu spielen. Dazu fügt er kurze gesprochene Einwürfe ein, die er mit sprachlichen Mitteln, vor allem mit der Prosodie, überzeichnet.

Lord <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Oh, please do</span> play that barbershop chord <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">just as favour</span> , It's got that soothing harmony, It makes an awful, awful, awful hit with me! Play that	strain, <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Oh, won't you, please!</span> Mister, please play it again, 'Cause Mister, when you start the minor part, I feel your fingers tripping and a- slipping 'round my heart. Oh, Mister	Lord, <i>Oh, sir!</i> That's the barbershop chord! <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Oh, that's it! ha!</span> »
--	--	---

Abbildung 2: Zweiter Refrain aus »Play That Barber Shop Chord« (1910), kursiv: gesprochen; eingerahmt: Hinzugefügte Einwürfe [\[Hörbeispiel\]](#)

Abb. 2 zeigt den Text des letzten Refrains aus dem »Barber Shop Chord«. Die gerahmten Einwürfe fehlen gänzlich im ersten Refrain. Sie sind gleichermaßen Steigerungsmittel wie auch Mittel zur Abgrenzung von Williams und dem von ihm gespielten Charakter. Wie bei einem Puppenspieler, dessen Puppe selbst einen Puppenspieler darstellt, verketteten sich bei Williams Star-, Bühnen-, und Songperson. Diese Verkettung ist hier bereits kompositorisch durch die Aufteilung von Strophe (Erzähler) und Refrain (Sadie) angelegt. Was Williams jedoch schafft, ist, diese Anlage für sich zu nutzen und alle drei Ebenen allein über vokale Gestaltungsmittel hörbar zu machen.

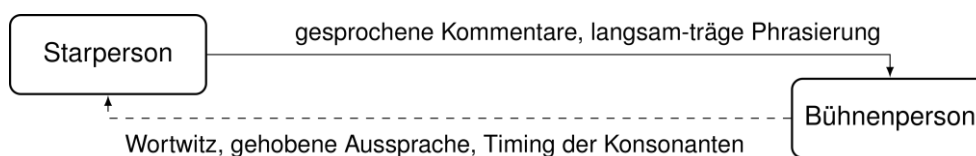


Abbildung 3: Vokaler Ausdruck zur Steuerung des Wechselspiels von Star- und Bühnenperson bei Bert Williams

Zusammenfassend kann also zunächst festgehalten werden, dass Bert Williams als Star durchaus dem Typus eines genauen Handwerkers und über seinen Erfolg auch dem Typ des Self-Made Man entspricht. Afroamerikanische Stereotype sind als Bühnenfiguren klar unterschieden und gehören nicht zu seiner Starperson. Das Wechselspiel dieser Personen auf der Bühne wird maßgeblich über vokale Ausdrucksmittel gestaltet, und zwar so, wie in Abb. 3 skizziert: Williams mimt Afroamerikaner über gesprochene Kommentare –

die man später auch bei Al Jolson und anderen Broadway-Stars hören wird – , aber auch den trägen Darkey durch ein langsames Sprechtempo und eine gleichmäßig fließende Rhythmisierung. Die Bühnencharaktere weisen jedoch auf den Schauspieler zurück und lassen ihn durchscheinen. Das erreicht er durch seine gehobene Aussprache, Ironie, Wortwitz und das überdeutliche Timing der Konsonanten. In dieser Rückwirkung wird die träge und faul wirkende langsame Sprache durch die Deutlichkeit der Artikulation zum künstlich Trägen, zum artifiziell Faulen, kurzum zum Symbolischen und damit Künstlerischen. Unter der Voraussetzung, dass es sich bei Star- und Bühnenperson um voneinander abgegrenzte Charaktere handelt, kann das Schema in Abb. 3 durchaus den Anspruch auf ein allgemeines Modell zur Beschreibung von vokalen Ausdrucksmitteln im Kontext von Star-Images und kulturellen Stereotypen erheben. Wobei jeweils klar sein muss, um welches Wechselspiel es geht: Bühnen- und Songperson, Star- und Bühnenperson, Star- und Songperson oder gar um eine Dreifachverkettung von Bühnen-, Song-, und Starperson. Voraussetzung für ein erkennbares Wechselspiel sind natürlich mindestens zwei unterschiedene Personen. Nur so kann überhaupt ein Vermittlungsraum zwischen ihnen aufgespannt werden. Dass diese Voraussetzung – erkennbar unterschiedliche Personen oder Images – jedoch nicht zwangsläufig gegeben sein muss, zeigt der nachfolgende Blick auf den Vokalstil Bing Crosbys.

### 3 Bing Crosby

Crosby wurde 1903 geboren und wurde 1926 in der Band von Paul Whiteman als einer der »Rhythm Boys« einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Laut Giddins (2001: 14 ff.) hatte Crosby allein zwischen 1942 und 1962 168 Chart Hits, wobei »White Christmas« für Jahrzehnte die meistverkaufte Single in der Geschichte der Tonträgerindustrie blieb. Crosby trat in unzähligen Radio- und Fernsehshows auf, spielte in Filmen und war, kurz gesagt, omnipräsent. McCracken (1999) beobachtet bei Crosby eine Entwicklung vom frühen Crooner im Stil von Rudy Vallée hin zum »American Crooner«, also einem Crooner, der zu einem Idealtypus eines männlichen US-amerikanischen Gesangstars wird. Im aktuellen Kontext ist jedoch interessant, dass McCracken diesen Wandel auch an einer Änderung des Vokalstils von Crosby festmacht. Demnach begann Crosby um 1930, mit tieferer Stimme zu singen und wandelte sein Image vom Playboy zum Familienmenschen. Mit dem Image des Geld verdienenden, sorgenden Ehemanns etablierte er den Typen des American Crooner bzw. des crooning Self-Made Man und nimmt gerade

durch seine Familientauglichkeit bereits das Image des American Man der 1950er Jahre (Kimmel 2012: 176ff.) vorweg. Im Folgenden soll die Verbindung von Image und Vokalstil bei Crosby detaillierter herausgearbeitet werden.

### 3.1 Nicht-Image als Image

Bing Crosby hat einen kaum zu überschätzenden Vorteil, der ihn als Kandidaten für den prototypischen Amerikaner ausweist: Crosbys Vorfahren stammen aus Irland, also aus Westeuropa, und sind bereits vor mehreren Generationen in die USA eingewandert. Als Nachkomme der frühen Einwanderer ist er kein Fremder, kein Afroamerikaner, kein Jude, kein Osteuropäer und laut Hentoff (2010: 91-93) selbsterklärtermaßen kein Intellektueller. Kurzum umgeht er quasi von Geburt an viele Fettnäpfe, die vor dem Zweiten Weltkrieg in den USA flächendeckend auslagen. Diese Konstitution ist geradezu idealtypisch für das US-amerikanische Selbstverständnis dieser Zeit, in der, so Kimmel (2012: 139 ff.), sich der US-Amerikaner mehr und mehr ex negativo definiert. Der US-amerikanische Mann, so die These von Kimmel und anderen, sieht sich in einem Konkurrenzkampf allen möglichen Feinden gegenüber und weiß in Abgrenzung zu jenen am ehesten, was er »nicht« ist (Kimmel 2012: 139 ff.). Das zeigt sich auch in Crosbys Image. McCracken zitiert einen Artikel über Crosby aus dem Liberty Magazine von 1939, in dem es heißt: »Bing Crosby is definitely not the matinee idol type ... . He's the boy next door, the fellow that lives across the street – folksy, familiar, utterly lacking in self-consciousness or self-conceit« (zit. n. McCracken 1999: 384). Damit unterscheidet sich Crosby maßgeblich von den früheren Croonern, wie etwa Rudy Vallée, der mit seinem Image des steifen, hageren College-Schnösels die US-Amerikaner gegen sich aufbrachte – weniger jedoch die Amerikanerinnen. Crosby croonte zwar, aber er war kein Crooner in diesem alten Sinne mehr. In den 1930er Jahren, nicht zuletzt durch Crosby, wandelt sich der Begriff des Crooners vom Pejorativen hin zum eher deskriptiv genutzten Neutralen. Statt also den Crooner als Säusler abzuwerten, ist der Crooner nun jemand, der einen bestimmten Vokalstil einsetzt und beherrscht. Bei Lockheart (2003) lassen sich dazu eine ganze Reihe an ex negativo-Definitionen ausmachen:

»Early microphone singing style, as [...] culminated in Bing Crosby, was perhaps an embodiment of the American populist ideal of the time. [...] Americans wanted their own unique image and, [...], a unique sound. It should be democratic, nonelitist, NewWorld, i.e., non-European, nonclassical, non-specialized, and ›untrained‹ in the sense of classical singing, [...]. The impli-

cation [...] of the microphone singer is that the voice ›naturally‹ came out that way, carrying characteristics of the spoken American conversational dialect with an individualistic, ›honest‹ quality« (Lockheart 2003: 381).

Bei Lockheart definiert sich das Normale stets über das Nichtsein. Es orientiert sich an der Standard-Sprache und fürchtet sich vor allem, was abweicht und sich Extremen nähert – sei es afroamerikanische Musik oder pseudoantiquierte europäische wie etwa rein akustische Bühnenmusik. Bei diesem Ausschlussverfahren kann am Ende nur eine Mitte übrig bleiben – die sich auch bei Bing Crosby findet. Dazu sei allerdings kurz auf die »Negativbeispiele«, die früheren Crooner, verwiesen.

### 3.2 Vallée und Crosby

Rudy Vallée und seine Connecticut Yankees pflegen das Image des Genteel Patriarch. Crooning ist bei Vallée, wie z.B. in »S'posin'« (1929) das als verweiblicht und verweichlicht bezeichnete näselige Gesäusel (Greenberg 2008: 97ff.; McCracken 1999: 381ff). Der Akzent Vallées outet ihn als Mitglied der akademischen Oberschicht, was am stummen postvokalen »r« und zum Teil auch am gerollten »r« hörbar wird. Vallée singt leise, im Falsett, also ungestützt und mit Schleifern versehen, die eine markante exponentielle Form aufweisen: Beim Verschleifen eines Aufwärtsintervalls steigt die Tonhöhe anfangs langsam und zum Ende hin immer schneller an. Diese exponentiellen Glissandi lassen sich in anderen Genres wesentlich seltener finden, wohl aber in Aufnahmen der frühen Crooner, häufig kombiniert mit Aufwärtsbewegungen in der Melodie, wie sie etwa auch bei Smith Ballews »To Whom It May Concern« (1931) deutlich zu erkennen und auch zu hören sind. Im Unterschied zu Vallée passt Ballew seine Aussprache allerdings bereits an das SAE an, schmachtet aber dennoch in zumindest für ihn hoher dünner Lage dahin. Die Texte der früheren Crooner drehen sich in der Regel um das Umwerben einer Angebeteten, jedoch ohne Heiratsabsicht – ein weiteres Indiz für den versnobten Schnösel, der sich über Sitte und Anstand stellt.

Bing Crosby singt Texte, die salonfähig und später mehr und mehr familiautauglich sind (»White Christmas« ist auch in dieser Hinsicht ein Paradebeispiel). Zudem ist Crosbys Stimmlage tiefer und er singt lauter, was wohl ein entscheidender Grund ist, warum er »normaler« klingt. »Normal« – das ist die Sprechstimme und somit auch die Sprechstimmlage, um die alles kreist. Beispielfhaft sei hier seine Aufnahme von »Wrap Your Troubles In Dreams« (1931) erwähnt, in der sich bereits deutliche Unterschiede im Vokalstil zu Ballews zeitgleich erschienenem »To Whom It May Concern«

ausmachen lassen. Crosbys Image ist das des normalen US-Amerikaners und auch des Self-Made Man, wie es sich in jener Zeit ausgestaltet und wie es sich später mehr und mehr manifestiert.

	frühe Crooner	Bing Crosby	Traditionalisten
Lautstärke	leise	flexibel	laut
Kehlkopfposition	hoch	flexibel	entspannt, tiefer
Registerwechsel	betont	betont	ausgeglichen
Falsett	ungestützt	wenig gestützt	gestützt
Mikrofonabstand	sehr nah	flexibel	entfernt
Aussprache	sprechnah	sprechnah, SAE	Vokalverschiebung
Diphthongs	gedehnt	gedehnt	verkürzt
Konsonanten	sprachnähnlich	sprachnähnlich	verkürzt

Tabelle 3: Positionierung des Vokalstils von Crosby im Vergleich mit früheren Croonern (Vallée u. a.) und sog. klassischem Gesang

### 3.3 Star- und Bühnenimage bei Crosby

#### 3.3.1 Zwischen den Gesangsfronten: frühe Crooner, Crosby und die Traditionalisten

Eine Analyse von Star- und Bühnenperson nach dem Schema in Abb. 3 ist im Falle von Crosby nicht möglich, da hier Star- und Bühnen-Image deckungsgleich sind. Crosby erarbeitet sich keine Charaktere, von denen er sich abgrenzt und die aufeinander verweisen. Er gibt sich in beiden Fällen als der »normal guy«. Sein Bühnenimage ist also eine Kopie seines Star-Images. Der vokale Ausdruck entspricht dem »Normalen«, welches sich in erster Linie über die Abgrenzung zu extremen Vokalstilen definiert. Und genau die Abgrenzung ist hier der Schlüssel zur Verbindung von Vokalstil und Image: Greenberg beschreibt einen regelrechten Zweikampf zwischen den Croonern und den Traditionalisten, in dem erstere die meisten Platten verkaufen und die größte mediale Aufmerksamkeit genießen, während letztere sich als die besseren »Stimm-Handwerker« zu verkaufen versuchen und es sich zum Ziel setzen, den Dilettantismus der Crooner zu entlarven. Dazu wird von beiden Seiten eine Vielzahl an Gesangs-Lehrwerken und Polemiken ins Feld geworfen (Greenberg 2008: 97ff.).

Tabelle 3 zeigt das Spannungsfeld, welches sich hier auftut, anhand wesentlicher Unterschiede in Stimmgebung und Artikulation. An beiden Polen finden sich Exemplare des Genteel Patriarch: Die frühen Crooner auf der einen Seite, auf der anderen die Verfechter traditioneller europäischer Ge-

sangsideale, vor allem des Opernideals. Wenn in diesem Spannungsfeld das Normale aus dem Ablehnen jeglicher Extreme destilliert wird, so ergibt sich auch hier eine Mitte, ein letzter, aus der Negation verbliebener Stil-Raum. Bing Crosby muss glaubwürdig diesen Raum besetzen, was ihm durchaus gelingt: Crooner wie Rudy Vallée singen eher leise, mit einem dünnen Falsett, also in der höheren Lage behaucht und wenig gestützt mit hohem Kehlkopf. Sie singen dabei möglichst nah am Mikrofon und artikulieren sehr sprechnah. Klassischer Gesang setzt auf der anderen Seite auf eine maximierte Lautstärke und auf eine volle Bruststimme. Dazu wird der Kehlkopf weit und tief gestellt, wobei er entspannt und locker bleibt, also nicht nach unten gedrückt wird. Wenn Register überhaupt gewechselt werden, so werden sie möglichst nahtlos überblendet. Das Sprachverständnis steht bei den Traditionalisten zweitrangig hinter dem Anspruch, dass die Stimme weit trägt und voll tönt. Daher ist typisch für den klassischen Stimmklang, dass sich Vokale in ihrem Klang verschieben (häufig werden offene Vokale in Richtung des korrespondierenden gerundeten Vokals verschoben). Bing Crosbys Stimme ist flexibler als die der frühen Crooner. Er nutzt seltener die hohen Lagen und setzt dabei auch seinen Kehlkopf flexibler ein, vermeidet jedoch Extreme. Das führt in den hohen Lagen zu einer sensiblen, dünnen Stimme, die aber immer noch stärkere Bruststimmenanteile hat als bei den frühen Croonern. Durch die Flexibilität der Lautstärke und der allgemein höheren Lautstärkeintensität muss Crosby auch mit dem Mikrofon flexibler umgehen. Hier ist selbstverständlich auf die unterschiedlichen Aufnahmesituationen im Studio, Film und auf der Bühne hinzuweisen. Ein naher Abstand zum Mikrofon war im Prinzip nur im Studio praktikabel. Für Filmaufnahmen war der Gesangsstil an die größere Mikrofondistanz anzupassen. Das gilt umso mehr für Konzertveranstaltungen, da die Verstärkertechnik noch nicht ausgereift genug war, um eine leise Stimme über ein Ensemble zu befördern. So muss davon ausgegangen werden, dass auch Rudy Vallée auf der Bühne lauter gesungen hat, selbst wenn er laut McCracken (1999: 379) zur Verstärkung ein Megafon hinzuzog. Durch den flexiblen Einsatz des Mikrofons bei Crosby wandelt sich das Mikrofon mehr und mehr zum Instrument. Insgesamt gesehen kann Crosbys Stimme zwischen beiden Polen, wie sie in Tabelle 3 dargestellt sind, verortet werden – wenngleich Crosby einige Neuerungen der Crooner beibehält und sich damit tendenziell auf die Seite der frühen Crooner stellt.

### 3.3.2 Crosbys Image: Ein Modellversuch

Denkt man die vorangegangene Analyse konsequent weiter, so ist unmittelbar klar, dass die Möglichkeiten vokalen Ausdrucks nicht allein zwischen den frühen Croonern und den Traditionalisten erschöpfend abgebildet werden können. So sind grade Gesangsstile, die sich im afroamerikanischen Kontext herausgebildet haben, von weiterer Bedeutung. Vokale Gestaltungsmittel der Genres Blues und Gospel halten eine weitere und neue Palette an vokalen Ausdrucksformen bereit, die sich im Modell als Extremformen darstellen lassen und ebenso das Einnehmen einer Mittelposition fordern. Das kraftvolle rufnahe Singen der Blues- und Gospel- Shouter wäre eine solche Extremform. In der Tonhöhe nach oben ausgebaut, geht aus dem Shouten auch die Technik des Beltens hervor – wobei Hervorgehen hier nicht historisch und kulturell, sondern lediglich stimmtechnisch gemeint ist. Jedoch ist das Belten keine rein afroamerikanische Gesangstechnik, da sie vor allem auch im Musical-Gesang wichtig wird (Banfield 2000). Gerade das Belten, also das Beibehalten der Bruststimme über dem Punkt des üblichen Registerwechsels bei hoher Lautstärkeintensität und hochgestelltem Kehlkopf (Greenberg 2008: 47ff.), ist eine Extremform, die sich zur Jahrhundertmitte hin etabliert und ebenfalls kontrovers diskutiert wird (einen aufschlussreichen Einblick bietet Osborne 1979a/b).

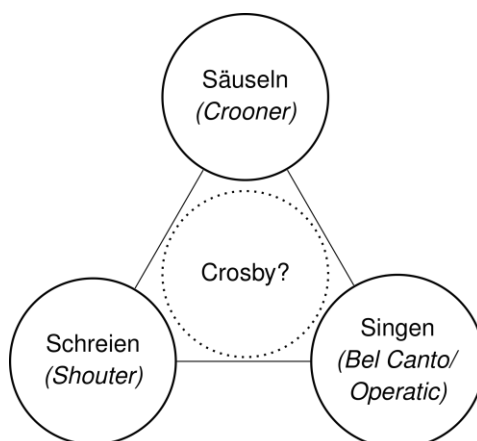


Abbildung 4: Hypothetische mittlere Positionierung als Folge einer Vermeidungshaltung und Ausdruck des »Normalen« bei Crosby

Ein erweitertes Modell könnte im Ausblick auch als Dreieck wie in Abb. 4 skizziert werden: Während die frühen Crooner eine leise und im Wesentlichen ungestützte Stimmgebung einsetzen, singen die Traditionalisten, vor allem im Opern- und Konzertbereich, laut, aber mit wenig Obertönen und

einer möglichst reinen Stimme. Blues- und Gospel-Shouter, aber auch Belter nutzen eine Bruststimme, die vor allem obertonreich ist und sich trotz hoher Lautstärke deutlich vom traditionalistischen Ansatz unterscheidet. Theoretisch wären auch weitere Dimensionen denkbar. Das dreidimensionale Modell beschreibt jedoch die wesentlichen Eckpunkte des Vokalstil-Diskurses in den Jahren zwischen den zwei Weltkriegen.

Abschließend wäre im Falle Crosby zu hinterfragen, inwieweit vokale Ausdrucksmittel die Starperson wirklich signifikant beeinflussen, denn es scheint doch eher so, dass sie ihr lediglich nicht widersprechen. Doch das Nicht-Widersprechen ist im Falle von Crosby keine Akzidenz: Unter der Berücksichtigung, dass das Nicht-Widersprechen, das Nicht-Ausbrechen in Extreme ein essenzieller Bestandteil des US-amerikanischen Selbstverständnisses in jener Zeit ist, wird durchaus eine wesentliche Verbindung von Stimme zu Star-Image möglich. Und genau diese Widerspruchslosigkeit, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gesellschaftlich geradezu am Konformismus der US-amerikanischen Vorstadtsiedlungen ablesbar sein wird, diese glatte eintönige Widerspruchslosigkeit, das Zurückziehen ins Unangreifbare, wird dann von den Kindern der Crosby-Epoche, nämlich den Rock'n'Rollern lautstark gesprengt.

#### **4. Fazit**

Kommt man nun auf die eingangs gestellten Fragen nach dem Nachweis, der Bedeutung und dem Stellenwert einer Verbindung von kulturellen Stereotypen und vokalen Ausdrucksmustern zurück, so wird deutlich, dass erstens diese Verbindung klar nachweisbar ist. Wie an Bert Williams gezeigt, können zweitens vokale Ausdrucksmittel eine tragende Rolle bei der Ausbildung komplexer Charaktere spielen und darüber hinaus auch für das komplexe Wechselspiel von Personen beziehungsweise Images verantwortlich sein. Natürlich ist es in Hinblick auf die dritte Ausgangsfrage nicht möglich, von einer simplen 1:1-Abbildung von Stereotypen und vokalen Ausdrucksmitteln zu sprechen. Vielmehr bilden vokale Ausdrucksmittel eine Untermenge aller möglichen Mittel, Star-Images zu beeinflussen, und sie stehen u.a. neben der visuellen und medialen Präsenz von Star-, Bühnen- und Songpersonen. Vokale Ausdrucksmittel kontrapunktieren andere Ausdrucksmittel, was dann bei einer kontrastierenden Wirkung (Gegenbewegung), wie bei Bert Williams, deutlicher zutage tritt als bei einer Parallelführung, wie sie bei Crosby möglicherweise vorlag. So eignen sich die hier vorgestellten Ansätze durchaus dazu, modellhaft auf ähnliche Zusammenhänge zwischen musikalisch-



klingender Praxis und außermusikalisch-kulturellen Mustern übertragen zu werden.

## Literatur

- Abbott, Lynn (1992). »Play That Barber Shop Chord: A Case for the African- American Origin of Barbershop Harmony.« In: *American Music* 10, Nr.3, S. 289-325.
- B., J. (1916). »Bert Williams.« In: *The Soil* 1, Nr.1, S. 19-23.
- Banfield, Stephen (2000). »Stage and Screen Entertainers in the Twentieth Century.« In: *The Cambridge Companion to Singing*, Hg. v. John Potter (= The Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press, S. 63-82.
- Bonfiglio, Thomas P. (2002). »Race and the Rise of Standard American.« In: *Language, Power, and Social Process* 7. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
- Forbes, Camille F. (2004). »Dancing with Racial Feet: Bert Williams and the Performance of Blackness.« In: *Theatre Journal* 56, Nr. 4, S. 603-625.
- Frith, Simon (2002). *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Giddins, Gary (2001). *Bing Crosby: A Pocketful of Dreams. The Early Years 1903-1940*. Waterville, Maine: Thorndike Press.
- Greenberg, Jonathan R. (2008). *Singing Up Close: Voice, Language, and Race in American Popular Music, 1925-1935*. Ann Arbor: UMI.
- Hentoff, Nat (2010). *At the Jazz Band Ball. Sixty Years on the Jazz Scene*. Berkeley u. Los Angeles: University of California Press.
- Kibler, M. Alison (1999). *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. Chapel Hill u. London: The University of North Carolina Press.
- Kimmel, Michael (2012). »Manhood in America. A Cultural History.« New York u. Oxford: Oxford University Press.
- Larkin, Collin (Hg.) (1998). *The Encyclopedia of Popular Music Vol. 8*. London: MacMillan (3. Aufl.).
- Lockheart, Paula (2003). »A History of Early Microphone Singing, 1925-1939: American Mainstream Popular Singing at the Advent of Electronic Microphone Amplification.« In: *Popular Music and Society* 26, Nr. 3, S. 367-385.
- McCracken, Allison (1999). »»God's Gift to Us Girls: Crooning, Gender, and the Re-creation of American Popular Song, 1928-1933.« In: *American Music* 17, Nr. 4, S. 365-395.
- Osborne, Conrad L. (1979a). »The Broadway Voice: Part I. Just Singin' in the Pain.« In: *High Fidelity and Musical America* 29, Nr. 1, S. 57-65.
- Osborne, Conrad L. (1979b). »The Broadway Voice: Part II. Just Singin' in the Pain.« In: *High Fidelity and Musical America* 29, Nr. 2, S. 53-56.
- Spinks, William C. (1950). »Bert Williams: Brokenhearted Comedian.« In: *Phylon* 11, Nr. 1, S. 59-65.
- Whitcomb (2002). »Introduction: The Coming of the Crooners.« In: *The Rise of the Crooners*, Hg. von Michael R. Pitts und Frank W. Hoffman. London: The Scarecrow Press, S. 1-49.

## Diskographie

- Crosby, Bing (1931). »Wrap Your Troubles In Dreams« [Musik: Harry Barris / Text: Ted Kohler, Billy Moll]. Auf: *The History of Pop Radio, Vol. 3 – 1930-1932 [OSA-Radio History]*. The International Music Company AG 205517.
- Ballew, Smith (1931). »To Whom It May Concern« [Musik: Sidney Mitchell / Text: Archie Gottler]. Auf: *Art Deco: The Crooners*. Columbia 52942.
- Williams, Bert (1910). »Play That Barbershop Chord« [Musik: Lewis F. Muir / Text: William Tracey]. Auf: *Bert Williams. The Middle Years, 1910-1918*. Archeophone 5003.
- Williams, Bert (1919). »The Moon Shines On The Moonshine« [Musik: Robert Hood Bowers / Text: Francis DeWitt]. Auf: *Bert Williams. His Final Releases, 1919-1922*. Archeophone 5002.
- Vallée, Rudy (1929). »S'posin'« [Musik: Paul Denniker / Text: Andy Razaf]. Auf: *Rudy Vallée and his Connecticut Yankees: 1928-1930: Vintage Vallée*. Diamond Cut Productions, DCP-308D.

## Abstract

Assuming that star images are interrelated with cultural stereotypes, the present article analyses vocal expression as a means to shape both, images and stereotypes, and control their relationship. An investigation into the vocal style of black-face comedian Bert Williams exemplifies how vocal expression counterpoints a stage persona in a way that allows the star persona to shine through. Bing Crosby is used as a second example to show how vocal expression is related to star images and stereotypes when both are defined *ex negativo* and characterised as being »normal«.

## DAS MUSIKSCHAFFENDE SUBJEKT IM HISTORISCHEN WANDEL: VOM KÜNSTLER-IDEAL ZUM KREATIV- UNTERNEHMERISCHEN SELBST

Steffen Just

Eine Historiographie von Musik sollte sich der Frage annehmen, wie sich für Musikschaaffende ein historisch spezifischer Zugang zu ihrer Praxis eröffnet. Dieser Zugang ist verbunden mit einem Verständnis des eigenen Selbst, also der Frage, wie die oder der Einzelne einen Sinn für eine eigene Identität als Musikschaaffende/r erlangt. Einige Ansätze in der Musikforschung sind dieser Frage durch ethnographische Untersuchungen nachgegangen. Anhand von Interviews und Beobachtungen im Feld erfolgte hier eine Rekonstruktion wesentlicher Selbstkonzepte der Musikschaaffenden (vgl. etwa Becker 1966: vf.; Finnegan 1989; Shank 1994; Green 2002; Reitsamer 2013). Dieser Ansatz wählt eine andere Perspektive: Statt einen Blick auf konkrete (Einzel)Fälle zu werfen, wird nach dem musikschaaffenden Subjekt als kulturelle Form (im Sinne einer kollektiv symbolischen Ordnung) gefragt. Eingelassen in spezifische historische und sozial-kulturelle Kontexte ist diese stets im Wandel begriffen. Der erste Teil dieses Aufsatzes skizziert die historischen Entstehungs- und Wandlungsprozesse unterschiedlicher Subjektformen des Musikschaffens in ihren Konturen. Der nähere Fokus liegt dabei auf den unterschiedlichen Subjektentwürfen der populären Musik, bei der mich insbesondere ein jüngerer und aktueller Entwurf interessiert, dem in der Musikforschung bisher kaum Beachtung geschenkt wurde, obwohl er – so meine These – für gegenwärtige Formen des Musikschaffens von erheblicher Bedeutung ist. Dieses musikschaaffende Subjekt, das hier als *kreativ-unternehmerisches Selbst* bezeichnet werden soll, wird in der zweiten Hälfte herausgearbeitet. Dies geschieht empirisch am Beispiel von Ratgebern für Musikschaaffende, die einer Lektüre unterzogen werden, um am Ende einige

wesentliche Konturen des kreativ-unternehmerischen Selbsts festhalten zu können.

## Subjekt

Ich verstehe das Subjekt im Sinne einer genealogischen Perspektive als Produkt aus historisch und kulturell spezifischen Diskurs-Praktiken-Komplexen.<sup>1</sup> Diese Diskurs-Praktiken-Komplexe produzieren Vorstellungen und Normen davon, welche wesentlichen Eigenschaften ein Subjekt hat bzw. haben sollte und wie die oder der Einzelne sich modellieren und sich selbst verstehen muss, um eine vollwertige und zufriedenstellende Form des Daseins (in diesem Fall: als Musikschafter oder Musikschafterin) zu erlangen (vgl. Butler 2003a: 31). Das Subjekt bildet demnach keine autonome, souveräne Instanz. Es kann sich niemals aus eigener Kraft heraus hervorbringen, sondern ist diskursiven Machtstrukturen oder Wahrheitsregimen, die es selbst nicht geschaffen und gewählt hat, unterworfen (vgl. Foucault 1982: 212). Erst durch diese Unterwerfung ›gewinnt‹ es überhaupt seine Möglichkeit zur Existenz. Das Subjekt kann immer nur gebunden an Subjektnormen und -vorstellungen in Form einer »leidenschaftlichen Verhaftung« zu einem Subjekt werden (vgl. Butler 2001: 11-15; 2003b: 62). Subjektnormen und -vorstellungen dienen damit als äußerliche ›Tribunale‹ sowie zugleich als verinnerlichte, selbstbezüglich-reflexive Bewertungskategorien für die Anerkennung und das Scheitern des (eigenen) Seins.

Um Normen und Vorstellungen davon, was als anerkanntes und nicht anerkanntes Sein zu gelten hat, bestehen kulturelle Auseinandersetzungen (Subjekt-Hegemonien). Dadurch wird das Gelingen einer Existenz immer in Abgrenzung gegenüber solchen Subjektformen entschieden, die als defizitär oder mangelhaft gelten und damit als Anti-Subjekte eine konstitutive Bedingung für Subjektivierungsprozesse bilden. Das Subjekt ist deshalb als

---

1 Hier folge ich einem Foucault'schen Verständnis: Diskurse sind als relationale Gefüge aus Aussagen zu verstehen (vgl. Foucault 1981: 156ff.), die symbolische Ordnungen, Sinnstrukturen und Gegenstände hervorbringen. Mit dem Begriff Diskurs-Praktiken-Komplex soll hier angedeutet sein, dass Diskurse und Praktiken nicht voneinander trennbar sind. Symbolische Ordnungen, Sinnstrukturen und Gegenstände sind ebenso auf Ebene der Praktiken nachweisbar. Erst hier entfaltet sich die Macht und die Wirksamkeit von Diskursen, indem sie sich als Materialisierungen und Performanzen zeigen und damit über die Ebene rein sprachlicher oder ideeller Konstrukte hinausgehen; hierauf haben Michel Foucault (vgl. 1991: 61ff.) und vor allem Judith Butler (vgl. 1997: 11 u. 22ff.) hingewiesen.

Produkt *antagonistischer* Artikulationen zu begreifen und zu beschreiben (vgl. Abb. 1).<sup>2</sup>

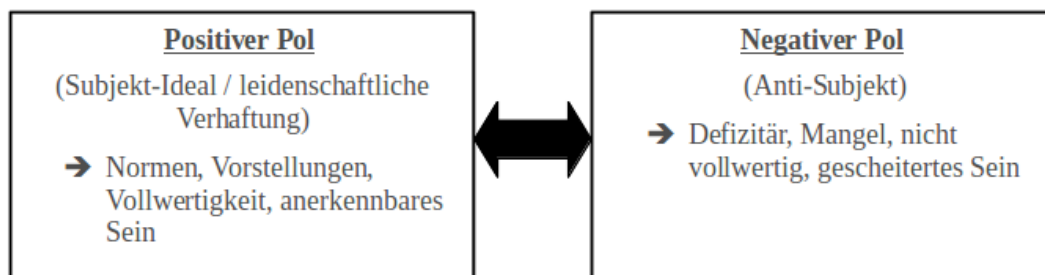


Abbildung 1: Das Subjekt als antagonistische Artikulation

## Der Antagonismus zwischen Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem: Das muskschaffende Subjekt als autonomes Künstler-Subjekt

Seit Beginn der Aufklärung kennzeichnet sich die Moderne durch unterschiedliche Ensembles von »Reinigungspraktiken«, die die Erzeugung getrennter ontologischer (in der Regel dichotomisierter, z.T. dialektisch verwobener) Zonen vorantreiben (vgl. Latour 2008). Eine hier interessierende »Reinigung« betrifft die Einführung spezifischer Differenzmerkmale zwischen dem Ästhetischen und seinem Anderen, dem Nicht-Ästhetischen. Es vollzieht sich eine Entkoppelung des Ästhetischen von sonstigen sozial-kulturellen Feldern, die in der Vorstellung eines genuinen ästhetischen Produktions- und Rezeptionsmodus mündet.<sup>3</sup> Damit wird kreativ-schöpferischen Akten und der sinnlichen Wahrnehmung eine Eigendynamik zugeschrieben, die sich etwa vom (zweck)rationalen oder moralischen Handeln wesentlich unterscheidet. Somit können ästhetische Praktiken als Differenz zu weiteren sozial-kulturellen Praktiken erscheinen und schließlich das Entstehen eines Begriffs autonomer Kunst im Sinne von Autonomieästhetik ermöglichen.

Das muskschaffende Subjekt, das im Zuge dieser »Reinigung« der Moderne hervorgebracht wird, entspricht dem Ideal eines autonomen Künstlers und wird durch eben jene Trennung von Ästhetischem und Nicht-Ästheti-

2 Eine solche Subjekttheorie der Moderne hat Andreas Reckwitz (2006) vorgelegt.  
 3 Sowohl die Kant'sche Ästhetik und der Begriff des »interesselosen Wohlgefallens« (Kant 2003: §2 & §3) am ästhetisch Schönen als auch die Hegel'sche Ästhetik und der Begriff des selbstbezüglichen »Endzwecks« (Hegel 1970: 82) als wahre Bestimmung eines Kunstwerks stellen Beispiele solcher Entkoppelungen des Ästhetischen dar, die Pierre Bourdieu treffend als Erfindung eines »reinen Blicks« (2011: 304) charakterisiert.

schem antagonistisch artikuliert. Das heißt, die Subjektform des autonomen Künstlers braucht das Nicht-Ästhetische als Negativfolie, als Differenzmarkierung, um sich dadurch selbst konturieren zu können (vgl. Abb. 2).

So bildete sich das Künstlerideal der Romantik als antagonistischer Entwurf zur bürgerlichen Subjektkultur des frühen 19. Jahrhunderts heraus, indem es Kritik an der von der Moderne vorangetriebenen Rationalisierung der Gesellschaft sowie an der bürgerlichen Moral und den damit einhergehenden Affektmangel übte, um gleichzeitig die Befreiung und den Ausdruck von Individualität zu fordern (vgl. Reckwitz 2006: 109-242).<sup>4</sup> Auch die ästhetischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts sind – bei aller Heterogenität – als zeitgenössische Kritiken bürgerlicher Subjektkultur und Gesellschaft zu lesen, die experimentelle und »transgressive« Subjektentwürfe artikulieren (vgl. ebd.: 289-335).<sup>5</sup>

Die Differenz zwischen Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem bildet die Grundlage für eine gegenkulturelle Nische der Moderne, in die ästhetische Praktiken einerseits gedrängt werden, weil sie sich gewissermaßen als »Abfallprodukte« oder »Reste« der Rationalitäten – die die Moderne qua »Reinigung« produziert – absondern und sich nicht mit ihnen vertragen. Andererseits ist genau jenes Nischendasein die Stärke der verschiedenen ästhetischen Bewegungen der Moderne, die es ermöglicht, in gegenkultureller Abgrenzung – d.h. als distinkte Kritikform mit »eigener Stimme« – attraktive alternative Lebensformen und Subjektentwürfe zu fordern und hervorzubringen.

---

4 So interpretiert etwa Lawrence Kramer (1998) Franz Schubert als Kritiker der Subjektnormen des frühen 19. Jahrhunderts. Freilich tritt seit Ende des 18. Jahrhunderts, mit der Spaltung der Musikkultur in Kunstschaffen und musikalische Dienstleistung und dem Entstehen eines Kunst- und Unterhaltungsmarkts, das musikschaftende Subjekt als Dienstleistendes bzw. Unterhaltendes in Erscheinung (vgl. Wicke 2007: 222-227). Kunstschaffen und musikalische Dienstleistung geraten dadurch *innerhalb* des Kontexts von Praktiken des Musikschaftens in eine antagonistische Verfassung. Das musikschaftende Subjekt als Dienstleistendes/Unterhaltendes wird hier zur weiteren Negativfolie des autonomen Künstler-Subjekts.

5 Sobegreift etwa Theodor W. Adorno die Avantgarde durch ihren Ausschluss aus »offizieller Kultur« als prädestinierten Ort der Kritik (vgl. 1949: 6) und exponiert Arnold Schönberg als Beispiel eines kritischen Künstlers.

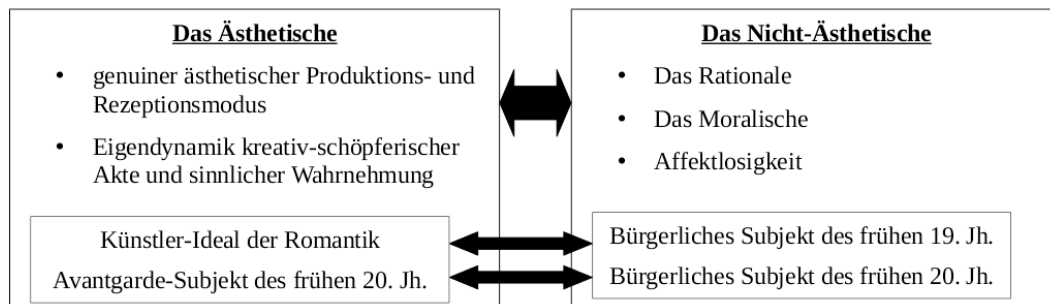


Abbildung 2: Antagonismus zwischen dem Ästhetischen und dem Nicht-Ästhetischen

## Der Antagonismus Musik vs. Kommerz/Industrie/Macht: Subjektentwürfe der populären Musik

Mit Blick auf die populäre Kultur der Gegenwart stellt sich die Frage, wie hier das Ästhetische in eine antagonistische Verfassung gebracht wird, so dass das Musikschaffen als attraktive Praxis der Subjektivierung erscheinen kann. Eine für diesen Zusammenhang wichtige Kritikform artikuliert eine Differenz zwischen Musik und der Triade »Kommerz/Industrie/Macht«. Kulturkritische Stimmen seit Mitte des 20. Jahrhunderts beklagen eine zunehmende Vermassung und Kapitalisierung der Kultur, die nur noch standardisierte und pseudoindividuelle Produkte erzeugt. Eine breit und häufig rezipierte Kritik dieser Art findet sich bei Max Horkheimer und Theodor W. Adorno mit ihren Thesen zur Kulturindustrie. Bekanntlich hatten diese die populäre Musik als hoffnungslosen Fall betrachtet, da sie ein Beiwerk der Kulturindustrie darstellt und an der systematischen Produktion von Ähnlichkeit durch Film, Radio und Magazinen teilhat (vgl. Horkheimer/Adorno 1969: 128ff.; vgl. auch Adorno 1998). Jedoch gab und gibt es Versuche, eine solche »Reinigungsarbeit« auch innerhalb der populären Musik vorzunehmen und dementsprechend bestimmte Musik (»ehrliche«, »wahre«, »kritische«) gegen andere Musik (»kommerzielle«, »industrielle«) auszuspielen.<sup>6</sup>

Es ist wichtig zu betonen, dass dieser Antagonismus nur artikuliert werden kann, indem an beiden Polen verschiedene Elemente angereichert werden, die dann konstitutive Äquivalenzbeziehungen bilden, die sich gegenseitig verstärken und so als differenzielle Positionen zu »Momenten« eines

<sup>6</sup> Zur »Übersetzung« von Horkheimers und Adornos Thesen zur Kulturindustrie innerhalb der Erforschung populärer Musik siehe Richard Middleton (1990: ii).

Diskurses werden (vgl. Laclau/Mouffe 1991: 155ff.). Die Triade »Kommerz/ Industrie/Macht« ist eine derartige Äquivalenzkette, die sich am Negativpol befindet. Am anderen Ende des Pols findet eine Äquivalentsetzung zwischen Musik und Authentizitätsvorstellungen statt (vgl. Frith 1987: 136f.). So wird das musikschaaffende Subjekt der populären Musik in einer diskursiven Spannung verortet, in der einerseits die nicht-kommerziellen, eigenständigen und authentischen sowie andererseits die kommerziellen, konformistischen und nicht-authentischen Formen des Musikschaaffens als jeweils äquivalent erscheinen (vgl. Abb. 3).

Mit der Koppelung an Authentizität entstehen etwa solche Romantisierungen des Musikschaaffens, die Simon Frith (1978: ix-xi; 1981) als *folk ideology* bezeichnet. Hier wird Musikschaaffen als positives, gemeinschaftsstiftendes Erlebnis von Menschen beschrieben und richtet sich kapitalismus- und machtkritisch gegen die Kommerzialisierung und die Vereinnahmung der Musik durch eine mächtige Industrie, die diese Gemeinschaft unterdrückt und von sich selbst entfremdet. Dem musikschaaffenden Subjekt kommt in der *folk ideology* die Rolle eines Repräsentanten dieser Gemeinschaft zu. Seine Praktiken des Musikschaaffens sind unmittelbarer Ausdruck gemeinschaftlicher Werte und Bedürfnisse. Mit der Äquivalentsetzung von Musik, Authentizität und Gemeinschaft wird das musikschaaffende Subjekt hier anhand einer kollektivierten Vorstellung von Authentizität artikuliert.

Frith weist ferner darauf hin, dass das musikschaaffende Subjekt auch durch eine weitere Vorstellung von Authentizität entworfen wird, welche mit der Artikulation einer »Avantgarde-Kritik« (1988: 462) an Massenkultur einhergeht. In diesem Falle handelt es sich um eine Anknüpfung an das Künstlersubjekt der Moderne mit der Forderung nach Eigenständigkeit, Selbstbestimmtheit und Entfaltung des Selbst. Es geht um Befreiung und um Ausdruck von Individualität, die gegen das Normierende und Disziplinierende, Reizlose und Affektarme einer vermassten Gesellschaft und eines zu mächtigen kulturindustriellen Komplexes ins Spiel gebracht werden. Die Authentizität des musikschaaffenden Subjekts wird individualisiert und selbstbezüglich, der Bezug auf ein Kollektiv oder eine Gemeinschaft – wie in der *folk ideology* – spielt keine Rolle oder ist nur sekundär.<sup>7</sup> Praktiken des Musikschaaffens werden hier im Sinne einer *art ideology* als Formen

---

7 Pete Dale (2012: iiff.) stellt fest, dass auch avantgardistische Kritikformen (Dale thematisiert hier Spielarten des Punk) einen Sinn für ein Kollektiv beinhalten. Jedoch ist dieser Gemeinschaftsbegriff durch eine experimentelle, aufs Neue ausgerichtete, transgressive Haltung geprägt, die den Mitgliedern mehr Individualität zugesteht als die Vorstellung eines gemeinschaftlich geteilten Erfahrungsraumes, einer gemeinsamen Tradition oder eines Klassenbewusstseins.



künstlerischen Ausdrucks und somit als Differenz zu Kommerz und massentauglicher Gefälligkeit in Stellung gebracht.

Es lassen sich also zwei Kritikformen ausmachen, die ich mit Luc Boltanski und Ève Chiapello als »Sozialkritik« (folk ideology) und »Künstlerkritik« (art ideology) bezeichnen möchte (vgl. Boltanski/Chiapello 2006: 80ff.; vgl. auch Chiapello 2010: 38-51). Beide erfahren insbesondere durch die ästhetischen Bewegungen der Gegenkulturen der 1960er Jahre eine bedeutende und wirkmächtige Artikulation und werden folgend und bis in die heutige Zeit hinein zum wichtigen Bestandteil von Diskurs-Praktiken-Komplexen populärer Musik.

Es handelt sich nicht um zwei inkommensurable Kritikformen. Sozialkritik und Künstlerkritik können durchaus in Kombination miteinander auftreten, da in beiden Fällen der gleiche antagonistische Negativpol »Kommerz/Industrie/Macht« besteht. Das Anti-Subjekt der Sozialkritik und der Künstlerkritik ist ein unauthentisches, kommerziell vereinnahmtes, von der Industrie abhängiges, konformistisches musikschaffendes Subjekt (bspw. die Figur des gemachten oder »gecasteten« Stars).

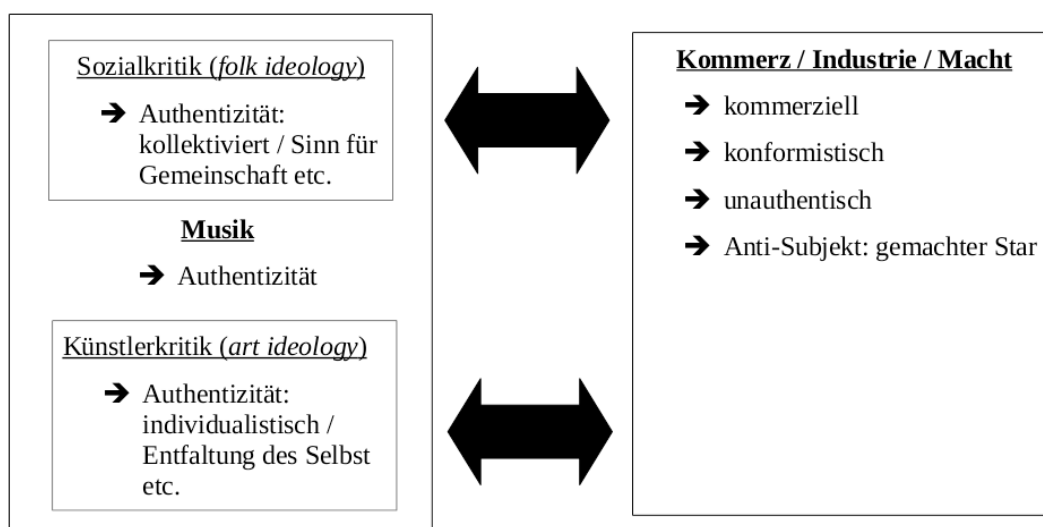


Abbildung 3: Antagonismus zwischen Musik und Kommerz/Industrie/Macht

## Von den Gegenkulturen zum kreativ- unternehmerischen Selbst

Das Problem der Authentizität und die Differenz zwischen Musik und der Triade »Kommerz/Industrie/Macht« sind in der Popmusikforschung häufig und in unterschiedlichen Untersuchungszusammenhängen als zentrale Topoi aufgegriffen worden. Die obige Zusammenfassung diente dazu, die sich da-

hinter verbergenden Subjektentwürfe herauszuarbeiten und sie vor allem als Produkte antagonistischer Artikulationen kenntlich zu machen.

Jüngst lässt sich eine weitere wichtige Form des musikschaftenden Subjekts beobachten, welche erst im Kontext der eben dargestellten Subjektformen verständlich wird. Den Ausgangspunkt dieser Subjektform bildet die Künstlerkritik mit ihren Forderungen und Wünschen nach Eigenständigkeit, Selbstbestimmtheit und Entfaltung des Selbsts. Speziell geht die Künstlerkritik in Diskurs-Praktiken-Komplexen des Musikschaftens mit Forderungen und Wünschen nach ästhetischer Selbstverwirklichung und Freiheit einher. Diese ästhetische Selbstverwirklichung und Freiheit ist stets von Außen – durch ökonomische Rahmenbedingungen bzw. einen mächtigen kulturindustriellen Komplex – gefährdet. *Ein* Versuch der Einlösung dieser Forderungen und Wünsche besteht nun darin, auch die Rahmenbedingungen der eigenen ästhetischen Praktiken selbst aktiv und effektiv mitzugestalten. Dies resultiert in Ethiken des Do-It-Yourself, die die angestrebte, zur Norm erhobene Selbstständigkeit und Kontrolle des eigenen Musikschaftens garantieren soll.

Aus dem gegenkulturellen Entwurf der Künstlerkritik bildet sich hier eine neue Form des musikschaftenden Subjekts, die ich als kreativ-unternehmerisches Selbst bezeichnen möchte.<sup>8</sup> Der Entwurf dieses kreativ-unternehmerischen Selbsts entsteht dort, wo Ethiken des Do-It-Yourself in Selbstmanagement umschlagen. Selbstmanagement bezeichnet sowohl eine Anforderung als auch einen Wunsch des musikschaftenden Subjekts. Einerseits wird das musikschaftende Subjekt deskriptiv und normativ zum Selbstmanager angerufen, andererseits wird die Verinnerlichung von Selbstmanagement-Normen zum grundlegenden Antrieb des eigenen Handelns. Empirisch zu untersuchen ist der Subjektentwurf des kreativ-unternehmerischen Selbsts innerhalb eines Textkorpus, der in Form von Ratgeber- oder Selbstmanagement-Literatur für Musikschaftende vorliegt. Die folgende Lektüre dieser Ratgeber soll dazu dienen, die wesentlichen Konturen des musikschaftenden Subjekts als kreativ-unternehmerisches Selbst herauszuarbeiten.

---

8 Das Attribut des »kreativ-unternehmerischen« knüpft hier an sozial-, politik- und kulturwissenschaftliche Analysen an, die unternehmerische Aktivität (vgl. hierzu Foucault 2006: 300ff.; daran anknüpfend Bröckling 2007) als auch kreative Aktivität (vgl. hierzu Reckwitz 2012) als gegenwärtig dominante Modi der Subjektivierung ausmachen.

## Ratgeber für Musikschafternde

Ratgeber für Musikschafternde wollen zunächst ein Basiswissen über Strukturen und Prozesse des Musikbusiness und des gegenwärtigen Musiklebens vermitteln, bspw. über rechtliche Themen wie Verträge und Urheberrecht. Die Autoren und Autorinnen dieser Ratgeber (vgl. etwa Frascogna/Hetherington 1997; Hentschel 2003; Passman 2004; Rakebrandt 2009; Kolonko 2010; Schneidewind/Tröndle 2012) kommen aus unterschiedlichen Bereichen des Musiklebens und des Musikbusiness, bspw. Kulturmanagement, Urheber- und Vertragsrecht, Bandmanager etc. Diese Professionen weisen die Autorinnen und Autoren dabei als Expertinnen und Experten aus, die – über die Vermittlung »reiner Fakten« hinaus – durch eigene Erfahrungen und Insider-Informationen über das Business zu berichten wissen. Obendrein wird das vermittelte Wissen dieser Ratgeber durch Interviews mit weiteren Expertinnen und Experten der Musikbranche angereichert.

Die Ratgeber diagnostizieren auf Seiten der Musikschafternden einen Mangel an Kenntnissen über interne Abläufe des Musikbusiness und die Anforderungen des Musikmarkts und erklären es zum Ziel, die Musikschafternden hierzu mit wesentlichen Kompetenzen auszustatten. Die Forderungen und Wünsche der Künstlerkritik erscheinen in den Ratgebern so als (Rationalisierungs)Programme zur Anleitung und Hilfestellung von Praxis (vgl. Bröckling 2007: 152ff.). Das musikschafternde Subjekt soll eigenständig und selbstbestimmt handeln – und Voraussetzung dafür ist die Aneignung nötigen Wissens. Die Ratgeber machen klar: Wer zu wenig Kompetenzen besitzt, geht entweder unter oder wird zum leichten Opfer bzw. zur abhängigen Lohnarbeiterin der Musikindustrie. Um ein zufriedenstellendes und erfolgreiches Dasein als Musikschafternde oder Musikschafternder zu führen, gibt es dazu keine Alternative!

Im nächsten Schritt entwerfen die Ratgeber Pläne, wie das Musikerdasein gestaltet werden soll und eine Musikkarriere (oder mindestens das Bestreiten des Lebensunterhalts) abzulaufen hat: Sie geben u.a. Tipps zum Recording eines Demos, zur Planung eines Gigs oder einer Tour, zur Präsentation der eigenen Band oder des Musikprojekts bspw. durch Erstellung eines Info-Packages oder einer Homepage, zur Pflege des eigenen Images, zur Beobachtbarkeit und Analyse der Konkurrenz auf dem Musikmarkt, zum Erschließen der richtigen Zielgruppe bzw. des richtigen Publikums, zu Vertragsverhandlungen (nebst der Veranschaulichung durch angehängte Musterverträge), zum Zeit- und Ressourcenmanagement sowie zum Knüpfen und zur Pflege wichtiger sozialer Kontakte (hierzu stellen die Ratgeber eine

Auflistung etlicher Adressen und Internetlinks zu Foren, Labels, Online-Verzeichnissen etc. bereit). Natürlich seien diese Pläne immer auf den Einzelfall abzustimmen. Es sei unbedingt wichtig, sich über seine persönlichen und selbstverständlich kreativen Ziele im Klaren zu sein, erst dann könne ein Plan im Detail ausgearbeitet werden. Die Ratgeber betonen, dass sie selbst kein Patentrezept anzubieten haben, dass es keine objektiven Kriterien und nicht nur den einen Weg zum Erfolg gibt. Alles in allem werden hiermit generelle Anforderungen formuliert, die das musikschaaffende Subjekt im Konkreten selbst zu erschließen und zu meistern hat.

Bezogen auf die ästhetisch-kreativen Prozesse des Musikschaaffens betonen die Ratgeber, dass es nicht so sehr auf die musikalische Form ankommt. Letztlich sei egal, ob es sich um Rock, HipHop, elektronische Musik oder Free Jazz handele, jede Musikform sei potenziell erfolgreich mit einem Selbstmanagementprogramm vereinbar und folglich auch erfolgreich vermarktbar.<sup>9</sup> Auf keinen Fall solle der oder die Musikschaaffende sich Geschmäckern anpassen oder andere erfolgreiche Stile kopieren, der musikalische Output solle stets den eigenen Vorstellungen folgen und demnach ein stimmiges, mit den *eigenen* Vorlieben konsistentes Ergebnis darstellen. Die Grundlage einer Musikkarriere bestehe also in der Entwicklung und Kreation persönlicher, unverwechselbarer Stile und Sounds. Musik wird hier weitgehend losgelöst von damit verbundenen Bedeutungen und Werten (anders als in der folk ideology, in der Musik noch gemeinschaftliche Werte o.ä. ausdrücken soll). Stattdessen interessieren Stile, Sounds und auch Genres primär als ästhetische und individuelle Differenzen. Einige Ratgeber betonen bisweilen den Marketingaspekt politischer oder sozialer Inhalte. Transportiere ein Song etwa eine gute Message, könne dies den Erfolg steigern.<sup>10</sup>

Eine weitergehende Untersuchung dieses Textkorpus wäre angebracht, um Details sowie gegebenenfalls unterschiedliche Akzentuierungen und Spannungen dieses Subjektentwurfs herauszuarbeiten. Darüber hinaus lässt sich aus einer detaillierten Analyse der Ratgeber allein der Entwurf des musikschaaffenden Subjekts als kreativ-unternehmerisches Selbst nur unzureichend darstellen. Weitere Analysefelder wären ins Auge zu fassen, denn der Textkorpus der Ratgeberliteratur bildet nur einen Teil eines Diskurs-

---

9 Im Gegensatz zu den Ergebnissen der Studie von Rainer Diaz-Bone (2002) sind hier Unternehmer- und Managementideale nicht gebunden an ein spezifisches musikalisches Genre und eine damit verbundene »Kulturwelt«. Entscheidend ist am Ende nur ein eigenständiges Produkt, das sich vor allem als musikalische Differenz auszeichnen soll.

10 Der Ratgeber von Xavier M. Frascogna und H. Lee Hetherington (1997: 91) hebt etwa das Beispiel Tracy Chapmans hervor, die durch eine soziale und politische Message ökonomisch erfolgreich werden konnte.

Praktiken-Komplexes, der das musikschaaffende Subjekt als kreativ-unternehmerisches Selbst gegenwärtig zu einem alles andere als marginalen Phänomen werden lässt.

Generell muss auf die »interdiskursive« (Link 1999) Durchsetzung und Verstärkung dieses Subjektentwurfs hingewiesen werden, insbesondere durch die gegenwärtige Konjunktur von Management- und Kreativitätsdiskursen. Paradigmatisch hierfür steht die Wissensproduktion innerhalb des Kulturmanagements, das in den letzten zwei Jahrzehnten auch für andere Bereiche des Kulturschaffens ähnliche Programme entwickelt hat. Ferner wäre die Institutionalisierung dieses Subjektentwurfs zu untersuchen. Zu denken ist hier an die Popakademie Baden-Württemberg, auch an die Popkurse in Hamburg sowie an die Goldsmith University oder die Brit School in London, deren Kursstruktur und -inhalte eine Verquickung ökonomischer und ästhetischer Aspekte fordern und fördern, wodurch sich die Teilnehmenden als kreativ-unternehmerische Selbst trainieren.

Die Untersuchung von Diskursen, Programmen und Institutionen wäre schließlich durch eine praxeologische Perspektive zu ergänzen, also einen Blick auf jene Praktiken, durch die sich das musikschaaffende Subjekt performativ als kreativ-unternehmerisches Selbst hervorbringt.

### **Das kreativ-unternehmerische Selbst als antagonistische Artikulation**

Ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, soll dieser Einblick in die Inhalte der Ratgeberliteratur abschließend genutzt werden, um einige wesentliche Konturen des darin produzierten Subjektentwurfs festzuhalten. Auch das musikschaaffende Subjekt als kreativ-unternehmerisches Selbst ist wie die obigen Subjektentwürfe als Produkt antagonistischer Artikulationen zu begreifen (vgl. Abb. 4). Zunächst lässt sich eine Anknüpfung und Fortschreibung der Künstlerkritik beobachten. Die Äquivalenzkette »Kommerz/Industrie/Macht« ist auch hier wirksam: Die Forderung der Künstlerkritik und der damit einhergehende Wunsch nach ästhetischer Selbstverwirklichung und Freiheit bleiben bestehen. Sie sind gefährdet durch ein Zuviel an äußerer Einflussnahme und Kontrolle, dem mit Selbstmanagement begegnet werden soll. Gleichzeitig werden die Momente dieses Antagonismus in eine neue Konstellation gebracht. Die Äquivalenzkette dieser Triade wird vor allem am Moment »Kommerz« aufgebrochen und neu artikuliert, indem zwischen einem positiven Begriff der selbstbestimmten und legitimen Form der

Vermarktung und einem negativen Begriff der fremdbestimmten und ausbeutenden Vermarktung differenziert wird.

Das musikschaftende Subjekt als kreativ-unternehmerisches Selbst wird einerseits durch das Anti-Subjekt des gemachten oder »gecasteten« Stars kontrastiert. Dieser gemachte Star als »industrielle Marionette« habe keinerlei ästhetische Selbstbestimmtheit und sei nicht in der Lage, seine kreativen Potenziale zu entfalten, um so ein eigenständiges ästhetisches Produkt zu entwickeln. Eine zweite Differenzmarkierung besteht gegenüber dem passiv-antriebslosen musikschaftenden Subjekt mit Mangel an Willen zu persönlicher Weiterentwicklung und Wachstum, einem Mangel zur Arbeit an sich selbst. Ein Subjekt, das keine Bemühungen anstellt, sich in erwünschter Hinsicht zu professionalisieren und sein ästhetisches Schaffen jenseits des eigenen Proberaums zu »testen«. Hier wären als Anti-Subjekte die Figuren des Freizeit- oder Hobbymusikers einzusetzen.

Das musikschaftende Subjekt als kreativ-unternehmerisches Selbst grenzt sich zudem durch einen besonderen Authentizitätsbegriff vom gemachten Star und vom Freizeit- oder Hobbymusiker ab. Zum einen muss das ästhetische Produkt mit der eigenen Persönlichkeit konsistent sein. Dies sei beim gemachten Star nicht der Fall. Zum anderen wird die Veränderung, die kreative Tätigkeit der Abweichung, der Wille zur Differenz zur Norm. Als authentisch gilt hier, wer sich permanent weiterentwickeln und verbessern möchte, experimentierfreudig ist und stets das Neue sucht. Dies wiederum ist beim Anti-Subjekt des Freizeit- oder Hobbymusikers nicht der Fall. Die leidenschaftliche Verhaftung des kreativ-unternehmerischen Selbsts gilt dieser Suche nach dem Neuem, das die Grundlage seiner ästhetischen Verwirklichung darstellt. Ob diese ästhetische Verwirklichung gelungen ist, entscheidet das Publikum bzw. genauer: die entgegengebrachte öffentliche Anerkennung und Beachtung (vgl. hierzu Franck 1998: 137ff.). Das bedeutet, gelungene ästhetische Verwirklichung wird immer erst als Wertschätzung oder Prämierung erkennbar. Das musikschaftende Subjekt als kreativ-unternehmerisches Selbst ist ein Subjekt der Expressivität, der Aufmerksamkeitsorientierung und damit Außenorientierung. Kommerzieller Erfolg gilt als Indikator ästhetischer Anerkennung und ist damit nicht nur als zweckrationaler, profitorientierter Antrieb zu dechiffrieren, sondern bildet auch in ästhetischer Hinsicht eine leidenschaftliche Verhaftung.

Es lässt sich erkennen, dass wir es hier mit einem veränderten Begriff des Musikschaftens zu tun haben. Der Begriff des Musikschaftens als selbstzweckhafte ästhetische Praxis, wie er aus der eingangs geschilderten »Reinigung« der Moderne mit der Differenz aus dem Ästhetischen und dem Nicht-Ästhetischen hervorging, wird abgelöst durch einen hybriden Begriff

des Musikschaffens, der diese Trennung auflöst und bei dem sich das Ästhetische und das Ökonomische gewissermaßen gegenseitig kolonialisieren und damit »verunreinigen«. <sup>11</sup> Erst durch eine solche ästhetisch-ökonomische Hybridisierung des Musikschaffens konnte das musikschaaffende Subjekt als kreativ-unternehmerisches Selbst erscheinen.

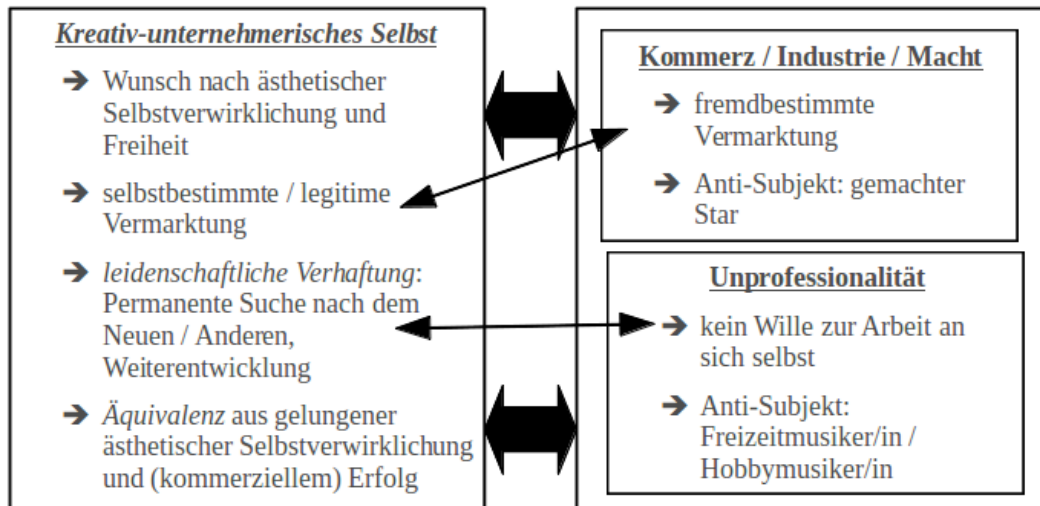


Abbildung 4: Das Musikschaaffende Subjekt als kreativ-unternehmerisches Selbst als antagonistische Artikulation

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1949). *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: Mohr.
- Adorno, Theodor W. (1998). »On Popular Music.« In: *On Record. Rock, Pop & the Written Word*. Hg. v. Simon Frith und Andrew Goodwin. London: Routledge, S. 301-314.
- Becker, Howard S. (1966). *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press/Macmillan.
- Boltanski, Luc / Chiapello, Éve (2006). *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Bröckling, Ulrich (2007). *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bröckling, Ulrich / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hg.) (2000). *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

11 Hier wäre das musikschaaffende Subjekt als kreativ-unternehmerisches Selbst im erweiterten Kontext von Thesen zur Ästhetisierung des Sozialen (vgl. hierzu etwa Featherstone 1992; Reckwitz 2012) sowie von Thesen zur Ökonomisierung des Sozialen (vgl. hierzu etwa Bröckling/Krasmann/Lemke 2000, 2011; Reichert 2004) näher zu untersuchen. Latour (2008) hat hier darauf hingewiesen, dass die modernen Praktiken der »Reinigung« stets unweigerlich von der Produktion und Anhäufung von »Hybriden« heimgesucht werden.

- Bröckling, Ulrich / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hg.) (2011). *Governmentality. Current Issues and Future Challenges*. New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (2011). »Die historische Genese einer reinen Ästhetik.« In: *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kulturosoziologie 4*. Hg. v. Stephan Egger und Franz Schultheis (= Schriften 12.3). Konstanz: UVK, S. 289-307.
- Butler, Judith (1997). *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2001). *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2003a). *Kritik der ethischen Gewalt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2003b). »Noch einmal: Körper und Macht.« In: *Michel Foucault – Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*. Hg. v. Axel Honneth und Martin Saar. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 52-67.
- Chiapello, Ève (2010). »Evolution und Kooption. Die ›Künstlerkritik‹ und der normative Wandel.« In: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Hg. v. Christoph Menke und Juliane Rebentisch. Berlin: Kadmos, S. 38-51.
- Dale, Pete (2012). *Anyone Can Do It. Empowerment, Tradition and the Punk Underground*. Farnham: Ashgate.
- Diaz-Bone, Rainer (2002). *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Opladen: Leske und Budrich.
- Featherstone, Mike (1992). »Postmodernism and the Aestheticization of Everyday Life.« In: *Modernity and Identity*. Hg. v. Scott Lash und Jonathan Friedman. Oxford/Cambridge: Basil Blackwell, S. 265-290.
- Finnegan, Ruth (1989). *The Hidden Musicians. Music Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel (1981). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1982). »The Subject and Power.« In: *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Hg. v. Hubert L. Dreyfus und Paul Rainbow. Chicago: University Press, S. 208-226.
- Foucault, Michel (1991). »Politics and the Study of Discourse.« In: *The Foucault Effect. Studies in Governmentality with Two Lectures by and an Interview with Michel Foucault*. Hg. v. Graham Burchell, Colin Gordon und Peter Miller. London: Harvester Wheatsheaf, S. 53-72.
- Foucault, Michel (2006). *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II: Vorlesungen am Collège de France 1978-1979*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Franck, Georg (1998). *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München/Wien: Hauser.
- Frasco, Xavier M. / Hetherington, H. Lee (1997). *The Business of Artist Management*. New York: Billboard Books.
- Frith, Simon (1978). *The Sociology of Rock*. London: Constable.
- Frith, Simon (1981). »The Magic that Can Set You Free«. The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community.« In: *Popular Music 1*, Nr. 1, S. 159-168.
- Frith, Simon (1987). »Towards an Aesthetic of Popular Music.« In: *Music and Society. The Politics of Composition, Performance, and Reception*. Hg. v. Richard D. Leppert und Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press, S. 133-149.



- Frith, Simon (1988). »Art Ideology and Pop Practice.« In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Hg. v. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Houndmills/Basingstoke: Macmillan, S. 461-475.
- Green, Lucy (2002). *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970). *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hentschel, Christian (2003). *Popstar in 100 Tagen. Tipps und Facts aus dem Musikbusiness*. Berlin: Schwartzkopf & Schwartzkopf.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1969). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Kant, Immanuel (2003). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner.
- Kolonko, Nils (2010). *Bandologie. Wie man als Musiker seine Band zum Erfolg führt*. Berlin: Kolonko Books.
- Kramer, Lawrence (1998). *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal (1991). *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen-Verlag.
- Latour, Bruno (2008). *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Link, Jürgen (1999). »Diskursive Ereignisse, Diskurse, Interdiskurse. Sieben Thesen zur Operativität der Diskursanalyse.« In: *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*. Hg. v. Hannelore Bublitz, Andrea D. Bührmann, Christine Hanke und Andrea Seier. Frankfurt/M.: Campus, S. 148-161.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Passman, Donald S. (2004). *Alles, was Sie über das Musikbusiness wissen müssen*. Stuttgart: Schäffer-Poeschel.
- Rakebrandt, Christina (2009). *Karriereguide für Musiker. Potenziale entdecken, Träume verwirklichen*. Seeheim: Quickstart.
- Reckwitz, Andreas (2006). *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück.
- Reckwitz, Andreas (2012). *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reichert, Ramon (Hg.) (2004). *Governmentality Studies. Analysen liberal-demokratischer Gesellschaften im Anschluss an Michel Foucault*. Münster: Lit.
- Reitsamer, Rosa (2013). *Die Do-It-Yourself-Karrieren der DJs. Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen*. Bielefeld: Transcript.
- Schneidewind, Petra / Tröndle, Martin (Hg.) (2012). *Selbstmanagement im Musikbetrieb. Ein Handbuch für Kulturschaffende*. Bielefeld: Transcript.
- Shank, Barry (1994): *Dissonant Identities. The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Wicke, Peter (2007). »Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch. Der Musiker in populären Musikformen.« In: *Musiksoziologie*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber und Hans Neuhoff (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 4). Laaber: Laaber, S. 222-243.

## Abstract

This essay examines the historical dimensions of the production of the music-making subject. The first part focuses on the modern conditions under which a distinctive concept of the music-making subject as »autonomous artist« could arise. The second part focuses on contemporary subject productions in popular music with a particular interest in one recent model: the music-making subject as »creative-entrepreneurial self«. This model is exemplified by a reading of self-help literature for musicians. By that, I attempt to show how music-making is guided through historical and culturally distinct (self)understandings of the subjects involved.

## **FRAKTALE STRUKTUREN IM HARD ROCK. »BACK IN BLACK« (AC/DC), »HIGHWAY STAR« (DEEP PURPLE) UND »THE FUTURE NEVER DIES« (SCORPIONS) IM FOKUS EINER MUSIKANALYTISCHEN PERSPEKTIVE**

**Ulrich Kaiser**

Das Analysieren von Pop- und Rockmusik steht im deutschsprachigen Raum unter hohem Legitimationsdruck. Kritik ist zum einen darauf gerichtet, dass die musikalische Analyse der sogenannten Primärkomponenten (Melodie, Harmonie und Rhythmus) für diese Musik unwesentlich sei und zum anderen, dass Pop- und Rockmusik sich nur aus kultureller Perspektive angemessen erfassen lässt. Beide Forderungen begrenzen wissenschaftliche Arbeit in unzulässiger Weise, da weder Soundanalysen noch Culture Studies relevante Ergebnisse für spezifische Bereiche wie zum Beispiel die Forensische Analyse<sup>1</sup> oder das Songwriting in der praktischen Musikausbildung liefern.

Der folgende Beitrag beginnt mit wissenschaftstheoretischen Überlegungen. Im Anschluss daran erfolgt eine Auseinandersetzung mit jüngeren Arbeiten zur Harmonik in Rockmusik von Walter Everett, Nicole Biamonte und David Temperley. Diese Ausführungen dienen der Kontextualisierung der analytischen Fragestellung im Forschungsdiskurs. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen dann die Analysen der Hard Rock-Songs »Back In Black« von AC/DC, »Highway Star« von Deep Purple und »The Future Never Dies« der

---

1 »Forensische Popmusik-Analyse ist immer vergleichend. Ausgangspunkt sind zwei Musikstücke: ein urheberrechtlich geschütztes Original und eine später entstandenes Stück, in dem angeblich urheberrechtlich geschütztes Material Verwendung gefunden hat« (Rösing 2012:259). Auch wenn der im Urheberrecht §24 Abs. 2 explizit formulierte Melodienschutz durch die sog. »Kleine Münze« relativiert und der Melodienschutz als Relikt des 18. und 19. Jahrhunderts insgesamt als unzureichend kritisiert wird, ist die musikanalytische Arbeit anhand transkribierter Notentexte in Gerichtsverfahren üblich.

Scorpions. Gegenstand dieser Analysen ist der jeweilige ›primary text‹, die Transkriptionen dienen lediglich der Darstellung der Analyseergebnisse.

## I. Wissenschaftstheoretische Überlegungen

Grundlage des folgenden Aufsatzes ist das Wissenschaftsmodell von Niklas Luhmann, das durch Koppelung von Theorie und Methode eine für Forschungsfragen notwendige Limitation ohne dogmatische Begrenzung gewährleistet. Theorien sind in diesem Sinne »begrifflich formulierte Aussagen« über einen Gegenstand (Luhmann 1992: 406), Methoden haben das Ziel, »eine Entscheidung zwischen wahr und unwahr herbeizuführen« (ebd.: 415). Wird eine theoretische Aussage durch methodische Überprüfung als unwahr qualifiziert, kann sie ausgetauscht werden. Erfordert eine geänderte Theorie die Weiterentwicklung oder Korrektur einer bestimmten Methode, kann diese modifiziert oder ggf. ersetzt werden (ebd.: 403f.). Auf diese Weise bilden theoretische Annahmen und methodische Überprüfungen einen Kreislauf, in dem das Konstant-Halten der jeweils einen Seite die für den Forschungsprozess notwendigen Anpassungen auf der jeweils anderen erlaubt. Da aus konstruktivistischer Sicht wissenschaftliche Kommunikation nie die Komplexität ihrer Gegenstände zu erfassen vermag, basiert jede Forschungsarbeit auf einer Selektion, die so oder auch anders möglich ist. Das Wissen um die Kontingenz der analytischen Perspektive entlastet dabei vom Anspruch auf Vollständigkeit, verpflichtet jedoch zur Angemessenheit von theoretischer Idee und methodischer Überprüfung.

## II. Zur Harmonik in Rockmusik

In den letzten Jahren wurden umfangreichere Arbeiten zur Harmonik in Rockmusik vorgelegt. Ausgehend von der These, dass die klanglichen Normen populärer Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Tonalität von Musik vergangener Jahrhunderte wurzeln, hat Walter Everett in seinem Aufsatz »Making Sense of Rock's Tonal Systems« (Everett 2004) eine umfassende Klassifikation vorgelegt. Seine auf Skalen basierende Systematik exemplifiziert er durch graphische Analysen zahlreicher Songausschnitte, deren harmonischer Verlauf sich durch die jeweilige Skala verstehen lässt. Das fünfte System in der Zählung Everetts ist charakterisiert durch »Triad-doubled or power-chord doubled pentatonic systems unique to rock styles: I – bIII – IV – V – bVII« (ebd.: Abs. 5) und der Autor merkt dazu an, dass

die auf den Tönen der Moll-Pentatonik gebildeten Durakkorde üblicher Weise zueinander keine funktionale Beziehung aufweisen (ebd.: Abs. 19).<sup>2</sup> Nicole Biamonte schließt in »Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music« (Biamonte 2010) an die Ausführungen Everetts an. Auch sie führt aus, dass aufgrund der symmetrischen Struktur eines pentatonischen Sets ein Grundton schwer zu bestimmen sei (anhemitische Pentatonik weist die Struktur [025] bzw. großen Sekundschritt und kleine Terz in gleicher Richtung mehrfach auf). Darüber hinaus gibt sie jedoch zu bedenken, dass pentatonische Melodiebildungen vor dem Hintergrund einer konkreten Harmonik nicht selten zur Hierarchisierung bestimmter Stufen neigen, so dass eine weitergehende Klassifizierung sinnvoll ist. Biamonte unterteilt das fünfte System Everetts in fünf pentatonische Systeme (die Moll-Pentatonik I – bIII – IV – V – bVII sowie deren Permutationsformen)<sup>3</sup> und kategorisiert harmonische Verläufe von Songausschnitten diverser Bands auf der Grundlage ihrer Systematik. David Temperley weist in *The Cognition of Basic Musical Structure* (Temperley 2001) darauf hin, dass für Rockmusik zwar die »four common modes« (Ionian, Mixolydian, Dorian und Aeolian) von großer Bedeutung seien, in vielen Songs aber der Modus<sup>4</sup> von Abschnitt zu Abschnitt wechsele (ebd.: 258ff.). Die Summe der Modi ergebe daher einen »Supermodus« bzw. eine »global collection of scale degrees«, die neun Quinten umfasst und auf der b-Seite durch bII, auf der #-Seite durch #IV begrenzt werde. Die These eines globalen Tonvorrats für Rockmusik konnte Temperley zusammen mit Trevor de Clercq statistisch erhärten, die Ergebnisse der Untersuchung wurden in »A Corpus Analysis of Rock Harmony« (Temperley/de Clercq 2011) publiziert. Nur wenig später veröffentlichte Temperley den Beitrag »Scalar Shift in Popular Music« (Temperley 2011), in dem er nochmals etablierte Ansichten zur Harmonik des Rock in Frage stellt:

»I now believe, however, that the role of modal organization in rock has been somewhat overstated by these authors, myself included. In truth, I found it quite difficult to find ten well-known songs that were consistently in Dorian

---

2 »The five major chords that result are not functionally related, and do not normally lead to each other in progressions« (Everett 2004, Abs. 19).

3 »To Everett's definition I add that, in theory, the tonic may be assigned to any degree of the pentatonic scale, resulting in five possible rotations« (Biamonte 2010: 104).

4 Der Begriff mode/Modus ist problematisch: Im Bereich der Analyse populärer Musik bezeichnet er in der Regel eine Materialordnung, in Bezug auf Musik des 15. und 16. Jahrhunderts das Zusammenspiel authentischer und plagaler Melodiebildungen und eine spezifische Kadenzdisposition (der dorische Modus konnte mit *b* oder *h* bzw. mit der *scala durus* oder *mollis* notiert werden). In diesem Beitrag wird unter Modus eine Materialordnung bzw. Skala verstanden.

mode (and some of my examples are actually debatable). There are, undoubtedly, songs and sections of songs that adhere consistently to a single mode; in such cases there is nothing wrong with using modal terminology, and I will sometimes do so here. But a great many songs do not reflect modal organization, and in such cases, alternative approaches are required« (ebd.).

Temperley veranschaulicht seine Kritik<sup>5</sup> durch eine Analyse des Chorus von »Then Came You« von Dionne Warwick & The Spinners, indem er darlegt, dass die Skalentheorie die Besonderheit einer musikalischer Wirkung wie beispielsweise das Erscheinen der tiefalterierten VII. Stufe am Ende dieses Formteils nicht angemessen zu erklären vermag. Er folgert daraus:

»The scale-degree content of a song (or a section of a song) tends to occupy a certain region on the ›line of fifths,‹ the circle of fifths stretched out infinitely in both directions. Moving outside this region – especially if the move is emphasized (by rhythmic, textural, or other means) and involves multiple pitch classes – creates a sense of scalar shift« (ebd.).

Die Harmonik eines konkreten Songs sollte also nach Temperley nicht nur durch die vordefinierte Materialordnungen eines Modus vermessen, sondern exponiertes Material als Rahmen bzw. Kontext für Nachfolgendes interpretiert werden. Fällt eine harmonische Wendung aus diesem individuellen Rahmen, liegt ein »scalar shift« vor, der für Formteile (»sectional scalar shift«) oder auch nur für kurze Zeit (»momentary scalar shift«) auftreten kann. Grundlegend ist dabei zu jeder Zeit der Bezug auf die Quintenreihe aus relativen Tonqualitäten (»line of fifths«):

»My aim in this essay has been to offer a new and more satisfactory account of scalar structures in rock. The central feature of this approach is the use of the line of fifths as a cognitive representation of scale collections. I have argued that this allows for a more flexible representation of pitch collections than traditional systems of modes and scales« (ebd.).

Darüber hinaus ist für Temperley die Quintenreihe Trägerin einer spezifischen Semantik:

»given a constant tonic, a collection further in the ›sharp‹ direction on the line [...] is generally perceived to be more happy. For present purposes, what is important is that the modes commonly employed in rock (Ionian through Aeolian) reflect a clear and gradual progression corresponding to their line-

---

5 Angemerkt sei an dieser Stelle, dass Modusanalysen des Kognitionswissenschaftlers Temperley, die sich an einer »collection of scale degrees« orientieren, im Grunde genommen nicht vergleichbar sind mit Modusanalysen, die im Rahmen eines Schenkerian approaches auf den Stufenverlauf eines Hintergrundes rekurrieren.

of-fifths order, with Ionian being happiest and Aeolian being saddest« (ebd.).

Auf diese Weise gelingt es dem Autor, kausale Zusammenhänge zwischen »scalar shift« und Textbedeutung zu konstruieren. Beispielsweise werden die Tonqualitäten bVII und bIII im Verse von »A Hard Day's Night« von den Beatles im Zusammenhang mit der Textbedeutung »hard day«-»working like a dog« gesehen, während der »»sharpward« move« der Bridge (ohne diese Tonqualitäten) im Zusammenhang mit der Textbedeutung »everything seems to be right« stehe. Oder wenn in »Mainstreet« von Bob Seeger ein »sectional shift« vom Verse zum Prechorus damit begründet wird, dass über das Mixolydische des Verse die »sleazy atmosphere of strip joints and pool halls«, über das Ionische des Prechorus dagegen »a single dancer whose beauty and purity set her apart from the rest« dargestellt werde.

Temperleys Ansatz ist nicht neu, er wurde der Sache nach im deutschsprachigen Raum bereits Ende der 1970er Jahre von Norbert Jürgen Schneider in dem Aufsatz »Zeichenprozesse im Quintenzirkelsystem. Ein programmatischer Entwurf zur Semiotik der harmonisch-tonalen Musik« (Schneider 1979) vorgestellt. Auch Schneider war seinerzeit bestrebt, satztechnische Elemente wie Töne und Intervalle mit einer spezifischen Semantik zu verbinden. Grundlage seiner Ausführungen ist die *Qualität* bzw. *Tonqualität* (Révész 1913)<sup>6</sup> im Sinne der Zwei-Komponenten-Theorie. Schneider entkleidet die Tonqualität um farbliche Eigenschaften, hält lediglich an dem Phänomen der Hell-Dunkel-Polarität fest, verweist darauf, dass es sich bei der zyklischen Qualität eines Tones nicht um eine »unmittelbar mithörbare akustische Gegebenheit handelt [...], sondern um eine psychologische Hörerscheinung« (Schneider 1979: 126) und verbindet – wie Temperley – Tonqualität und Emotion:

»Quintschritte von C abwärts werden als zum ›Dunklen‹, von C aufwärts als zum ›Hellen‹ führend empfunden [...]. Die damit implizierte semantische Entsprechung von ›unten‹ mit ›dunkel‹, ›negativ‹ bzw. ›oben‹ mit ›hell‹/›positiv‹ gilt in der Psychologie für den abendländischen Raum als gesichertes Wissen, die Konnotationsfelder ›Fallen‹, ›Sturz‹, ›Tod‹, ›Schwärze‹ für ›negativ‹ bzw. ›Sonne‹, ›Aufstieg‹, ›Licht‹ für ›positiv‹ sind nahezu interkulturell geläufig« (ebd.: 127).

Als problematisch bei Schneider und Temperley wird hier nicht die Annahme von Tonqualitäten als einer »psychologischen Hörerscheinung« bzw. »congni-

---

6 Auch als Tonigkeit (v. Hornbostel, Wellek), Chroma (Meyer-Eppler), tone chroma (Idson/Massaro); eine Übersicht über die Terminologie findet sich in Fricke (2005: 150).

tive representation of scale collections« bewertet, sondern die Zuweisung von Tonqualitäten und spezifischer Semantik. Denn die so erzeugte Kausalität dürfte einer empirischen Überprüfung kaum standhalten. Der von Temperley analysierte Song »Mainstreet« von Bob Seeger kann beispielhaft für die Probleme des Ansatzes angeführt werden: Der »sectional shift« vom Mixolydischen zum Ionischen wurde mit der Textwendung von der Spielhallen-Atmosphäre zur schönen Tänzerin begründet. Formal besteht »Mainstreet« aus einer AABA<sup>7</sup>-Form, wobei in den ersten drei Abschnitten (AAB) jeweils strophischer Text, im letzten A-Abschnitt die Refrainzeile erklingt. Diese AABA-Einheit wird zweimal wiederholt, wobei der letzte A-Teil modifiziert wird und den Beginn der Outro (C) signalisiert. Ein weiterer instrumentaler A-Abschnitt leitet den Song in der Formfunktion einer Intro ein:

A	A	A	B	A	A	A	B	A	A	A	B	C	C	C	D	
Es-Dur / Des-Dur / As-Dur / f- Moll	Es-Dur / Des-Dur / As-Dur / f- Moll :	Es-Dur / Des-Dur / As-Dur / f- Moll :	c-Moll / g-Moll / As-Dur / B-sus	Es-Dur / Des-Dur / As-Dur / f-Moll :												
	I reme... Trying t...	up There w...	Through... Her bod...	Down o... Down o...	In the p... I used t...	Well I'd... Just to...	Unlike a... As she...	Down o... Down o...				And so... I drift b...	Down o... Down o...	Down o... Down o...	Down o... Down o...	

Abbildung 1: Bob Seeger – »Mainstreet«, Formdiagramm.

Temperley hat zur Exemplifizierung der Verbindung von Tonqualität und Emotion den zweiten AABA-Abschnitt zitiert, der die negative Textaussage im A-Teil, die positive im B-Teil enthält. Im ersten AABA-Abschnitt erklingt allerdings im A-Teil eine positive Textaussage (»There was this long lovely dancer in a little club downtown I loved to watch her do her stuff«), bei der zweiten Wiederholung im B-Teil eine negative (»And sometimes even now, when I'm feeling lonely and beat drift back in time and I find my feet«). Schon innerhalb dieses einen Songs also wirkt die Zuordnung von Tonqualität und Emotion/Textaussage willkürlich. Damit soll nicht bestritten werden, dass sich in der von Temperley genannten Wiederholung des AABA-Abschnitts der Bezug zwischen Tonqualität und Textbedeutung herstellen lässt. Kritisiert wird jedoch die funktionale Beziehung zwischen Tonqualität und Textbedeutung als eine Wirkung im Sinne der kausalwissenschaftlichen Methode. »Die besondere Art von Wirkung wird dann als Zweck gesehen,

7 Die formale Beschreibung des Formteils über das abstrakte Buchstabenschema AABA erfolgt hier im Sinne der Formenlehre, wo das AABA-Schema verschiedene Kontexte referenzieren kann (z.B. Menuett- und Reprisesbarform). Ein Bezug des Songs zur Tin Pan Alley-Tradition ist nicht impliziert, vgl. hierzu v. Appen/Frei-Hauenschild (2012).



Funktionen gelten als zweckdienliche Leistungen« (Luhmann 1962: 12). Im Rahmen konstruktivistischer Forschung, für die es nicht mehr möglich sein sollte »Ursache und Wirkung als bestimmte Seinszustände zu deuten und die Kausalität als invariante Beziehung zwischen einer Ursache und einer Wirkung festzustellen«, ist jedoch der »Ausschluß aller anderen Ursachen und Wirkungen« nicht zu rechtfertigen (ebd.: 21). Auch musikwissenschaftliche Forschung könnte davon profitieren, wenn die Suche nach funktionalen Äquivalenzen für musikalische Wirkungen im Vordergrund stünde und weniger die nach umkehrbaren Kausalbeziehungen: »Nicht auf eine gesetzmäßige oder mehr oder weniger wahrscheinliche Beziehung zwischen bestimmten Ursachen und bestimmten Wirkungen kommt es an, sondern auf die Feststellung der funktionalen Äquivalenz mehrerer möglicher Ursachen« (ebd.: 17).

Darüber hinaus ist Temperleys Bestimmung des A-Teils als Mixolydisch nicht unproblematisch: Für diese Deutung der zweimalig erklingenden Harmoniefolge Es-Dur / Des-Dur / As-Dur / f-Moll<sup>8</sup> ließe sich anführen, dass der B-Teil dominantisch endet und der Es-Dur-Akkord des folgenden A-Teils mit der Refrainzeile als erste Stufe erreicht wird. Gegen diese Interpretation allerdings spricht die Quintlage des Es-Dur im dritten Takt des A-Teils, die diesem Akkord eine dominantische Wirkung und dem As-Dur des zweiten und vierten Taktes die Qualität einer I. Stufe verleiht:

I member standing on the corner midnight      Trying to get my courage

Möglichkeit 1:	I	bVII	IV	ii	I	bVII	IV	ii
Möglichkeit 2:	v	IV	I	vi	V	IV	I	vi

Abbildung 2: Bob Seeger – »Mainstreet«, A-Teil, T. 1-4.

Der Modus des A-Teils kann also je nach Wahrnehmungsperspektive mit guten Gründen als Es-Mixolydisch oder As-Ionisch aufgefasst werden. Auch empirische Vergleiche erleichtern die Entscheidung zwischen diesen beiden Möglichkeiten nicht, da es sowohl Songs gibt, in denen das Set [027] die Wirkung einer I–bVII–IV-Harmonik entfaltet (beispielsweise in »Back In Black« von AC/DC, »I Can't Explain« von The Who oder »Sympathy For The Devil« von The Rolling Stones) als auch die einer V–IV–I-Harmonik (zum

8 Weil die Extensions der Akkorde für die vorliegende Untersuchung nicht von Bedeutung sind, werden sie in den folgenden Ausführungen und der Notenabbildung vernachlässigt.

Beispiel »Maggie May« von Rod Stewart oder »I Still Haven't Found What I'm Looking For« von U2). Insbesondere in dem zuletzt genannten Song ist die Verwandtschaft von der V–IV–I-Formel und dem Bluesschema offensichtlich. Für eine Interpretation im Hinblick auf Tonqualitäten macht es jedoch einen substantiellen Unterschied, ob ein »scalar shift« zwischen zwei semantisch verschiedenen Modi (Mixolydisch/Ionisch) stattfindet oder ob ein Kontrast durch Transposition desselben Modus (Ionisch) erreicht wird.

Trotz der genannten Differenzen wird für die folgenden Analysen der Gedanke Temperleys aufgegriffen, dass das in einem Song eingangs exponierte Material den Erwartungsrahmen für Nachfolgendes bildet. Am Beginn des analytischen Teils steht der Song »Back In Black« von AC/DC, der von Biamonte (2010: Example 22) als Beispiel eines durch pentatonische Strukturen geprägten harmonischen Verlaufs erwähnt wird. Theoretische Ausgangslage ist die weiterführende Beobachtung, dass in diesem Song ein Zusammenhang zwischen harmonischer Disposition und melodischer Gestaltung besteht bzw. dass sich aus Tonhöhenverläufen im Detail die harmonische Struktur und Dramaturgie des ganzen Stücks verstehen lässt. Die Idee fraktaler Strukturen in Rockmusik wird anschließend an »Highway Star« von Deep Purple, einem Beispiel aus der Frühzeit des Hardrock, erprobt. In diesem Kontext erfolgt zudem ein Exkurs zu grundlegenden Problemen des intertextuellen Analysierens. Den Abschluss des analytischen Teils bildet die Untersuchung des Songs »The Future Never Dies« der Scorpions, der sich nicht in die Reihe pentatonisch geprägter Hardrock-Titel einreihen, aber ebenfalls als Ausprägung fraktaler Strukturen verstehen lässt.

### III. Analysen

#### »Back In Black« von AC/DC

Nach dem Tod des Frontman Bon Scott veröffentlichte AC/DC mit ihrem neuen Sänger Brian Johnson 1980 den Song »Back In Black« auf dem gleichnamigen Album, mit dem der Band der Durchbruch auch auf dem US-amerikanischen Markt gelang. Der Song besteht formal aus zwei musikalisch verschiedenen, sich wiederholenden Teilen (A-B bzw. Verse-Chorus), einer kurzen Intro sowie einem Interlude:<sup>9</sup>

---

9 Zur Verwendung der Begriffe für Formteile in Pop-/Rocksongs s. Kaiser (2011).

## FRAKTALE STRUKTUREN IM HARD ROCK



Abbildung 3: AC/DC – »Back In Black«, Formdiagramm.

Die folgende Transkription zeigt die ersten vier Takte des ersten A-Teils (Verse):

The image shows a musical score for the first four measures of the A-section (Verse) of 'Back in Black' by AC/DC. The score is written in E major (three sharps) and common time (C). It includes a vocal line with lyrics, a guitar line with power chords and a characteristic lick, a bass line, and a drum line. The lyrics are: "Back in black I hit the sack I been too long I'm glad to be back yes I'm get-ting loose from the noose that's kept me han-ging a round with you".

Abbildung 4: AC/DC – »Back In Black«, T. 1-4 des A-Teils (Verse).

Die Grundtonart des Songs ist E-Dur, die Harmoniefolge des A-Teils exponiert im charakteristischen Rhythmus die Akkordfolge E-Dur / D-Dur / A-Dur [027]. Der extrem hohen und mit rauem Timbre geschrienen ersten Gesangsphrase liegen die Töne der Moll-Pentatonik (*e, d, h, a, g* bzw. I, bIII, IV, V, bVII) zugrunde. Diese prägen auch das Gitarrenlick, das den ersten

und zweiten Takt mit dem dritten und vierten verbindet. Im vierten Takt ist in der Funktion eines Fills dann jener charakteristische Rhythmus zu hören (Gitarren und Drums 4:3:3:3:3), der als Markenzeichen des Songs bezeichnet werden kann. Bemerkenswert sind in diesem Takt auch das *h* im Bass und das *dis* in der Gesangsstimme: Während *h* sich als weitere Harmonisierung eines Grundtones der Mollpentatonik interpretieren lässt, fällt *dis* aus dem pentatonischen Rahmen heraus. Es wirkt daher wie ein Signal und führt in der Funktion eines Leittons zurück zum E-Dur bzw. bereitet die Wiederholung der Viertaktgruppe vor. Die Einheit der Taktgruppe wird auch durch die stringente Führung des Basses deutlich:

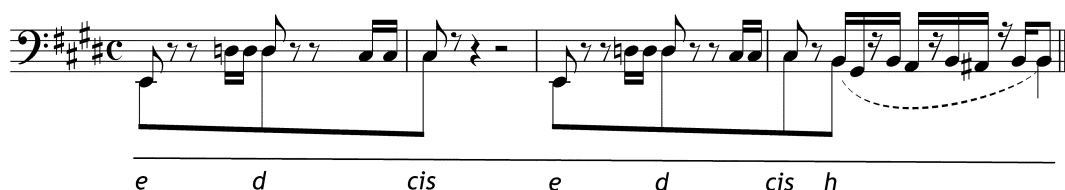


Abbildung 5: AC/DC – »Back In Black«, Basslinie der T. 1-4 des A-Teils (Verse).

Das *h* im vierten Takt wirkt dabei wie eine Komplettierung der auf dem *cis* abgebrochenen Linie der Takte 1-2 zum vollständigen Basstetrachord (*e, d, cis, h*). Mit Ausnahme der linear verständlichen Töne *cis* und *dis* also bilden Melodie und Harmonie einen durch die Moll-Pentatonik (*e, g, a, h, d*) geprägten Rahmen. Vor diesem Hintergrund erscheint *g* als eine harmonische Leerstelle, mit deren Füllung sich eine ähnliche Erwartung verbinden lässt wie mit dem Eintritt einer Tonika nach einer Dominante. Das erwartete G-Dur ist die klangliche Attraktion bei der Vertonung der Refrainzeile am Ende des B-Teils (Chorus):

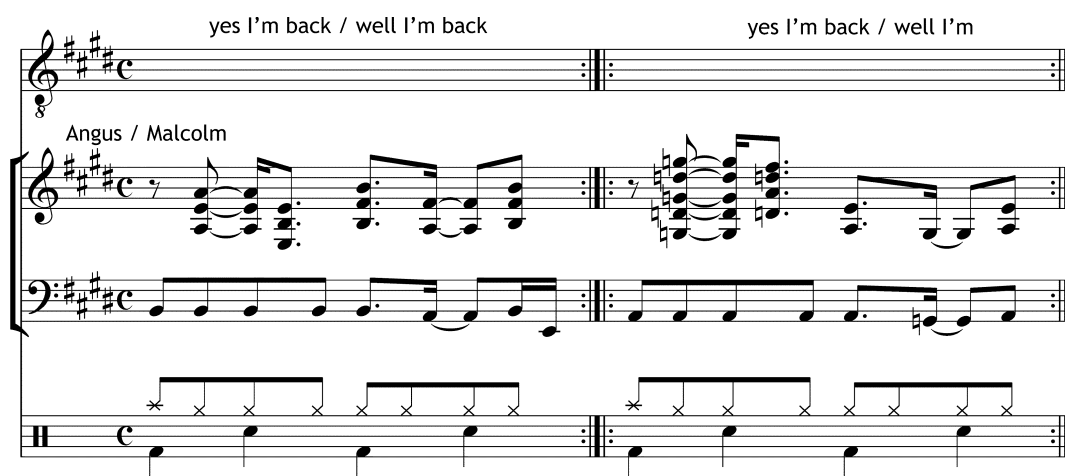


Abbildung 6: AC/DC – »Back In Black«, B-Teil (Chorus).

Der Song »Back In Black« zeigt also auf verschiedenen hierarchischen Leveln (Motiv, Phrase und Formteil) die Prägung durch eine einzige Struktur (Moll-Pentatonik). Das folgende Diagramm fasst die Analyseergebnisse zusammen:

Abbildung 7: AC/DC – »Back In Black«, Beziehungen zwischen verschiedenen hierarchischen Ebenen (Gitarrenlick/Motiv, Taktgruppe/Gesangsphrase und Formteilen/Verse-Chorus).

Die Abfolge der Akkorde in »Back In Black« bzw. die Funktion der Klänge im formalen Ablauf lässt sich darüber hinaus über das Modell der Tonleiter verstehen. Denn an die bereits erwähnte Bassstruktur des A-Teils (Verse) *e*, *d*, *cis*, *h* schließen sich im B-Teil (Chorus) *h*, *a* und *g* an. In Verbindung mit dem Ton *fis*, der zwar nicht im Bass erklingt, jedoch struktureller Bestandteil des finalen D-Dur-Akkordes ist, lässt sich daher sagen, dass der harmonische Verlauf des Songs durch eine Tonleiterstruktur reguliert wird, die interes-

sante stilübergreifende Perspektiven im Bereich populärer Musik ermöglicht.<sup>10</sup>

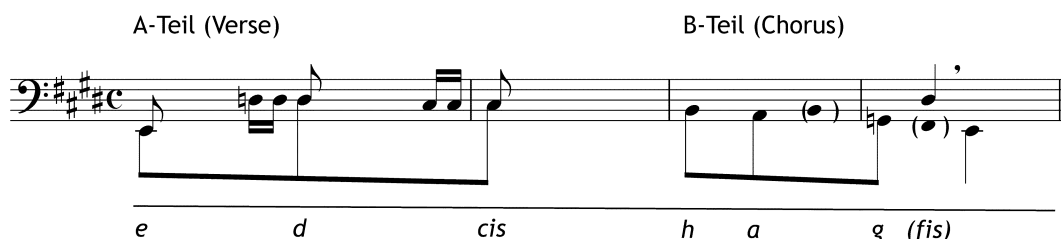


Abbildung: 8: AC/DC – »Back In Black«, die A- und B-Teil überlagernde Tonleiterstruktur.

### »Highway Star« von Deep Purple

1970 gelang Deep Purple mit dem Album *In Rock* der internationale Durchbruch. 1972 veröffentlichte die Band ihr sechstes Album *Machine Head*, das sich nicht nur in kommerzieller Hinsicht als ungemein erfolgreich erwies, sondern auch einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Hard Rock und British Heavy Metal hatte (vgl. Covach 2009: 313). Verantwortlich hierfür war neben »Smoke On The Water« auch »Highway Star«, Opener und schnellstes Stück des Albums. Das folgende Diagramm zeigt den Formverlauf des Titels:



Abbildung 9: Deep Purple – »Highway Star«, Formdiagramm.

Der Song beginnt mit einer Intro, an deren Ende die markante Akkordfolge C-Dur / B-Dur / g(-Moll) exponiert wird, gefolgt von zwei Verse-Abschnitten und einem von John Lord gespielten Orgelsolo. Diesem Solo schließt sich ein kurzes Interlude an, in dem die Akkordfolge aus der Intro als Riff in variiert Form (G-Dur / F-Dur / d-Moll) wiederkehrt. Es folgen eine weitere Verse-Gestaltung sowie ein Gitarrensolo von Richie Blackmore, das regel-

10 Ein durch eine Tonleiterstruktur geformter Ablauf findet sich in so unterschiedlichen Songs wie »Shine A Light« (Verse) von den Rolling Stones, »New York State Of Mind« von Billy Joel (Verse und Bridge), »I Will Survive« von Gloria Gaynor (Verse), »Since You've Been Gone« von Rainbow (Verse), »God Gave Rock'n'Roll To You« von Kiss, »One More Try« von George Michael, »Over The Rainbow« von Howard Arlen u.v.a. Möchte man eine strukturelle Verbindung zu Musik vergangener Jahrhunderte herstellen, ist das über die Konstruktion von Satzmodellen wie Parallelismus, Quintfallsequenz, Lamentobass, Regola dell'ottava u.a. möglich.

mäßig in den Listen der ›besten Gitarrensoli aller Zeiten‹ aufgeführt wird.<sup>11</sup> Der Song endet mit einer weiteren Verse-Gestaltung sowie einer kurzen Outro.

Der Verse von »Highway Star« beginnt mit einer vier Takte langen Phrase, die durch einen in Achtelnoten pulsierenden Bass (g) sowie eine Gesangsmelodie aus nur drei Tönen (g, d, f) charakterisiert ist. Es folgt eine Wiederholung der viertaktigen Phrase, wobei anstelle des letzten Tons g ein e erklingt. Der Ton e bereitet in der Funktion eines Leittons – vergleichbar dem Erscheinen des *dis* in »Back In Black« – die nächste viertaktige Phrase über dem Basston f vor. Auch dem Gesang dieses Abschnitts liegen wiederum nur drei Töne (f, c, a) zugrunde:

no - bo - dy gon - na take my car, \_ I'm gon - na race it to the ground  
no - bo - dy gon - na beat my car, \_ it's gon - na break the speed of

sound Oh it's a kill - li' ma - chine it's got ev - 'ry - thing.

Abbildung 10: Deep Purple – »Highway Star«, Beginn vom Verse (T. 1-12).

Sieht man von dem einmalig erscheinenden und die Phrasen schlüssig verbindenden e ab, sind die ersten Gesangsphrasen durch pentatonisches Tonmaterial geprägt:

Tonmaterial 1. Taktgruppe      Tonmaterial 2. Taktgruppe      Pentatonik

Verbindung G-F  
(Leitton)

Abbildung 11: Deep Purple – »Highway Star«, Tonhöhendisposition der Gesangsmelodie des Verse-Beginns.

11 Zum Beispiel: 13. Platz auf laut.de (<http://www.laut.de/News/Umfrage-Bestes-Gitarrensolo-aller-Zeiten-gesucht-28-08-2006-4438>), 11. Platz auf nme.com (<http://www.nme.com/list/50-greatest-guitar-solos/255704/page/4>), 15. Platz auf Guitar World (<http://www.guitarworld.com/50-greatest-guitar-solos?page=0,3>) u.a. (alle abgerufen am 4.2.2104).

Der harmonische Verlauf des Verse-Formteils in »Highway Star« lässt sich nun als Auskomponierung der Töne dieser Pentatonik (*g, f, d, c, a*) verstehen, denn den ersten beiden Abschnitten über *g* und *f* folgen weitere harmonische Flächen in *d* und *a*, bevor kurz vor dem Erklingen der Refrainzeile die letzte und fehlende Station *c* erklingt.

Pentatonik

G  
no - bo-dy gon-na take my car, I'm gon-na race it to the ground

F  
Oh it's a kill-li' ma chine it's got ev - 'ry-thing.

D  
Like a dri - ving pow - er, big fat ty - res ev - ery-thing,

A<sup>Am7</sup>  
I love it and I need it I bleed it

C  
all right hold tight

Abbildung 12: Deep Purple – »Highway Star«, Auskomponierung der Töne der ersten Gesangsphrase durch harmonische Stationen im Verse.

Auffällig ist dabei die Verkürzung der Abschnitte: Während die Phrasen über *g* und *f* jeweils acht Takte lang sind, erstreckt sich die *a*-Fläche nur über sechs Takte und das *c* (im Wechsel mit *d*) dauert lediglich zwei Takte. Dennoch hat die *c*-Station eine wichtige Funktion, da sie die Vertonung der Refrainzeile (»I'm a highway star!«) vorbereitet, zu der noch einmal alle Stationen der Pentatonik wie im Zeitraffer durchlaufen werden:



The image shows a musical score for the end of the chorus of 'Highway Star' by Deep Purple. It consists of five staves. The top staff is the vocal line with the lyrics 'I'm a high-way star!' and notes corresponding to the chords C, D, F, G, and A. The second staff shows guitar chords for each measure. The third staff is the piano accompaniment. The fourth staff is the bass line. The fifth staff is the drum part, with 'x' marks indicating hits on the snare and cymbals.

Abbildung 13: Deep Purple – »Highway Star«, Vertonung der Refrainzeile am Ende des Verse.

Der Verse kommt in »Highway Star« insgesamt viermal vor, beim ersten und vierten Erscheinen mit gleichem Text. Betrachtet man abschließend die Harmonik der verbleibenden Solo-Abschnitte und des Interludes im Hinblick auf das zum Beginn des Verses exponierte pentatonische Material, so können auch diese Formteile als deren Auskomponierung verstanden werden.<sup>12</sup> Im Solo von John Lord muss hierzu lediglich das Modell über chromatischem Bass als Prolongation der a-Moll-Stufe (bzw. das E-Dur als dominante Erweiterung<sup>13</sup>) interpretiert werden:

Solo	Harmonik
John Lord	d-Moll    a-Moll, E-Dur/gis, g-Moll, D-Dur/fis    F-Dur, d-Moll, a-Moll
Richie Blackmore	d-Moll, A-Dur    d-Moll, g-Moll, C-Dur, A-Dur    (4 x)

Abbildung 14: Deep Purple – »Highway Star«, Harmonik der Soloteile von John Lord und Richie Blackmore.

12 Vor diesem Hintergrund erweist sich in der Folge g, c, b, c, g die B-Dur-Harmonie vor den Verse-Abschnitten als klangliche Besonderheit, die wie ein Signal wirkt und eine wichtige syntaktische Funktion erfüllt: Sie leitet die Verse-Abschnitte ein und verbindet darüber hinaus die beiden ersten, zur Darstellung des pentatonischen Tonmaterials wesentlichen Taktgruppen dieses Formteils.

13 Es wäre möglich, dieses E-Dur über den einmalig erscheinenden und die ersten beiden Gesangsphrasen verbindenden Leitton zu erklären. Aufgrund der kompositions- und rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung des Harmoniemodells a-Moll / E-Dur-Sextakkord / g-Moll / D-Dur-Sextakkord sowie der Notwendigkeit einer asymmetrischen Erklärung des symmetrischen Quintanstiegs, wird auf eine solche Herleitung verzichtet.

## *Intertextualität in der Rockmusikforschung*

In der fachwissenschaftlichen Literatur finden sich zu »Highway Star« bereits einige verstreute musikanalytische Beobachtungen. Die Selbststilisierung von Richie Blackmore in Interviews<sup>14</sup> dürfte mitverantwortlich dafür sein, dass Analysen in der Regel auf vermeintliche Vorbilder rekurrieren. Als stilistische Vorbilder werden Henry Purcell (Walser 1993: 64), Antonio Vivaldi und Johann Sebastian Bach (Walser 1993: 64; Campbell 1999: 217; Covach 2006: 313; Case 2009: 182) sowie Wolfgang Amadeus Mozart (Thompson 2004: 313) genannt. Dieser Analyseansatz ist in mindestens zweifacher Hinsicht prekär:

1. Üblicher Weise wird bei intertextuellen Vergleichen im Bereich der musikalischen Analyse unter Vernachlässigung des musikalischen Kontextes nur auf grobe Ähnlichkeiten verwiesen.
2. Mit dem Verweis auf vermeintlich barocke und klassische Vorbilder setzt sich die Analyse populärer Musik dem Vorwurf aus, sie könne ihren Gegenstand nur aus der Perspektive klassischer Musikerfahrungen beschreiben. Dem ließe sich zwar entgegenen, dass ein genereller Ausschluss des Aufdeckens von Beziehungen zur Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts dogmatisch wäre. Berechtigt jedoch ist der Vorwurf dennoch, weil die Benennung von Reminiszenzen in der Regel als Ergebnis präsentiert und damit Analysen dort beendet werden, wo sie anfangen sollten.

Analytisch lässt sich dabei zeigen, dass die Bezüge der Harmoniefolge aus dem Solo Blackmores zu barocken Vorbildern keineswegs zwingend sind. Der Wendung d-Moll / g-Moll / C-Dur kann im 18. Jahrhundert zwar im Rahmen der Gestaltung einer ersten Taktgruppe ein A-Dur folgen (als Beispiel hierfür ließe sich die Gavotte I der Englischen Suite BWV 811, T. 1-3 erwähnen). Sehr viel charakteristischer allerdings ist ihre Verwendung als zweite Taktgruppe, wo d-Moll / g-Moll / C-Dur in der Funktion erklingen würde, ein F-Dur bzw. die Paralleltonart herbeizuführen. Für Kompositionen des 18. Jahrhunderts in Moll kann die Modulation in die Nebentonart über eine

---

14 »>I wrote that out note for note about a week before we recorded it.< says the guitarist. >And that is one of the only times I have ever done that. I wanted it to sound like someone driving in a fast car, for it to be one of those songs you would listen to while speeding. And I wanted a very definite Bach sound, which is why I wrote it out – and why I played those very rigid arpeggios across that very familiar Bach progression – Dm, Gm, Cmaj, Amaj. I believe that I was the first person to do that so obviously on the guitar, and I believe that that's why it stood out and why people have enjoyed it so much.<< (Kitts/Tolinski 2002: 136).

Quintfallsequenz ohne Übertreibung als Standard bezeichnet werden (vgl. hierzu beispielsweise die Courante T. 5-8 oder die Air T. 3-4 aus der Französischen Suite BWV 813). Vor dem Hintergrund barocker Vorbilder lässt sich das metrisch schwere A-Dur (anstelle eines metrisch schweren F-Dur) im Solo von Blackmore also auch als stilistisch ungewöhnliches bzw. konstruktives Missverständnis eines durch Rockmusik sozialisierten Hörers bezeichnen. Dass Blackmore von Bach und nicht von den Beatles (z.B. durch »I Me Mine«) inspiriert worden ist bzw. sein will, lässt sich seinen Interviews, nicht seiner Musik entnehmen.

Vergleichbares gilt für die Bezüge, auf die Robert Walser (1993: 64f.) hinweist. Er bezieht Blackmores Figuration auf ein Violinkonzert von Antonio Vivaldi. Aber auch bei Walser sind die melodischen Bezüge mehr als vage (wo sich die Figurationen ähneln, ist der harmonische Kontext verschieden, wo die sequenzielle Harmonik vergleichbar ist, entsprechen sich die Figurationen nicht). Referenzen dieser Art erinnern stark an die zu Recht in Verruf geratene Reminiszenzen-Literatur der Mozartforschung (vgl. hierzu Kaiser 2007: 54-60). Entsprechende Analyseergebnisse dem absichtsvollen Handeln von Personen zuzuschreiben ist aus konstruktivistischer Sicht höchst problematisch.

### »The Future Never Dies« der Scorpions

»The Future Never Dies« ist der vierte Song des Konzeptalbums *Humanity* (2007) der Scorpions, das sich klanglich und stilistisch von vorherigen Produktionen der Band auffällig unterscheidet. Grund hierfür dürfte sein, dass für dieses Album Desmond Child sowie andere externe Songwriter gewonnen werden konnten.<sup>15</sup> Viele Titel von Rudolf Schenker und Klaus Meine, die für frühere Alben entstanden sind, lassen sich als Verse-Chorus-Bridge-Form verstehen. In »The Future Never Dies« hingegen findet sich vor der Bridge die Wiederholung einer dreiteiligen Struktur (ABC). Der Abschnitt zwischen Verse (V) und Chorus (C) wird im Folgenden als Prechorus (P) bezeichnet:

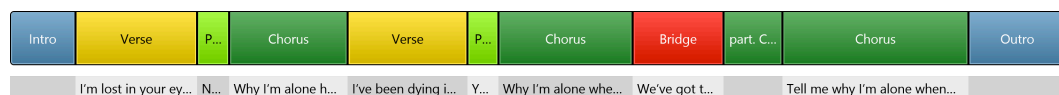


Abbildung 15: Scorpions – »The Future Never Dies«, Formdiagramm.

<sup>15</sup> Auf der offiziellen Homepage der Scorpions werden für diesen Song Klaus Meine, Desmond Child, Eric Bazilian, Jason Paige und Russ Irwin als Komponisten angeführt (<http://www.the-scorpions.com/german/discography/records/humanity.asp>, Zugriff: 31.5.2014).

Im viertaktigen Verse ist Klaus Meine (Gesang) mit einer einfachen Klavierbegleitung zu hören. Diese Taktgruppe wird bis auf die melodische Schlusswendung unverändert wiederholt, wobei das harmonische und melodische Material im Gegensatz zu dem der bisher besprochenen Songs von Deep Purple und AC/DC keine pentatonische Prägung aufweist:

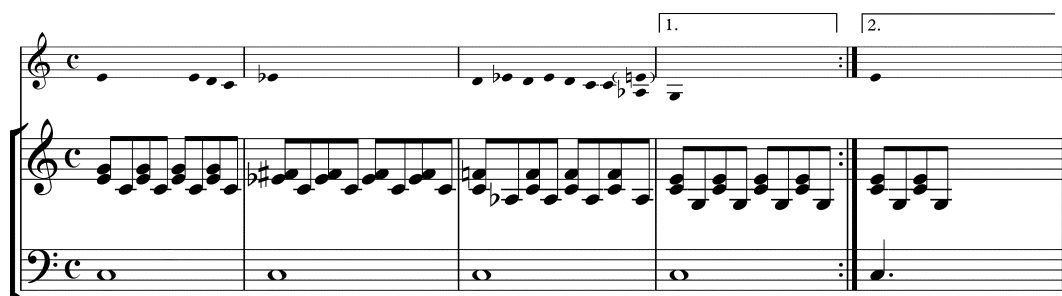


Abbildung 16: Scorpions – »The Future Never Dies«, Verse.

Ein kurzer Prechorus, der durch einen breiten Sound sowie den effektvollen Einsatz des Schlagzeugs mit tiefgestimmten Toms sowie der Gitarren auffällt, vermittelt zwischen dem C-Dur-Abschluss des Verse und dem es-Moll-Beginn des Chorus. Melodisch-strukturell liegt diesem Abschnitt eine F-Skala zugrunde (Dorisch):

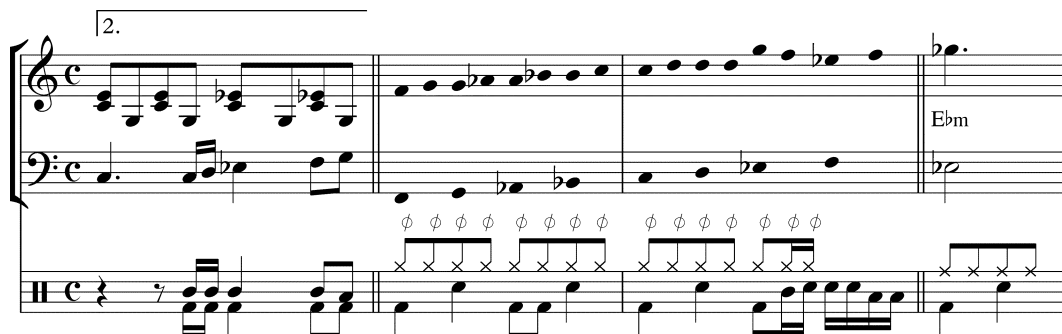


Abbildung 17: Scorpions – »The Future Never Dies«, Prechorus.

Die Kombination VPC kann als ein Charakteristikum des Songwritings von Desmond Child bezeichnet werden, da diese sich in sehr vielen Titeln findet, die Child für prominente Bands wie Aerosmith, Bon Jovi, Kiss und Alice Cooper geschrieben hat.<sup>16</sup> Auch das Harmoniepattern des Chorus ist in zweifacher Hinsicht typisch für Desmond Child:

16 Zum Beispiel Aerosmith: »Angel« und »What It Takes«; Bon Jovi: »Livin' On A Prayer«, »Dirty Little Secret«, »You Give Love A Bad Name« und »Bells Of Freedom«; Kiss: »Reason To Live« und Alice Cooper: »Poison«.

Abbildung 18: Scorpions – »The Future Never Dies«, Melodie und Harmonieskizze des Chorus.

Zum einen liegt dem Chorus eine Harmonieformel (vi / IV / V / V) zugrunde, die Child zu sehr vielen Gestaltungen inspiriert hat, zum anderen ist der Chorus ein Beispiel seiner Vorliebe für mediantische<sup>17</sup> Rückungen. Denn der erste Teil des Chorus beginnt mit einem es-Moll-Akkord, der zweite Teil mit einem fis-Moll-Akkord, das heißt, die Harmonieformel erklingt im Chorus in den Tonarten Ges-Dur und A-Dur (bzw. Heses-Dur). Den Abschluss des Chorus bildet ein as-Moll, worauf sich – wiederum in mediantischem Verhältnis – die Wiederkehr des Verse in C-Dur anschließt. Die folgende Graphik veranschaulicht die genannten Harmonien an den charakteristischen formalen Positionen des Songverlaufs (Anfang und Ende von Taktgruppen):

Abbildung 19: Scorpions – »The Future Never Dies«, Harmonieskizze.

<sup>17</sup> Als mediantisch werden im Folgenden Akkordverbindungen bezeichnet, deren Akkorde weniger als zwei gemeinsame Töne aufweisen. Sie finden sich z.B. in den von Child (mit-)komponierten Songs »What It Takes« von Aerosmith, »Livin' On A Prayer« von Bon Jovi, »Alive« und »What About Love« von Meat Loaf und »Reason To Live« von Kiss.

Die Skizze zeigt, dass die harmonischen Attraktionspunkte C-Dur (Anfang vom Verse), es-Moll und fis-Moll (Anfänge der Chorus-Abschnitte) auf einer Kleinterzachse *c*, *es*, *fis* liegen. Intro, Prechorus sowie Ende des Chorus hingegen referenzieren zwei Harmonien einer Unterquinttransposition dieser Kleinterzachse *f* und *as* (mit fehlendem *ces*). Untersucht man von dieser Struktur ausgehend die Harmonik des Verse, ist das Ergebnis erstaunlich:

Abbildung 20: Scorpions – »The Future Never Dies«, Bezüge zwischen der Harmonik des Verse und des Songs.

Im ersten und letzten Takt dieser Taktgruppe erklingt C-Dur, während der verminderte Klang des zweiten Taktes die harmonischen Attraktionspunkte des Chorus (*es*, *fis*) referenziert. Die Tonhöhen *f* und *as* des dritten Taktes wiederum stehen für die harmonische Disposition von Intro, Prechorus und Ende des Chorus. Ohne Übertreibung lässt sich daher behaupten, dass die Harmonik des Verse den harmonischen Verlauf des Songs repräsentiert.

Der bisher fehlende Ton *ces* der transponierten Kleinterzachse (*f*, *as*, *ces*) bildet einen Attraktionspunkt in der Bridge:

### Bridge

Harmonik	es-Moll   es-Moll   Ces-Dur   as-Moll   as-Moll   Fes-Dur
----------	---

Abbildung 21: Scorpions – »The Future Never Dies«, Harmonik der Bridge.

Die Bridge hat eine Länge von sechs Takten und steht aufgrund der Stop-time-Technik im auffälligen Kontrast zu den übrigen Formteilen. Über eine Terzachse endet die Bridge mit einem Fes-Dur-Akkord, der insofern von allen bisherigen Klängen funktional verschieden ist, als er zu keiner der beiden Kleinterzachsen (*c*, *es*, *fis* / *f*, *as*, *ces*) gehört. Die Disposition von Akkordfarben in Kleinterzachsen und die Annahme ihrer funktional verschiedenen Wirkungen könnten dazu einladen, das Analyseergebnis aus der Pers-

pektive der Neo-Riemannian Theory oder der Theorie der Tonfelder nach Albert Simon zu reflektieren.<sup>18</sup>

Eine formale Besonderheit des Songs besteht in der nach der Bridge ausgesprochen clever inszenierten Wiederkehr des Chorus. Hierzu wird das Harmonieschema (vi / IV / V / V) insgesamt fünf Mal wiederholt:

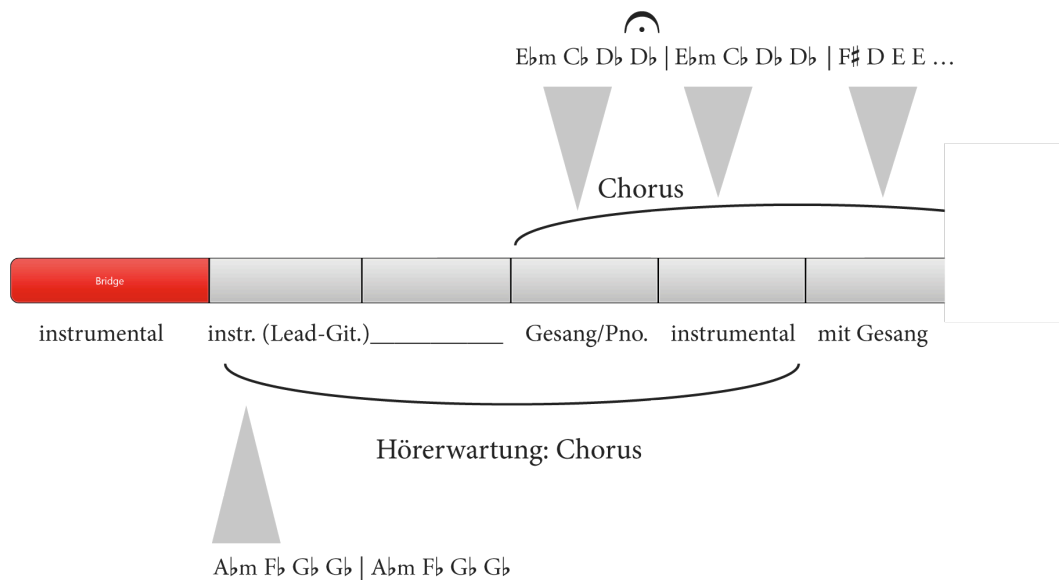


Abbildung 22: Scorpions – »The Future Never Dies«, Abschnitte nach der Bridge.

Beim erstmaligen Hören ist man geneigt, nach der Bridge die ersten beiden Vorkommen des Harmonieschemas als Beginn eines Instrumental Chorus mit einer führenden Gitarre zu interpretieren. Auch die klangliche Reduktion des drittmaligen Erscheinens mit Gesang und Klavierbegleitung vermag das Gefühl nicht zu stören, sich im zweiten Teil des Chorus zu befinden, da dieses dramaturgische Modell aus anderen Songs wie beispielsweise »God Gave Rock'n'Roll To You« von Kiss oder »American Idiot« von Green Day bekannt ist. Die hier fehlende mediantische Rückung sowie Auflösung der motorischen Bewegung in eine spannungsvolle Fermate wirken allerdings irritierend. Er klingt nun nach dem musikalischen Stillstand das Harmoniepattern *in time* zum vierten Mal, wähnt man sich im letzten Chorus-Abschnitt, bis

18 Die Neo-Riemannian Theory (NRT) hat ihren Ursprung in den Arbeiten von David Lewin und beschäftigt sich mit dem Verhältnis mathematisch organisierter Tonhöhenklassen und deren musikalischer Funktion. Die NRT hat insbesondere im nordamerikanischen Diskurs bedeutende Anhänger gefunden (z.B. Richard Cohn) und wird zur Analyse von Filmmusik (z.B. von Frank Lehman oder Scott Murphy) sowie Rockmusik z.B. von Capuzzo (2004) verwendet. Die Tonfeldanalyse nach Albert Simon ist eine Weiterentwicklung des Achsen-Systems von Ernő Lendvai (1955). In Deutschland wurde Simons Ansatz über Bernhard Haas (2004) bekannt gemacht. Die Tonfeldanalyse findet sich derzeit in Publikationen von Bernhard Haas, Michael Polth, Stefan Rohringer u.a., vgl. hierzu Polth (2011).

die nachfolgende mediantische Rückung das formale Verwirrspiel auflöst: Denn durch die Rückung, die Charakteristikum für die Mitte des Chorus ist, versteht man retrospektiv den klanglich reduzierten Fermaten-Abschnitt als *Beginn* des Chorus-Formteils (und nicht als dessen Ende). Dieser Befund lässt sich durch harmonische Analyse stützen: Der Abschnitt direkt nach der Bridge beginnt mit as-Moll und damit in jenem Tonraum, der Intro, Pre-chorus und dem Ende des Chorus vorbehalten war. Erst die Harmonik des Fermaten-Abschnitts sowie der folgenden Taktgruppen verweisen auf die für Verse und Chorus charakteristisch Terzachse (*c, es, fis*).

## Zusammenfassung

Theoretische Ausgangslage für die vorliegende Untersuchung war die Beobachtung, dass in spezifischen Hard Rock-Songs melodisches Material und harmonisch-formale Struktur auf eine bestimmte Weise korrespondieren. An drei Songs des Repertoires konnten entsprechende Bezüge nachgewiesen werden. Die Frage liegt auf der Hand, ob solche Beobachtungen nur an wenigen Einzelfällen möglich sind oder ob sich ein größeres Repertoire bestimmen lässt, für das die Behauptung Gültigkeit beanspruchen darf. Bei einer Fortführung dieser Forschung dürften dabei positive Ergebnisse eher zu erwarten sein, wenn primär Titel in den Blick genommen werden, die vom Blues beeinflusst und dem ästhetischen Ideal des Einfachen bzw. Authentischen verpflichtet sind. Dass viele Songs von AC/DC aus wenigen Akkorden und deren Gesangslinien selten aus mehr als fünf Tonklassen bestehen, ist eine bekannte Tatsache, die das Auftreten fraktaler Bezüge zwischen melodischer und harmonischer Gestaltung<sup>19</sup> hier wahrscheinlicher macht als in Titeln, die von speziell geschulten Songwritern ausgearbeitet worden sind. Für die Validität der Analyseergebnisse ist es allerdings unerheblich, ob der ›primary text‹ sich Absprachen zu Akkordfolgen und Improvisationsskalen im Probenraum, einem intellektuellen Songwriting oder einfach nur dem Zufall verdankt. Der Wert solcher Überlegungen kann lediglich darin bestehen, einen möglichst geeigneten Korpus zu analysierender Stücke zu bestimmen.

---

19 In »Flick Of The Switch« kann das melodische Material (*a, e, d, c*) als unvollständige Am-Pentatonik interpretiert werden. Auf diese Weise lassen sich auch in diesem Song Bezüge zwischen melodischer Gestaltung und den verwendeten Harmonien (a-Moll, C-Dur, D-Dur, G-Dur) herstellen.



## Literatur

- Appen, Ralf v. / Frei-Hauenschild, Markus (2012). »AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung.« In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38). Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript, S. 57-124.
- Biamonte, Nicole (2010). »Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music.« In: *Music Theory Spectrum* 32, S. 95-110.
- Campbell, Michael (1999). *Rock and Roll. An Introduction*. New York, NY: Schirmer.
- Capuzzo, Guy (2004). »Neo-Riemannian Theory and the Analysis of Pop-Rock Music.« In: *Music Theory Spectrum* 26, S. 177-200.
- Case, George (2009). *Jimmy Page. Magus, Musician, Man. An Unauthorized Biography*. Milwaukee, WI: Backbeat.
- Covach, John (2006). *What's That Sound? An Introduction to Rock and its History*. New York u. London: W.W. Norton (2. Aufl.).
- de Clercq, Trevor / Temperley, David (2011). »A Corpus Analysis of Rock Harmony.« In: *Popular Music* 30, S. 47-70.
- Everett, Walter (2004). »Making Sense of Rock's Tonal Systems.« In: *Music Theory Online* 10, Nr. 4, [http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4\\_w\\_everett.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4_w_everett.html) (Zugriff: 31.5.2014).
- Fricke, Jobst P. (2005). »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.
- Kaiser, Ulrich (2007). *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*. Kassel: Bärenreiter.
- Kaiser, Ulrich (2011). »Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik.« In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8, S. 43-75.
- Kitts, Jeff / Tolinski, Brad (Hg.) (2002). *Guitar World Presents the 100 Greatest Guitarists of all Time from the Pages of Guitar World Magazine*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Lendvai, Ernő (1955). »Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe« [Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks]. In: *Zenetudományi tanulmányok* 3, S. 461-593. Dt. in: Szabolcsi, Bence (Hg.) (1957). *Béla Bartók. Weg und Werk*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, S. 91-137.
- Luhmann, Niklas (1962). »Funktion und Kausalität.« In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 14, S. 617-644. [Wiederabdruck in: ders. (1970). *Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 11-38.]
- Luhmann, Niklas (1990). *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Polth, Michael (2011). »Bibliographie zur Tonfeld-Analyse nach Albert Simon.« In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8, Nr. 2, S. 365-367.
- Révész, Géza (1913). *Zur Grundlegung der Tonpsychologie*. Leipzig: Veit.
- Rösing, Helmut (2012). »Forensische Popmusik-Analyse.« In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38). Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript, S. 257-277.

- Scheider, Norbert Jürgen (1979). »Zeichenprozesse im Quintenzirkelsystem. Ein programmatischer Entwurf zur Semiotik der harmonisch-tonalen Musik.« In: *Archiv für Musikwissenschaft* 36, S. 122-145.
- Thompson, Dave (2004). *Smoke on the Water. The Deep Purple Story*. Toronto: ECW.
- Temperley, David (2001). *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge u. London: The MIT Press.
- Temperley, David (2011). »Scalar Shift in Popular Music.« In: *Music Theory Online* 17, Nr. 4, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.4/mto.11.17.4.temperley.html> (Zugriff: 5.6.2014).
- Moore, Allan F. (1995). »The So-Called »Flattened Seventh« in Rock.« In: *Popular Music* 14, Nr. 2, S. 185-201.
- Walser, Robert (1993). *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

## Diskographie

- AC/DC (1980). »Back in Black.« Auf: *Back in Black*, Sony Music 510765 2.
- Deep Purple (1972). »Highway Star.« Auf: *Machine Head*, Deep Purple Overseas / EMI 7234 8 59506 2 9.
- Scorpions (2007). »The Future Never Dies.« Auf: *Humanity*, Sony BMG 88679 08798 2.
- Seeger, Bob (1976). »Mainstreet.« Auf: *Greatest Hits*, Capitol 7243 8 30334 23.

## Abstract

The following research starts with the observation that in some hard rock songs a close relationship can be established between the initially exposed material of the vocals and the harmonies within the whole song. The disclosure of the epistemological position is followed by references to recent essays regarding harmony in rock music by Walter Everett, Nicole Biamonte and David Temperley. Analyses of »Back in Black« by AC/DC, »Highway Star« by Deep Purple and »The Future Never Dies« by Scorpions form the essay's main part.

## DER SOUND DER STILLE: PORTISHEADS »SILENCE«

Patrick Pahner

Das 1991 gegründete, aus Bristol stammende Kollektiv Portishead gilt als ein Wegbereiter eines mit dem widersprüchlichen Begriff Trip-Hop<sup>1</sup> bezeichneten Genres. Aufgrund der Scheu vor medialen Auftritten – Sängerin Beth Gibbons verweigerte etwa die Teilnahme an öffentlichen Interviews (vgl. Graves/Schmidt-Joos/Halbscheffel 1998: 715, Groß 2008) – gab es eine nur geringe Rezeption des Debütalbums *Dummy* außerhalb des UK, wo es allerdings von gleich drei verschiedenen Musikzeitschriften zum Album des Jahres 1994 gewählt wurde (vgl. Erlewine o.J.b, Graves/Schmidt-Joos/Halbscheffel 1998: 715). Nachdem auch das zweite Album *Portishead* ein gar als »Meisterwerk des Jahres 1997« (Mießgang 1998: 2) bezeichneter Erfolg war, die Erwartungshaltungen also weiterhin stiegen, wurde es allem voran aus Gründen medialen Drucks still um die Band (vgl. ebd.: 1).

Umso schwerer wog nun die Last auf dem dritten Studioalbum *Third*: Die durchaus nicht kleine Fangemeinde musste mehr als eine Dekade um das Fortbestehen Portisheads und die Fortsetzung der musikalischen Erfolgsgeschichte bangen, immerhin hüllten sich doch sämtliche Mitglieder in dichtes Schweigen (vgl. Erlewine o.J.a; Groß 2008). Wie später nach außen drang, wollte man mögliche Wiederholungsmuster schon im Ansatz eliminieren und wider ein »Konzept« des klanglich-ästhetischen »Selbstwiederholens« (Geoff Barrows, zit.n. Groß 2008) arbeiten. Der eigene Sound scheint im Zentrum des Schaffens zu stehen; ein Grund mehr, diesem in den folgenden Zeilen prioritäre Beachtung zu schenken.

Gegenstand der nachfolgenden Betrachtungen ist »Silence«, das eröffnende Stück des schließlich 2008 erschienenen *Third*. Das Booklet nennt Geoff Barrow, Beth Gibbons und Adrian Utley – die drei ständigen Partizipan-

---

1 Diese Genrebezeichnung gehe zurück auf den Titel eines *Mixmag*-Artikels (vgl. Götz 2008: 75; zur Widersprüchlichkeit des Begriffs siehe ebd.: 76). Portishead selbst lehnten die Bezeichnung ab.

ten<sup>2</sup> Portisheads – als Komponisten und Interpreten des Stücks sowie Claudio Campos (»Spoken Intro«) und Charlotte Nicholls (»Cello«) als weitere Beteiligte (vgl. Portishead 2008). Das Stück wurde bereits im Jahr 2007, ein Jahr vor Release von *Third*, auf dem All Tomorrow's Parties-Festival (ATP) – hier noch unter dem Namen »Wicca«<sup>3</sup> – uraufgeführt.

Aus einer ersten Annäherung an »Silence« können mehrere für eine musikalische Analyse interessante Anhaltspunkte destilliert werden, die ich letztlich zu zwei Untersuchungskomplexen zusammenfassen möchte:

1. Sound: Dies ist vermutlich ein zentraler Aspekt der musikalischen Arbeit Portisheads, was sowohl durch eine hermeneutische Untersuchung von »Silence« als auch – soweit möglich – durch eine Untersuchung der Produktionszusammenhänge aufgezeigt werden soll.
2. Semantik: Schon der Titel »Silence« birgt einiges assoziatives Potential. Die Änderung des ursprünglichen Titels »Wicca« sowie der – wie an späterer Stelle zu zeigen ist – kryptische Songtext geben ausreichend Anlass für eine nähere Untersuchung des Zusammenhangs von Musik, Titel, Text und deren jeweilige potentielle Bedeutung.

## Ersteindruck

Völlig der Suggestivwirkung des Titels erlegen, schrecke ich beim kratzigen, sehr betagt anmutenden Klang einer für mich unverständlichen, da fremdsprachigen Sprachaufnahme, die alles andere als »silent« ist, unwillkürlich auf. Erst nach einigen Sekunden erklingt mit einer Hi-Hat das erste Element, an das ich mich für eine erste, oberflächliche Strukturierung des Gehörten sogleich klammere. Die vermeintliche Sicherheit, die die nun einsetzenden perkussiven Elemente und der synthetisch klingende Bass ankündigen, ist aber trügerisch: ein zunächst schwer einzuordnendes Geräusch (erst ein Klicken, danach ein kurzer, schriller Ton, wohl von einer verzerrten E-Gitarre) bzw. vielmehr dessen arhythmisches, nachgerade aufdringliches Echo und eine Unregelmäßigkeit innerhalb der Takte bringen meine rhythmischen

---

2 Auf den ersten Studioalben *Dummy* (1994) und *Portishead* (1997) ist zudem Dave McDonald als viertes Mitglied und Tontechniker aufgeführt (siehe: Portishead (1994) und Portishead (1997)).

3 Mehrere Quellen nennen »Wicca« als ursprünglichen Namen von »Silence« (vgl. u. a. Golyr o. J.). So ist dieser Name u. a. auf der Setlist des ATP zu finden (vgl. Anonym [Yiyo] o. J.) Auch betiteln mehrere Internetvideos den Song mit »Wicca« (vgl. u. a. Anonym [Portisheadru] 2007). Außerdem findet sich im offiziellen Portishead-Onlineforum ein Verweis auf die Umbenennung (vgl. Anonym [acamus] 2008).

Strukturierungsversuche ins Schwanken. Etwas später stellt sich dennoch eine Regelmäßigkeit ein, die schon nach kurzer Zeit unangenehm eintönig anlastet. Die mutmaßliche Gitarre klingt mittlerweile, als wäre sie einer Dub-Produktion entsprungen, so übertrieben fremdartig klingen ihr Echo und ihre Verzerrung. Trotz der holpernden Rhythmen, des arhythmischen Gitarrenechos, des zunächst nicht festzumachenden Taktschemas und obwohl das Zusammenspiel weiterhin insgesamt unruhig, rau und nur schwer erfassbar bleibt, empfinde ich eine Art Kontinuität: Es ist ein Gefühl, als ob alle Elemente ineinandergreifen, ja verschmelzen und auf unbeschreibliche Art und Weise fest miteinander verbunden sind, auch wenn jedes einzelne Element um die Vorherrschaft zu kämpfen scheint. Noch etwas ist auffällig: der kratzige Klang der Sprachaufnahme vom Anfang ist auch Charakteristikum anderer Tonspuren. Einige scheinen einer Übersteuerung oft nur mit Mühe und Not zu entgehen; das Tonsignal der Gitarrenspur wagt sich nicht selten und deutlich hörbar in den roten Pegelbereich. Dennoch wirken einige Elemente im Gesamtmix (so z. B. Delays und Reverb-Effekte) seltsam steril und wollen so gar nicht zu dem restlichen, analogen Vinylklang passen. Handelt es sich um ein gelooptes Drum-Sample oder ist ein Liveset zu hören? Es ist ein Spagat zwischen High- und Low-Fidelity, zwischen warm knisternd analogem Klang und präzise kaltem Digitalsound. Gerade als ich meine, mich in das akustisch ambivalente Geschehen wirklich hineinbegeben zu können, bricht die Drum-Sektion plötzlich ab und macht einem mit zitternder Stimme vortragenen, elegischen Gesang Platz, dessen abwesender und transzendenten Charakter erst mit dem Wiedereintreten der übrigen Perkussion und des Basses verschwindet, womit der weiterhin wehmütige Gesang an Substanz gewinnt und in den Vordergrund rückt. Trotzdem bleibt alles irgendwie entrückt, unwirklich. Nachdem der Gesang endet und die Fragen der Sängerin unbeantwortet bleiben, folgt eine Rückkehr zur bekannten Monotonie. Doch sie klingt nun düsterer und fatalistischer, verdichtet sich und hinterlässt ein leichtes Ohnmachtsgefühl, so als vermöge man nicht, die trübe Stimmung gänzlich zu durchschauen oder sie gar zu lösen. Ist da noch ein Sprach-Sample im Hintergrund? Vielleicht gar das vom Anfang? Leichte Kost ist »Silence« sicherlich nicht. Ich höre nun eine traurige Gitarrenmelodie, schön und doch bitter von Verzweiflung, eigentümlich verzerrt. Aus dem Nichts, dennoch wenig überraschend erklingt ein schwermütiges Cello, vermischt sich mit dem restlichen Geschehen und lässt es anschwellen. Und als nächstes... nichts. Auch nach wiederholtem, prüfenden Blick auf die Abspielsoftware meines Computers vermute ich noch immer einen Fehler, vielleicht einen Kratzer in der CD. Doch langsam – und nicht, ohne vorher mindestens zwei Internetquellen konsultiert zu haben – sehe ich ein, dass

ich diesen ›Schluss‹ wohl oder übel als solchen akzeptieren muss. Ich muss schmunzeln, als mir ein plötzlicher Gedanke kommt: »Aha: Silence.«

Zunächst fällt an zwei Stellen eine ambivalente Wahrnehmung auf: Einerseits scheint »Silence« eine paradoxe Klangästhetik von »Hi-Fi« und »Lo-Fi« gleichermaßen zuzukommen. Weiterhin besteht, obschon weder die Sprachaufnahme zu Beginn zum Rest des Songs noch die einzelnen Instrumente untereinander so recht zusammen passen wollen, der Eindruck von Kohärenz. Zu untersuchen ist daher, wie dieses Gefühl der ›inkohärenten Kohärenz‹, wie der Eindruck von High- und Low-Fidelity evoziert wird.

Des Weiteren bedarf der semantische Rahmen einer Erklärung – beginnend, wie oben bereits angemerkt, mit dem Songtitel: Warum wurde er von den Interpreten gewählt bzw. warum benannten sie ihn um und was hat es mit dem ursprünglichen Songtitel »Wicca« auf sich?

Um eine Klärung dieser Fragen zu versuchen, sollen im Folgenden die verschiedenen musikalischen und textlichen Parameter von »Silence« (Text, Rhythmik, Metrik, Harmonik, Melodik) als auch die näheren Produktionsumstände (mögliche Hinweise auf Aufnahme-/ Mischtechniken etc.) näher beleuchtet werden. Vorab möchte ich jedoch zur Erleichterung einer Songimmanenten Orientierung eine Aufschlüsselung der musikalischen Form vornehmen.

## Form

Zum Verständnis der folgenden formalen Gliederung ist ein kurzer Exkurs in die Rhythmusanalyse notwendig, da zunächst meine Auffassung der Taktart erläutert werden muss. Diese wird insbesondere durch zwei Parameter beeinflusst: zum einen durch ein melodisches Ostinato (Bassriff<sup>4</sup>), zum anderen durch einen regelmäßigen Snare-Schlag. Aus pragmatischen Gründen bietet sich die Länge des ersten, nach dem Intro erklingenden Basstons (= Beginn des Bassriffs) als Maßstab für einen vollständigen Takt an, andernfalls würden mehrere Töne des Riffs über einen einzigen Takt hinausreichen, was zu einer unnötig hohen, damit unübersichtlichen Anzahl an Takten führen würde. Ein 4/4-Takt bei 128 bpm<sup>5</sup>, den die Hi-Hat im Intro suggerieren mag, wäre zwar durchaus denkbar, aber nach dem oben ge-

---

4 Das Internetvideo einer Live-Aufnahme (vgl. Anonym [Portisheadru] 2007) lässt keinen E-Bass erkennen, was – auch durch den prozessiert klingenden Sound – nahelegt, dass es sich um einen Synthesizer bzw. um eine Orgel handelt. Zur klaren Trennung der einzelnen Elemente soll die Bezeichnung »Bass« jedoch beibehalten werden.

5 Gemessen mit »Traktor Pro 2«.

nannten Kriterium unpraktisch. Gegen einen 4/4-Takt bei halber Geschwindigkeit (64 bpm) spricht besagter Snare Drum-Schlag, der in diesem Fall untypischerweise auf dem Off-Beat statt auf den Back-Beats liegen würde. Als viable Alternative erscheint die Annahme eines 8/4-Taktes bei 128 bpm. Auf eine erste Unregelmäßigkeit stößt der Hörer schon im zweiten Takt: der Tonwechsel und die Akzentuierung der geöffneten Hi-Hat verheißen – durch Etablieren des nächsten Taktes – eine Verkürzung des nun angenommenen 8/4-Takt um zwei Viertelnoten. Diese Besonderheit wird bei Wiederholungen beibehalten (bei vier Takten (= 1xa) liegt dieser verkürzte Takt also beim zweiten Takt, bei acht Takten (= 2xa) beim zweiten und sechsten Takt vor usw.), so dass sich das Riff über folgendes Taktschema erstreckt: 8/4 + 6/4 + 8/4 + 8/4. Dieses Schema bildet – durch seine fortlaufende Wiederholung ab dem Intro und seines fortwährend gleichen melodischen bzw. später harmonischen Ablaufs (siehe die Analysen von Harmonik und Melodik) – die funktionale Kernstruktur a<sup>6</sup> der Komposition.

Da sich diese Struktur sowohl rhythmisch als auch harmonisch nicht verändert, kann eine weitere Untergliederung nur an anderen Parametern verankert werden. So müssen die akustisch sehr auffällige Reduktion der Instrumentierung<sup>7</sup>, deren Wiederaufhebung wie auch der erstmalig auftretende Gesang ihren Niederschlag in der formalen Gliederung finden. Da die Phase des reduzierten Instrumentariums nur 16 Takte, der Zeitraum, in welchem gesungen wird, jedoch 32 Takte umfasst, überschneidet sich der Gesang mit dem bereits bekannten, bis dato allerdings instrumentalen Material. Zur besseren Übersichtlichkeit soll eine grafische Darstellung der Formteile dienen (Siehe Abbildung 1).

---

6 Formteile sind in der Formtabelle durch Großbuchstaben gekennzeichnet, während für die Bezeichnung der Binnengliederung Kleinbuchstaben verwendet werden.

7 Mit Einsetzen des Gesangs übernimmt eine Gitarre die Basstimme und oktaviert sie partiell (siehe Analyse des Bassriffs), bis auf die Hi-Hat pausieren das Schlagzeug und die übrige Perkussion, die Synthie-Streicher und die Effektkette der Gitarre verstummen.

Zeit in m:ss (gerundet)	Taktzahl	Formteil	Funktion	Instrumentierung / Sonstiges	Textzeile	Stimmverlauf*															
						1	2	3	4	5	6	7	8	9							
0:00 - 0:17	— / 2	—	Intro	Sprachsprobe (Claudio Campos) + Hi-Hat (2 Takte, ab 00:10), kurzes Pianosample	»Esteja alerta para...«	■															
0:18 - 2:10	32 (8xa)	2xA'	Vorstellung des Materials	Drums + Bass + Tomtom + E-Gitarre (Pickings, Delay), ab Takt 9 (0:45) + Streichersynthe + Akkorde (Gitarre) + nach 8 Takten Pickings	—	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
2:10 - 2:38	32 (4x8 Takte = 8xa)	A''	Hauptteil	Verse	Nur Gesang (Beth Gibbons), Hi-Hat, Synth, Guitar (Pickings), + FX	»Tempted in our minds...«	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
2:38 - 3:06		A''		Refrain		»Did you...«	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
3:06 - 3:34		A		Verse	... + Guitar (Akkorde) + Drums (Snare, BD) + Bass	»Empty in our hearts...«	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
3:34 - 4:02		A		Refrain		»Did you...«	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
4:02 - 4:59	16 + X (4xa+x)	A'	»Reprise«	- Gesang, + Sample + Sologitarre, + Cello (ab neuntem Takt), abruptes Ende nach 4:49:53 Minuten.		■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		

\*Erklärung zum Stimmverlauf: Ist das Feld grau, so ist die Stimme in diesem Teil [a] (= 4 Takte) bzw. (im Falle der Hi-Hat) in den zwei Takten des Intros zu hören. Verteilung der Stimmen und Nummerierung erfolgt nach relativer Reihenfolge des Auftretens innerhalb der Komposition:

- |                                      |                             |
|--------------------------------------|-----------------------------|
| 1 = Sprachprobe                      | 6 = Bass(-synthesizer)      |
| 2 = Hi-Hat                           | 7 = Streicher(-synthesizer) |
| 3 = Bassdrum, Snaredrum, Tomtom      | 8 = Gesang                  |
| 4 = Gitarre (Akkorde)                | 9 = Cello                   |
| 5 = Gitarre (Melodiespiel, Pickings) |                             |

Abbildung 1: Grafische Darstellung der formalen Gliederung

## Erläuterung der formalen Gliederung

Unter der Annahme von a als rhythmischem und melodisch-harmonischem Grundgerüst, das immer vier Takte umfasst und nie variiert, macht eine Binnengliederung wenig Sinn. Einzig das gesprochene Intro kann als vollständig vom Rest der Komposition isoliert und als eigenständige kleine, aber funktionale Einheit betrachtet werden, deren Benennung unzweifelhaft ist (die zwei Takte, in denen die Hi-Hat zu hören ist, erfüllen eher die Funktion



des Einzählens und nicht jene des schon etablierten Gerüsts). Denkbar ist nun für den ›Nicht-Intro‹-Teil eine Gliederung nach unterschiedlicher Instrumentierung.

Bezogen auf diese ist ab 2:10 Minuten ein stark kontrastierender Abschnitt zu hören. Dieser währt 16 Takte, bis sowohl Bass als auch Schlagzeug (Bass-Drum, Snare-Drum und eine Tomtom) und Streicher wieder einsetzen (3:06 Minuten). Der Gesang ist noch weitere 16 Takte zu hören. Eine Bestimmung des Formteils nach Anzahl der Instrumente würde eine Dreiteilung zur Folge haben, etwa: A (Intro + 32 Takte) – A' (reduziertes Instrumentarium und Gesang, 16 Takte) – A<sup>8</sup> (16 Takte volle Instrumentierung und Gesang + 16 Takte volle Instrumentierung = 32 Takte). Eine Benennung des mittleren Teils als B würde das Faktum verkennen, dass das rhythmische und harmonische Material dasselbe bleibt.

Da diese Gliederung aber nicht die formale Gestaltung des wesentlichen (oder zumindest: nächstliegenden) Trägers eines Sinngehaltes – den Songtext – mit einbezieht, schlage ich eine andere Herangehensweise vor: Zunächst soll überlegt werden, welche Stimmen klanglich eine rein ›füllende‹ Funktion haben (womit keinerlei wertende Aussage über sie, weder in formalen noch semantischen Zusammenhängen, getroffen wird). In Frage kommen hier die Sprach-Samples gegen Ende des Songs (Stimme 1), das Cello (Stimme 9) aber auch die Picking-Gitarre (Stimme 5, nicht aber in den mittleren 16 Takten, da sie dort die tragende Bassstimme übernimmt). Bei der Untersuchung der übrigen Stimmen fällt auf, dass die letzten 16 Takte, in denen Gesang zu vernehmen ist (3:06 Minuten – 4:02 Minuten), die höchste Stimmendichte aufweisen. Tatsächlich scheint dieser Abschnitt der einzige zu sein, der als Ganzes betrachtet werden kann, während alle übrigen nur ein fragmentiertes Abbild, eine Ableitung von jenem sind. Je mehr Stimmen also ›fehlen‹, desto weniger nahe steht der entsprechende Teil jener Grundidee, was sich in der einzelnen Benennung der Formteile äußert (siehe Abbildung 1, dritte Spalte).

### **Erläuterung der funktionalen Beschreibung**

Die funktionale Beschreibung der Formteile wartet mit einigen Schwierigkeiten auf. Wie bereits gesagt, ist der offensichtlichste Sinträger der Songtext, weshalb ich die Textpassage als (zumindest semantischen) Hauptteil verstehe. Lässt man die textfreien Passagen außer Acht, erscheint es – auf-

---

8 Diese Überlegung zur Gliederung (A-A'-A) ist hypothetischer Natur und ersetzt keineswegs die Formbezeichnung in Abbildung 1. Sie dient lediglich zu dessen Herleitung.

grund seiner formalen Struktur (vgl. Anhang) – als durchaus angemessen, ihn in zwei Verses und zwei Refrains (für einen Chorus ist dieser Abschnitt m.E. zu wenig eigenständig, da lediglich ein einmalig repetierter Text über das ansonsten gleiche musikalische Material läuft) einzuteilen. Es bleibt noch die funktionale Einordnung der 32 Takte vor und der 16 Takte nach der Textpassage: Da A' weder hör- noch belegbare Spannung hin zur Textpassage aufbaut, ist er nicht als eine Hinleitung zum Hauptteil zu verstehen. Vielmehr begrenzen er und die Reprise (bis auf Nebenstimmen und halbe Länge getreue Wiederholung von A') selbige, was den vorgetragenen Gesang als im musikalischen Geschehen ›verloren‹ und isoliert wirken lässt, obschon er Teil desselben ist.

Das Zusammenspiel aus semantischem (daher kontrastierenden) Hauptteil und Reprise erinnert an eine dreiteilige Liedform bzw. an die Popular Song-Form, was beim gegebenen Stück allerdings mitnichten auf eine kompositorische Tradition schließen lässt. Vielmehr sind es die Isolation der Textpassage durch die ungleiche Gewichtung von Instrumental- und Vokalpassagen sowie die formale Eintönigkeit (ähnlich einer Trackform), die von ›Silence‹ (hinsichtlich formaler Aspekte) eine Brücke zu den Wurzeln des Trip-Hop, nämlich u. a. zu origin elektronischen Tanzmusik, schlagen.

## Der Songtext (Introduction)

Da ›Silence‹ zwei funktional unterschiedliche Textpassagen enthält, die zudem in verschiedenen Sprachen verfasst sind, bietet sich die gesonderte Analyse des gesungenen Textes und der einleitenden Worte an. Diese lassen vermuten, dass wesentlich mehr unter der zunächst minimalistisch anmutenden musikalischen Oberfläche steckt, als es zunächst den Anschein hat.

»Esteja alerta para as regras dos três.  
O que você dá, retornará para você.  
Essa lição, você tem que aprender.  
Você só ganha o que você merece.«<sup>9</sup>

Schon eine kurze Internetrecherche unter Verwendung des im Booklet genannten Namens Claudio Campos verifiziert den anfänglichen Verdacht, dass es sich bei den von besagtem, in Bristol ansässigen Capoeirista (Mestre der brasilianischen Kampfkunst ›Capoeira‹) gesprochenen Worten um Portugie-

---

<sup>9</sup> Text erstellt nach Abgleich verschiedener Internetquellen (vgl. E Lyrics World o. J., Lyrics Keeper o. J., Golyr o. J.).

sisch handelt. Eine sinngemäÙe (eigene) Übersetzung der Zeilen ins Deutsche lautet:

»Beachte das Gesetz der Drei.

Das, was du tust, kommt zu dir zurück.

Diese Lektion merke dir.

Das, was du verdienst, ist das, was du bekommst.«

Die Übersetzung allein vermag jedoch noch nicht, den semantischen Gehalt zu entschlüsseln. Ein Hinweis auf den möglichen Schlüssel ist die oft anzutreffende, doch nie belegte Referenz zum Wicca-Kult (von altengl. »Hexe«) sowie zum damit in Verbindung stehenden »Threefold-Law« (vgl. Empire 2008, Golyr o.J., Anonym [sharp\_teeth] 2008). Die Wicca-Vereinigung ist, so Georg und Georg Otto Schmid, ein »vom Engländer Gerald B. Gardner begründete[r] – oder durch ihn überlieferte[r]? – Hexenkult. [...] Die grosse [sic] Zahl der Publikationen aus dem Umfeld der Wicca-Bewegung« zeige zudem, dass sie »nicht [...] als Splittergruppe bezeichnet werden kann« (Schmid/Schmid 2003: 433). Eine dieser Publikationen, die *Encyclopedia of Wicca and Witchcraft*, beschreibt das »Threefold-Law« als »force similar to karma. Unlike karma, the Three-Fold-Law does not carry over into the next life but delivers cause and effects swiftly in the present incarnation« (Grimassi 2003: 241). In der Wicca-Mythologie besitzt die Zahl 3 eine so vielfältige wie besondere Bedeutung (vgl. etwa Rensing 2006: 189f.). Sowohl die Beziehung zum Titel des Albums als auch die zur Anzahl der Musiker ist offensichtlich. Doch stellt sich die Frage, warum ausgerechnet Phrasen von solch spiritueller Reichweite gewählt werden, um an so hochgradig exponierter Stelle wie den ersten Sekunden des Albums und damit elf Songs vorangestellt zu sein. Außerdem ist fraglich, warum die Sprache des Samples Portugiesisch ist, besteht zumindest nur die offenkundige Verbindung zwischen der Wicca-Ideologie und Großbritannien als dem Land seiner Herkunft. Der Rahmen der möglichen Interpretationen ist groß und kann nur durch Stellungnahme der Mitwirkenden eingegrenzt werden. Adrian Utley, Gitarrist und im Falle von *Third* auch mitwirkender Tontechniker von Portishead, äußert sich in einem Artikel zum Song »Silence« und dessen Introduction:

»This [song] had to go first because it has the Portuguese introduction about the number three. Geoff had a sample of a voice from a record, talking Portuguese, introducing a band. It kind of glued the track together and started it, and we liked it. Geoff discovered something about the Wiccan theory of three – do three good things and three good things will come back to you, related to the idea of bad luck coming in threes (without getting deeply into it) – so

we wrote a sort of small manifesto, and got this Portuguese guy from Bristol to translate it, and recreated the sample, but with him speaking different words« (Utley, zit.n. Forrest 2008.).

Wie bei musikalischen Entstehungsprozessen nicht selten der Fall, wurde – Utley zufolge – also schlicht nach ästhetischem Gusto vorgegangen (»and we liked it«), was auch die Wahl der Sprache erklärt. Die Verknüpfung von Song und Album durch diese Einleitung mag höher sein als die eines beliebigen anderen Tracks, doch bleibt sie trivial: Die denkbare metaphysische Konnotation bleibt rein oberflächlicher Natur (»without getting deeply into it«).

Auch wenn diese Trivialität vielleicht enttäuscht, findet sich ein interessanter Aspekt in Utleys Worten: »It kind of glued the track together and started it«. Dieses Empfinden widerspricht z.T. meinem persönlichen Eindruck (auf den an späterer Stelle noch einmal zurückzukommen ist, vgl. Abschnitt »Sound«) und steht damit im Gegensatz zu der vorgeschlagenen formalen Gliederung.

## Der Songtext (Haupttext, siehe Anhang)

Der Haupttext ist auf den ersten Blick nicht weniger kryptisch als der des Intros: Er wirkt fragmentarisch, fast wie intuitive, unausgereifte Gedankenketten. Die Grundstimmung ist eine verzweifelte (in den Verses) aber auch anklagende (in den Refrains). Sowohl das lyrische Ich als auch der Adressat werden ab der fünften und sechsten Zeile explizit genannt, was einen deutlichen Rückschluss über das schon in der ersten Zeile auftretende, hier noch unbestimmte »our« zulässt. Das nicht näher beschriebene lyrische Ich hält vermutlich ein Selbstgespräch, unterbrochen von einigen Fragen, deren Beantwortung allerdings ausbleibt. In den als Verses deklarierten Textpassagen schildert es die gemeinsame Situation der beiden Personen, verfährt also scheinbar in einem auktorialen Modus, der erst durch die an die andere Person gerichteten Fragen (Refrains) als reine Ich-immanente Perspektive entlarvt wird.

Die kryptischen Strophen legen den Schluss nahe, dass beide Personen einst eng miteinander verbunden waren und nun getrennt sind, wobei sich die Ursache dieser Trennung dem Hörer nicht erschließt. Die Binnenperspektive lässt jedoch keinen Zweifel über das zerrüttete Seelenleben des lyrischen Ichs zu. Es leidet unter einer Lüge (»tormented inside lie«), zieht sich angstvoll, vielleicht sogar manisch, aus dem weltlichen Geschehen zurück (»afraid inside my head«). Es fühlt sich ohnmächtig und handlungsunfähig,

angezeigt etwa durch das »Fallen« (»falling through changes«) innerhalb sich ändernder Geistes- oder Lebenszustände, deren fatalistischem Progress es nichts entgegenzusetzen vermag, gleichsam der Unfähigkeit, den Prozess des Fallens steuern zu können.

Offenkundig besteht weiterhin ein Kommunikationsbedarf, der aber durch eine unüberwindbare Distanz (»wandered out of reach, too far to speak«) unerfüllt bleiben wird, so dass der/die Ich-Erzähler/in in ihrer/seiner Ohnmacht und Handlungsunfähigkeit (»drifting unable«) nur in die Stille hinauszuschreien bleibt (»crying out in silence«). Der Verdacht, dass es sich hier um die tragische Entwicklung einer Liebe – womöglich um den irreversiblen Verlust (durch Trennung oder gar Tod?) eines geliebten Menschen – handelt, liegt allzu nah (»empty in our hearts«). Anklagend fragt das lyrische Ich den anderen: »Wusstest du, wann du verloren hast? Wusstest du, wann ich wollte? Wusstest du, was ich verlor? Weißt du, was ich wollte?« Die Fragen hängen bedeutungsschwer im Raum, doch sind sie so spezifisch an den Adressaten (»you«) gerichtet, dass der gemeine Hörer ihren Gehalt außerhalb dieses privatimen Rahmens nur erraten kann.

Trotzdem laufen interpretatorische Versuche nicht zwangsläufig in die Leere: Rein formal ist zum einen der Tempuswechsel in der letzten Frage bemerkenswert, so, als würde der Angesprochene plötzlich im Raum stehen und diese eine Frage nun hören können. Zum anderen werden jeweils für beide Personen die Verben »want« und »lose« sowie die Spezifizierungen »when« und »what« gebraucht. »Verlieren« steht hierbei in zwei verschiedenen Bedeutungszusammenhängen: Der Adressat hat zu einem bestimmten Zeitpunkt etwas verloren, wobei »verlieren« hier im Sinne einer Niederlage bei einem Spiel, einem Streit oder (Wett-)Kampf gemeint ist. Der Verlust des lyrischen Ichs bezieht sich klar auf ein verlorenes ›Objekt‹, das ihm offenkundig überaus viel bedeutete, beispielsweise die Liebe seines Lebens. Dieser zweideutige Gebrauch führt zu einer objektiven Emphase des Verlusts des lyrischen Ichs. Sein Verlust ›wiegt‹ schwerer.

Zweimal stellt das lyrische Ich diese vier Fragen (Refrains). Beide Male bleiben sie unbeantwortet. Die Wiederholung der Fragen wirkt wie das Drängen auf eine Antwort und ist zugleich Indiz dafür, dass die Hoffnung auf eine solche (zumindest nach dem ersten Mal) noch nicht vollständig erloschen ist. Nach der Wiederholung der Fragen endet aber der Gesang und sein Platz wird vom Melodiespiel der Gitarre eingenommen, wo alsdann kein Raum mehr für Antworten bleibt.

Warum lautet der Titel des Songs nun »Silence«? Die eine Textzeile »Crying out in silence« kann wohl kaum bedeutungsschwer genug sein, um damit eine Benennung nach dieser geradezu beiläufig erwähnten Stille zu

rechtfertigen, zumal der Titel des Songs vorher vollkommen anders lautete und nicht einmal auf den Haupttext, sondern lediglich auf die einleitenden Worte verwies. Nicht auszuschließen ist natürlich, dass auch hier ästhetische Präferenzen den Ausschlag für die Benennung gaben.

In der Bedeutung des Haupttextes finden sich Anhaltspunkte, die auf einen möglichen Grund der Benennung hindeuten. Der Ort des denkbaren Selbstgesprächs des lyrischen Ichs ist die möglicherweise selbst gewählte, hermetische Isolation (»inside my head«), die auf musikalischer Ebene ihre Entsprechung findet: Auch hier ist der Ort der Introspektive, nämlich der Haupttext, durch zwei musikalische »Wände« – die eine 32, die andere 16 Takte lang – von der Außenwelt abgeschnitten. Außerhalb der 32 Texttragenden Takte herrscht (auf lyrischer Ebene) Stille.

Ferner dient der Titel möglicherweise aufgrund seines assoziativen Potentials im Zusammenspiel mit dem musikalischen Material der Evozierung einer Grundhaltung und -stimmung bzw. der empathischen »Vorbereitung« des Hörers auf die tragische Situation des lyrischen Ichs.

## Harmonik

Das harmonische Material von »Silence« bleibt im wesentlichen auf lediglich vier bzw. fünf Akkorde innerhalb der funktionalen Kernstruktur a beschränkt. Nichtsdestoweniger bereitet die harmonische Untersuchung Schwierigkeiten: Ein differenziertes Hören der – ohnehin schon reichlich Effekt-lastigen – Gitarre, die zusammen mit Bass und Streichern zentrales Element des harmonischen Geschehens ist, wird durch die hohe Dichte des Soundgeflechts ungemein erschwert. Letztlich konnte die Korrektheit der Ergebnisse nur unter Zuhilfenahme eines Programms zur Spektralanalyse<sup>10</sup> gesichert werden.

Das Ergebnis dieser Untersuchung ist in der nachfolgenden Abbildung 2 dargestellt: Die Takt-Zeile zeigt die relative Taktposition innerhalb von a und die jeweilige Taktart an, die Akkord-Zeile den erklingenden Akkord (zu-

---

<sup>10</sup> Verwendet wurden die Software »Sonic Visualizer« sowie die Erweiterung namens »Chordino and NNLS Chroma«, die der übersichtlichen Darstellung der real erklingenden Akkorde dient. Für weitere Informationen und Downloadlink zur kostenlosen Software »Sonic Visualizer«: <http://www.sonicvisualiser.org/> (aktuell Version 2.3 (13.12.13)). Informationen und Downloadlink zum Plugin »Chordino and NNLS Chroma«: <http://isophonics.net/npls-chroma> (Version 0.2.1). Vgl. dazu auch: Mauch / Cannam (2010).

sammengesetzt aus Bass, Gitarre und Streicher). Die Brüche hinter den Akkorden zeigen deren Länge in Viertelnoten an.

<b>Takt</b>	1 (8/4)	2 (6/4)	3 (8/4)	4 (8/4)
<b>Akkord</b>	G-Dur (8/4)	E-Dur <sup>7</sup> (6/4)	Fis-Dur (6/4); G-Dur <sup>add 11</sup> (2/4)	Ais-Moll (8/4)

Abbildung 2: Harmonische Fortschreitungen.

Auf den ersten Blick dürfte evident sein, dass eine funktionsharmonische Deutung nicht praktikabel ist. Auch ist ein tonales Zentrum m.E. schwer auszumachen. Eine Orientierung am Tonmaterial des Bassriffs (siehe Abschnitt »Das Bassriff«) legt *g* als tonales Zentrum (mit alterierter zweiter und vierter Stufe sowie *fis* als Leitton) nahe, allerdings ohne, dass eine eindeutige Strebewirkung (ganz zu schweigen von einer Dominant-Tonika-Spannung) erzielt werden würde: *fis* ist als Leitton kaum etabliert. Auch fehlt das zur Terz von G-Dur strebende *c*, anstelle dessen ein *cis* (in der Streicherstimme und im Ais-Moll der Gitarre) zu hören ist. Denkbar wäre auch H-Moll als tonales Zentrum, insbesondere hinsichtlich der aufsteigenden Bassmelodie, die sich ausschließlich leitereigenen Tonmaterials der harmonischen H-Moll-Tonleiter bedient und den Leitton *ais* gleich dreifach (und sich über drei Oktaven erstreckend) repetiert. De facto ist H-Moll bloß nie zu hören.

Durch den Mangel an eindeutigen tonalen Bezügen entsteht zu keinem Zeitpunkt das Gefühl eines deutlichen harmonischen Fixpunktes. Viel eher wirken die Fortschreitungen ziellos und geradezu willkürlich. Das Erreichen eines »Ruhepols« wird entschieden vermieden, die stetige Wiederholung der Unsicherheit verheißenden Harmoniefolge entfaltet stattdessen eine Sogartige Wirkung, der sich der Hörer – gleichsam dem lyrischen Ich (»*tempted in our minds*«) – ohnmächtig gegenüber sieht. Es mag eine musikalisch instantiierte Zirkularität sein, die hier erklingt; ein Gefangensein innerhalb ewiger, unbefriedigender, gleichförmiger Isolation innerhalb nicht greifbarer, vielleicht nur imaginierten Mauern etwa innerhalb des eigenen Kopfes (»*inside my head*«).

## Melodik

Im Bereich der Melodik sind zwei wesentliche Elemente zu überprüfen.

### 1.) Das Bassriff:



Abbildung 3: Bassriff

Dieses Riff ist eines der konstitutiven Elemente der Kernstruktur a. Es ist über die Dauer des kompletten Songs mit Ausnahme des Intros zu hören. Außerdem tritt es in A" nicht in der Bass-, sondern in der Gitarrenstimme auf (hierbei werden die Töne innerhalb der ersten drei Takte aufwärts oktaviert, der Oktavsprung im vierten Takt entfällt folglich). Er bedient sich grundsätzlich des Tonmaterials der harmonischen H-Moll-Tonleiter, allerdings ist der Grundton nie zu hören, während die Mollterz *d* »gesondert« in der Streicherstimme auftritt. Der Gestus ist ausholend, (zunächst Terzschrift abwärts, drei Sekundschritte aufwärts) dann schwungvoll (mit kürzeren Notenwerten) aufsteigend (Oktavsprung, Terzschrift und Sextsprung aufwärts). Trotz des eindeutig strebenden Charakters (doppelt gegeben durch Gestus und Leitton *ais*) wird der vermeintliche Zielton *h* nie erreicht. Auch der schwunghaft aufsteigende Gestus wird jedes Mal im Folgetakt durch einen tiefen Sturz von mehr als zwei Oktaven negiert. Meine semantische Deutung kongruiert dabei weitestgehend mit der des harmonischen Verlaufs als zirkuläres Gebilde.

### 2.) Die Melodik des Gesangs:

Da sich die Teile A" und A hinsichtlich der gesungenen (Ideal-)Melodie nicht unterscheiden, steht die nachfolgende Abbildung der Vokalstimme in ihrem Verlauf während A" auch exemplarisch für Teil A.



The image displays a musical score for the song 'Silence' by Portishead. It consists of seven staves of music in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Tempted...', 'Tormented...', 'Wounded...', 'Inside...', 'Falling...', 'Did you know...', 'Did you know...', 'Did you know...', and 'Do you know...'. The score includes various performance markings: horizontal arrows indicating micro-rhythmic deviations and vertical arrows indicating microtonal deviations. The staves are numbered 1 through 16, with some numbers appearing in two different positions (e.g., 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16).

Abbildung 4: Schematische Darstellung von Gibbons' Bendings und Glissandi

Das tatsächlich gesungene Tonmaterial ist z.T. schwer zu bestimmen, da Beth Gibbons oftmals auf sehr eigentümliche vokale Bendings und Glissandi zurückgreift oder in ihrer Intonation einen kleinen Bereich um einen exakten Ton abdeckt. Die Abbildung zeigt die rhythmische und tonale Idealnotation, die horizontalen Pfeile zeigen die reale mikrorhythmische, die vertikalen die reale mikrotonale Abweichung an.

Auch diese Melodik greift auf das tonale Material der H-Moll-Tonleiter zurück, diesmal abzüglich des Grundtons und der Septime. Der Ambitus beträgt eine verminderte Quinte (*cis'* – *g'*) und ist folglich als sehr gering zu beschreiben. Möglicherweise ist es nicht bloß Zufall, dass die Gesangsmelodie den Tonumfang eines Tritonus (mit Bezug auf die titelgebende Zahl 3) hat; auch in der Begleitung findet sich ein solcher: In der Streicherstimme erklingt ein *cis* über dem G-Dur von Gitarre und Bass.

Die Gesangsmelodie ist streng syllabisch, ihre Bewegung ist überwiegend schrittweise (Ausnahme ist ein Quartfall im vierten Takt der Abbildung) und z.T. stockend. Nicht selten wird ein einzelner Ton repetiert, bevor die Bewegung fortgeführt wird. Es sind insgesamt vier Phrasen erkennbar (Takt 1-4; Takt 5-8; jeweils zur Mitte hin leicht öffnend, zum Ende hin durch schrittweise Bewegung schließend). Die beiden letzten Phrasen schließen

jeweils in Takt 12 und 16 der Abbildung mit einem leiterfremden und zum harmonischen Geschehen dissonanten *f'*.

Von einem eindeutigen Gestus zu sprechen, fällt schwer, da die Melodie durch ihren stockenden Fortgang insgesamt sehr unbeweglich wirkt. Offenkundig irrt sie auf sehr begrenztem Raum umher, ohne dass ihr Ablauf an einer Stelle wirklich vorhersagbar wäre. Durch das Vermeiden von Grund- und Leitton wirkt der Vortrag völlig ziel- und antriebslos und harmonisiert sehr gut mit der durch die Textexegese beschriebenen Grundstimmung. Die tonalen Verklärungen (Bendings/Glissandi) tun ihr Übriges, um den leidenden, elegischen Charakter weiter zu verstärken.

Weiterhin ist eine mögliche Parallele zum Gefühl der Isolation innerhalb des Haupttextes zu sehen: während das lyrische Ich innerhalb seines eigenen Kopfes gefangen und isoliert ist, begrenzt der Tonumfang die Melodie stark und verhindert quasi ihren Ausbruch. Auch ist diese Art der Isolation (wie oben beschrieben) auf formaler Ebene zu finden: Der Hauptteil des Songs ist von zwei großen Instrumentalteilen eingegrenzt.

## Rhythmik

Die durchgängige Taktstruktur ( $8/8 + 6/8 + 8/8 + 8/8$ ) ist das zweite konstitutive Element der Kernstruktur a bzw. bildet den Rahmen für diese.

Im Bereich der perkussiven Instrumente können drei unterschiedliche Gruppen differenziert werden: a) Hi-Hat, b) Bass-Drum und Snare-Drum sowie c) eine Tomtom. Jede der Gruppen folgt individuellen Metren, welche hier im einzelnen vorgestellt werden sollen.

### Hi-Hat

Der Hi-Hat kommt, da sie üblicherweise zusammen mit Bass- und Snare-Drum gruppiert und notiert wird, in dieser Rhythmusanalyse eine Sonderstellung zu, denn neben dem Bassriff ist sie die einzige Stimme, die (mit Ausnahme weniger Sekunden zu Beginn des Songs) über die Dauer des gesamten Tracks zu hören ist. Sie übernimmt im Intro für zwei Takte die Funktion des Taktgebers und leitet so den Song ein, was ihr eine wichtige Position einräumt. Es ist eine charakteristische, durch leichtes Öffnen der Hi-Hat erzielte Betonung auf der letzten Viertelnote dieser zwei Takte zu hören. Durch die folgende Taktstruktur (zweiter Takt ist um  $2/4$  kürzer als die anderen) kann dieses Betonungsmuster nicht beibehalten werden und es entsteht ein gegen den Viertel-Grundpuls verschobenes Metrum.

Grundpuls	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Hi-Hat-Metrum	.	.	.	.	.	.	.	x	.	.	.	.	.	.	x	.	.	.	.	.	x	.	.	.	.	.	.	.	.	x

Abbildung 5: Betonungsstruktur der Hi-Hat.

Die Betonung liegt also zunächst wie schon im Intro auf der letzten Viertelnote des Grundpulses, der zu erwartende Abstand bis zur nächsten Betonung wären von hier aus 7/4. Stattdessen erfolgt die Betonung schon nach 6/4, was scheinbar ein Viertel-Schlag zu früh ist. De facto liegt diese Betonung aber *schon* auf der ersten Zählzeit des durch den »unerwarteten« 6/4-Takt früher eingeleiteten dritten Taktes. Durch das verschobene Metrum entsteht der Eindruck einer anderen Einteilung der Takte (8/4 + 7/4 + 6/4 + 9/8). Diese Polymetrik macht einen Großteil der schwierigen rhythmischen Fasslichkeit von »Silence« aus.

### Tomtom

Der Rhythmus der Tomtom ist das m.E. markanteste rhythmische Ereignis, da es in hohem Maße zur rhythmischen Dichte von »Silence« beiträgt. Es besteht grundsätzlich aus einem binären Sechzehntelrhythmus, dessen Metrum durch charakteristische Pausen, die u.a. regelmäßig auf schweren Zählzeiten liegen, geprägt ist. Dieser Rhythmus lässt sich auf folgendes Grundpattern reduzieren, welches stringent – also vom verkürzten zweiten Takt von a unbeeinflusst – durchläuft.

Zählzeit	1		+		2		+		3		+		4		+	
Pattern		x	x	x	x			x		x	x	x	x			x

Abbildung 6: Betonungsstruktur des Tomtom-Pattern.

Dieses Pattern läuft nun starr ab. Dadurch ergibt sich eine attraktive Betonungsstruktur: Jeder Snare-Schlag wird zusätzlich betont, den eigentlichen Effekt aber erzielen die Pausen nach eben jenem und auf allen ungeraden Zählzeiten. Durch diese Auslassungen entsteht ein akustisches Vakuum unmittelbar nach dem Erklingen der Snare-Drum, das ein ähnliches Klangbild wie ein Sidechain-Kompressor erzeugt, mit dem Unterschied, dass es zeitlich um eine Achtelnote versetzt ist und so einen Off-Beat generiert.

## Bass- und Snare-Drum

Während die Snare-Drum unbeeinflusst durch den 6/8-Takt von a (oder durch die Hi-Hat- und Tomtom-Patterns) deutlich hörbar auf den Back-Beats liegt, ordnet sich die Bass-Drum sowohl klanglich als auch rhythmisch den anderen Elementen unter. Obwohl sie nur schwer hörbar ist, ist sie als psychoakustisches Element, das dem Hörer das Gefühl einer ›groovigen‹ Rhythmussektion vermittelt, unabdingbar. Grund dafür sind unter anderem die zunächst willkürlich platziert klingenden, aber sehr regelmäßig vor Snare-Schlägen gespielten Sechzehntel (siehe Markierung).

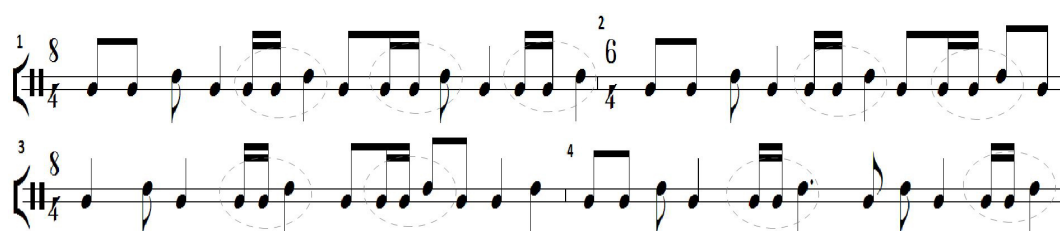


Abbildung 7: Bass- und Snare-Drum-Pattern.

Diese lockern das statische ›Peitschen‹ der Snare-Drum auf, ohne ihren treibenden Charakter zu verfälschen. Es entsteht der Eindruck eines improvisiert klingenden, fluiden Drumbeats.

Reduziert auf den ersten Takt von a, was zur Illustration der Idee genügen sollte, ergibt die Überlagerung der einzelnen Stimmen folgendes Rhythmusgeflecht:

Viertel	1	2	3	4	5	6	7	8
Hi-Hat	x		x		x		x	<b>X</b>
Tomtom	x x x	<b>X</b>	x x x	<b>X</b>	x x x	<b>X</b>	x x x	<b>X</b> x
Snaredrum		<b>X</b>		<b>X</b>		<b>X</b>		<b>X</b>
Bassdrum	x x		x x		x x x	x	x x	

Abbildung 8: Schematische Darstellung des Rhythmusgeflechts.

Trotz einer hohen rhythmischen Ambiguität haben die geraden Taktschläge die ›Betonungshoheit‹ inne. Aus diesem Grund fällt es nicht schwer, eine Einheitlichkeit oder Kohärenz des Materials zu bemerken, das dabei gleichwohl anspruchsvoll in der Struktur sein kann.

## Gitarren-Delay

Gleich nach der Introdution fällt vor allem das rhythmische Element des vermeintlichen Gitarren-Delays aufgrund seiner Verzerrung und seiner Verschiebung zum übrigen rhythmischen Geschehen besonders auf. Während es zunächst (etwa ab 0:18 ) so scheint, als würde das Delay klar »in-time« auf dem Off-Beat des Viertel-Grundpulses liegen, ist bereits nach wenigen Sekunden (ca. 0:20–0:21) offenkundig, dass die Abstände zwischen den Delay-Impulsen einige Millisekunden kürzer sein müssen als die konstanten, zum Grundpuls kongruenten Abstände zwischen den Impulsen der übrigen Patterns, sodass das Delay das restliche rhythmische Geschehen »überholt«, um es an späterer Stelle (ca. 0:22–0:23, relativ genau zu Beginn des zweiten Taktes von A') wieder einzuholen – nun ist es allerdings nicht mehr auf dem Off-Beat-, sondern für einige Sekunden auf dem Down-Beat-Pattern zu hören, bis es auch dieses wieder »überholt«. Ab ca. 0:28 erklingt es dann wieder auf dem Off-Beat, wobei sich kurz darauf der Klang des Delays verschärft: Es ist jetzt nicht mehr nur eine »Deadnote«, sondern ein kurzer, hoher und aufgrund der Verzerrung der Gitarre auch schriller, Stakkato-artiger Ton zu hören, der ab ca. 0:32 (nun wieder auf dem Grundpuls) etwa um seinen eigenen Wert augmentiert wird (sein Notenwert dürfte nun etwa 1/8 entsprechen). Die arhythmische Verschiebung des Delays wird streng beibehalten, so dass es noch zu insgesamt drei Annäherungen an Off- und Down-Beat kommt, bis diese Stimme ab 0:45 mit dem Einsetzen der Streicherstimme etc. ausgeblendet wird.

Trotz der arhythmischen Anlage des Delays ist eine Regelmäßigkeit in der Annäherung an Off- und Down-Beat bemerkbar:

Zeit (m:ss)	~0:18				~0:32			
Takt	8/4	6/4	8/4	8/4	8/4	6/4	8/4	8/4
~Zeitpunkt	xxxxxxxx	xxxxxx	xxx xxxx	xxxxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxxxx
Annäherung	O	D	O		D	O	D	O

Abbildung 9: Annäherung des Gitarren-Delays an Off- und Down-Beat.

Die dritte Zeile gibt den ungefähren Zeitpunkt (markiert durch einen vertikalen Balken) der Annäherung des Delays an das in der vierten Zeile aufgezeigte Pattern an (O = Off-Beat, D = Down-Beat). Der so gestaltete Einsatz des Gitarren-Delays ist Protagonist der rhythmischen Verschleierung und Verklärung, der im Zusammenspiel mit der unüblichen Taktstruktur (ver-

kürzter zweiter Takt von a) die Verwirrung des zunächst wohl unbedarften Hörers garantiert, der größte Schwierigkeiten hat, wenn nicht gar unfähig (»drifting unable«) ist, sich im rhythmischen Geschehen zurecht zu finden. Möglicherweise ist dies die unbemerkte Einstimmung auf die im Hauptteil kursierende negative Gefühlshaltung. Auch lässt sich das bereits durch die melodische und harmonische Analyse beobachtete ziellose Umherirren im stetigen (zirkulären?) Wechsel von Annäherung und Abweichung an Off- und Down-Beat finden. Ab ca. 1:53 ist das vertraute Echo erneut zu hören, diesmal erinnert es zunächst an das Ticken einer Uhr, mit zunehmenden Feedback ist die Gitarre aber deutlich erkennbar. Der Unterschied zum ersten Auftreten des Delays: Es wurde offenkundig so nachjustiert, dass es nun ohne Zweifel in-time auf dem Viertel-Grundpuls liegt. Der Effekt wird ab etwa 2:07 (bis ca. 2:21) gebraucht, um durch Überlagerung von einzelnen Tönen einen Vielklang zu erzeugen, der aufgrund des Verzerrungsgrades der Gitarre und dem daraus resultierenden Oberton-Reichtum kakophonische, bedrückende Ausmaße annimmt.

## Sound

Freilich wird die Soundanalyse mangels normativer empirischer Parameter – solchen, die über messbaren Schalldruck hinausgehen – ein schwieriges Unterfangen. Der Sound eines Songs, einer Band oder gar eines Musikstils bleibt ein Konstrukt, das nichtsdestoweniger in der Lage ist, den Hörer auf die gleiche Weise zu affizieren, wie es beispielsweise eine traurige Melodie oder ein mitreißender Drum-Groove vermag. Das wesentliche Werkzeug bleibt die subjektive Empfindung, die Assoziation und möglicherweise der (nicht notwendigerweise ausschließlich subjektiv begründbare) Vergleich.

Der hier verwendete Begriff von Sound<sup>11</sup> orientiert sich pragmatisch am konkreten Kontext und dem vorab formulierten Erkenntnisinteresse, dessen Grundlage die Empfindung einer klanglichen Ambivalenz, eines »Spagats zwischen High- und Low-Fidelity« war, welche es im folgenden zu fundieren

---

11 Bekanntermaßen führen nicht nur unterschiedliche Auffassungen, sondern auch unterschiedliche technische Gerätschaften zu einem unterschiedlichen Klangergebnis, was sich auf die Qualität des Höreindrucks auswirken kann. Aus Gründen der Vollständigkeit und Nachvollziehbarkeit sei das verwendete technische Gerät aufgelistet: Abgehört wird die original Compact Disc über das CD-Laufwerk eines Computers. Die Abspielsoftware ist »Traktor Pro 2«. Das Audiosignal wird über ein externes Audio-Interface (Roland UA-1010 Octa-Capture) ausgegeben und von einem geschlossenen Studio-Kopfhörersystem (AKG K-271 MKII) wiedergegeben, um einen möglichst unverfälschten Klang durch einen möglichst linearen Frequenzgang zu erzielen.

gilt. Oder anders: Warum *könnte* der Sound von »Silence« sowohl an alte Vinylplatten, als auch an digitales Soundprocessing erinnern?

Das Sprach-Sample zu Beginn des Songs enthält einige Störgeräusche: ein Grundrauschen, ein statisches Brummen, Hintergrundgeräusche (Gespräche, Lachen, Klatschen). Dadurch wartet es mit einer besonderen, altmodischen Ästhetik auf, die nicht bemerkenswert wäre, wenn nicht die Information über den ungefähren Entstehungszeitpunkt der Aufnahme vorliegen würde: »we wrote a sort of small manifesto, and got this Portuguese guy from Bristol to translate it, and recreated the sample, but with him speaking different words« (Utley, zit.n. Forrest 2008.). Es kann also davon ausgegangen werden, dass die Sprachaufnahme – offenkundig im Zuge der Entstehung des Albums aufgenommen – künstlich »gealtert« wurde, z.B. (was das eigentümliche Kratzen und Knacksen erklären würde) durch eine zu hohe Sättigung durch einen Röhrenverstärker oder -kompressor. Auch ist denkbar, dass Utley auf eine von Geoff Barrow verwendete Technik zurückgreift, wie sie Mießgang (1998: 3) emphatisch beschreibt: »Violinen und Gitarren werden aufgenommen, auf Vinyl gepreßt und dann erst in den Mix integriert. Ein Prozeß der Entfremdung, bei dem selbstgeschaffenes Material abgespaltet und dann als beliebig knetbare Verfügungsmasse zurückgeholt wird«. Eine solche Wendung gegen einen sterilen Klang, der – zumindest in quantitativen Dimensionen betrachtet – höchst populäres (und vermarktungstechnisch erfolgreiches) ästhetisches Prinzip zu sein scheint, ist zumindest bemerkenswert – wenn auch nicht einzigartig – und weiß eindrucksvoll die nostalgischen Facetten des Portishead'schen Schaffens zu beleuchten. Die einleitenden Worte liefern hier einen Vorgeschmack der für »Silence« gültigen »ästhetischen Signatur« (ebd.). Deren zentraler Aspekt ist gleichwohl nicht nur »das virtuelle Altern von Tonträgern« (ebd.): Zwar wirken auch die Hi-Hat und die übrige Perkussion geradezu flach und dumpf – sie enthalten kaum Höhen –, als rührten sie von einer zu oft gehörten Vinylscheibe her. Doch sind dies vermutlich Zugeständnisse an einen flächigeren, weniger differenzierten Klang zugunsten etwa von Gibbons' Gesang. Das scharfe »T« (»Tempted«) gleich zu Beginn der Textpassage zerreißt den bis dahin warmen, mittenlastigen Zusammenklang mit einem zischenden Echo, das sich in bis dahin nicht erreichte Frequenzbereiche bricht (siehe Abbildung 9) und einen großen (Hall-)Raum eröffnet, der kaum antizipierbar gewesen ist.

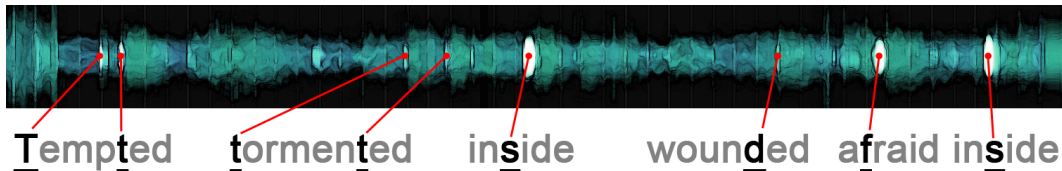


Abbildung 10: Kontrast zwischen höchsten Frequenzen bei Konsonanten (weiß) und Gesamtmix. [Erstellt mit »Traktor Pro 2« von Native Instruments, Nachbearbeitung (Einfärbung, Erhöhung des Kontrasts) mit »Photoshop CS 5« von Adobe].

16 Takte später – mit dem Wiedereinsetzen der kurzzeitig pausierenden Instrumentalfraktion – wird der Kontrast von der ›warmen‹ Sättigung des Harmoniegerüsts gegenüber den ›kalten‹ Weiten des (vermutlichen) Digitaalechos noch deutlicher. Über dem ›übersättigten Gepolter‹ schwebt der Gesang in seinen eigenen, nur für ihn erreichbaren Gefilden. Eine semantische Deutung des Geschehens muss allerdings offen lassen, ob die Sängerin (bzw. das lyrische Ich) eine Gefangene innerhalb der kalten Isolation ist oder ob diese ihr vorbehaltenen hohen Frequenzbereiche und die hörbaren Weiten des Echos eine gewisse Freiheit verheißen. Auch wenn eine klare Positionierung und Positiv-/Negativ-Assoziation jeder objektiven Grundlage entbehrt: die zwei klanglichen Gegenwelten existieren; nicht zuletzt gibt die Produktionsweise von »Silence« Aufschluss über jene Disparität: Eine Auflistung sämtlicher bei der Produktion von *Third* verwendeter Effektgeräte zeigt auf, dass sowohl analoges Equipment als auch digitale Software verwendet wurden (vgl. Utley, zit. n. Forrest 2008).

Im Sound von »Silence« wird neben den beschriebenen Gegenwelten auch eine ästhetische Tradition auditiv rezipierbar gemacht. Die Delay-Effekte der Gitarrenspur erinnern in ihrer übertriebenen Anwendung und ihrem häufigen Einsatz stark an Dub-Produktionen. Es ist das Experimentieren mit Klängen, die innerhalb des musikalischen Rahmens oftmals als Störgeräusche empfunden werden, da sie das musikalische Geschehen scheinbar nicht unterstützen, sondern negativ beeinflussen. Doch sind sie zu jedem Zeitpunkt essentielle Ingredienz eines Konzeptes, wenngleich ihre (semantische) Bedeutung nicht immer offensichtlich (falls überhaupt gegeben) sein mag: Während die Wirkung der durch das starke Delay potenzierten Störgeräusche der Gitarre vor dem Hauptteil spürbar ist, mag das während der Verses lauter werdende und an Tonhöhe gewinnende Brummen (deutlich hörbar ab »wounded«) auch eine weniger offensichtliche semantische Suppressionsfunktion erfüllen: Die zittrige, klagend und unsicher wirkende Stimme Gibbons' hat ihre liebe Not, dagegen anzukommen.



Es muss nicht unbedingt die programmatische Vertonung von Beklemmung sein, die hier zu hören ist, sicherlich ist aber eine Vertonung der Prozesse der Geräusch- und Klang-Genese Teil des oben erwähnten Konzeptes und zweifelsohne auch Ausdruck oder sogar Weiterentwicklung eines nostalgischen Gefühls. Es ist ein »Crate-Digging« der anderen Art (vgl. dazu auch Stewart 2008), ein Suchen nämlich, nach eigenen und fremden, wie auch verfremdeten eigenen Sounds. Fernab dieser experimentellen Dimension wird Sound auch zitiert: Die leiernden Synthie-Streicher sind m.E. ebenso akustische Reminiszenz wie das an ein Slap Back-Echo der 1950er Jahre erinnernde Delay der Gitarre in der ersten Hälfte des Hauptteils (A"). Die Gitarre wirkt innerhalb des ersten Verses und des ersten Refrains extrem dünn, ist des Öffterens beinahe zögerlich laid-back gespielt und auf diese Weise einzige Begleitung des zitternden Gesangs, der dadurch noch substanzloser klingt.

Die mutmaßlichen Drum-Samples verweisen indes ebenfalls auf einen Hintergrund, der möglicherweise auf Jamaika, vielleicht auch im (u.a. auch ebendort verwurzelten) Hip-Hop zu suchen ist. Der Sample-artige Charakter von a wird hervorgehoben durch eine strikt gleichbleibende Monotonie, ein Grundgerüst – gleich einem Drum'n'Bass- oder eben Dub-Riddim –, das eine Plattform für Improvisation und Sound-technische Experimente bietet. Die vermutlich durch eine Reduktion des Oberton-Reichtums<sup>12</sup> gegen Anfang jeden ersten Taktes von a erzielte abrupte Klarheit und Abnahme der Sound-Dichte unterstreicht diesen Charakter zusätzlich: Jeder Teil a wirkt wie auf diese Weise, als sei er ein gelooptes Versatzstück.

Diese »alten Schulen« treffen nun auf drei Musiker, von denen jeder seine eigenen Kompetenzen (auch im Recording-Bereich) aufweist und über eigene Ressourcen verfügt (alle drei Musiker besitzen ein eigenes Tonstudio, vgl. Forrest 2008). Diese – in zugegeben: aller Knappheit geschilderte – Mischung ist es, die den »»Silence«-Sound« ausmacht und selbst augenscheinlich unpassende Elemente wie das Intro in einen akustisch-ästhetischen Gesamtkontext einzugliedern vermag. Inwiefern dieser mit anderen Songs von Portishead kongruiert und so einen Portishead-Sound konstituiert, muss an anderer Stelle überprüft werden.

---

12 In jedem letzten Takt von a sind die Notenwerte im Bass erheblich kürzer als in den Takten zuvor, was zu einer Überlagerung mehrerer Einzeltöne, also auch zu einer Verdichtung des Oberton-Reichtums führt. Zudem ändert die Gitarrenstimme nicht selten auf einem ersten Takt von a ihre Spielweise, was den Eindruck der »Aufklärung« des Sounds positiv beeinflusst.

## »Schluss«-Betrachtung

Evident dürfte nach den oben stehenden Untersuchungen folgendes sein: Das Gefühl einer ›inkohärenten Kohärenz‹ ist nicht nur klanglicher, sondern überdies auch rhythmischer Natur. Das Zusammenspiel aus unüblicher Taktanlage, einem hohen Grad an rhythmischer Ambiguität und ametrischen, gleichwohl aber vermeintlich strukturierten Elementen erschwert die Orientierung innerhalb des Stückes, gleichzeitig entwickelt es durch den stark begrenzten harmonischen und melodischen Rahmen aber eine enorme Anziehungskraft.

»Silence« ist ein Spiel mit Ambivalenzen, wie auch die ›ästhetische Signatur‹ zwischen modernem und Vintage-Sound zeigt. Ein weiteres Beispiel: Nach dem Hauptteil trägt ein rauer Gitarrensound eine endlos traurige Melodie vor. Einerseits wirkt dies unpassend, andererseits unterstreicht es den resignativen Charakter, der den Song gegen Ende dominiert (deutliche ›Verspieler‹ bei ca. 4:21 inbegriffen, die aber mit Sicherheit nicht ohne Grund belassen wurden, möglicherweise auch intendiert waren). Ausgeglichen wird der raue Sound durch das anschwellende Melodiespiel des Cellos, das durch die Gitarre antizipiert wurde. Es ist ein Wechselspiel aus Spannungsaufbau und Auflösung.

Auch nach der intensiveren Untersuchung der wesentlichen Elemente und Parameter konnten jedoch nicht alle Fragen, die während des Arbeitsprozesses aufgeworfen wurden, Beachtung und Beantwortung finden und nicht alle – auch nach wiederholtem Hören von »Silence« immer wieder auftretenden – neuen Beobachtungen verfolgt werden. So bleibt zum Beispiel der abrupte Schluss ein formales wie semantisches Rätsel. Ist es vielleicht der einzig sinnvolle Schluss? Verheißt er nicht tatsächlich jene namensgebende Stille? Ist er gar eine Überblende vom lauten, erdrückenden Innenleben jener tragischen Existenz in die reale Welt, in der vielleicht jene kalte Stille herrscht? Warum dringt der Schrei in die Stille dann nicht hindurch? Es ist kein Schluss »im eigentlichen Sinne«, sondern ein Bruch mit einer festgefahrenen Erwartungshaltung und – fernab jeder Interpretation – in jedem Fall ein einfaches, subtiles Mittel, um mich persönlich einmal mehr zum Nachdenken über tradierte Hörgewohnheiten zu bewegen.

Doch nicht nur dem abrupten Ende ist es geschuldet, dass ich mich von und auch *in* diesem Stück irgendwie allein gelassen fühle, wobei ich weder mit dieser Feststellung, noch mit der folgenden ein Werturteil fällen möchte: Das holistische Ganze, »Silence« in all seinen Partikulär-Dimensio-

nen, befriedigt und befriedet den neugierigen Geist m.E. ganz und gar nicht.

## Quellen

- Anonym [acamus (Threadstarter)] (2008). »Where is Wicca?« In: *Portishead-Onlineforum*, <http://portishead.forums.umusic.co.uk/t/38.aspx>, Zugriff: 25.7.2013.
- Anonym [Portisheadru] (2007). »Portishead – Wicca (Live at the ATP Festival) DV.« In: *Youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=b5t3yMd5rbg>, Zugriff: 19.7.2013.
- Anonym [sharp\_teeth (Threadstarter)] (2008). »Meaning of the [Third] Intro by Claudio Campos.« In: *Portishead-Onlineforum*, <http://portishead.forums.umusic.co.uk/t/175.aspx>, Zugriff: 23.7.2013.
- Anonym [Yiyo] (o.J.). »Hype! Hype! Portishead 5 New Songs @ ATP 07.« In: *Deaf Indie Elephants*, <http://www.deafindieelephants.com/2007/12/13/hype-hype-portishead-5-new-songs-atp-07/>, Zugriff: 4.10.2012.
- E Lyrics World (o.J.). »Portishead – Silence Lyrics.« In: *www.elyricsworld.com*, [http://www.elyricsworld.com/silence\\_lyrics\\_portishead.html](http://www.elyricsworld.com/silence_lyrics_portishead.html), Zugriff: 19.7.2013.
- Empire, Kitty (2008). »Mix a Little Doom with the Gloom...« In: *The Guardian*, Onlineausgabe vom 13.4.2008, <http://www.guardian.co.uk/music/2008/apr/13/popandrock.portishead>, Zugriff: 3.10.2012.
- Erlewine, Stephen Thomas (o.J.a.). »Review.« In: *Allmusic.com*, <http://www.allmusic.com/album/third-mw0000784007>, Zugriff: 21.10.2012.
- Erlewine, Stephen Thomans (o.J.b.). »Biography.« In: *Allmusic.com*, <http://www.allmusic.com/artist/portishead-mn0000301619>, Zugriff: 21.10.2012.
- Forrest, Peter (2008). »Adrian Utley: Recording Third.« In: *Sound on Sound*, Jg. 2008, Nr. 11 (Nov.), <http://www.soundonsound.com/sos/nov08/articles/portishead.htm>, Zugriff: 3.10.2012.
- Golyr (o.J.): »Silence Lyrics. Portishead.« In: *www.golyr.de*, <http://www.golyr.de/portishead/songtext-silence-672486.html>, Zugriff: 19.7.2013.
- Götz, Thomas (2008). *Stadt und Sound. Das Beispiel Bristol*. Berlin: Lit.
- Graves, Barry / Schmidt-Joos, Siegfried / Halbscheffel, Bernward (2002). »Portishead.« In: *Das neue Rock-Lexikon*. Bd. 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 715f.
- Grimassi, Raven (2003). *Encyclopedia of Wicca & Witchcraft*. St. Paul (Minnesota): Llewellyn Publications (2., durchges. und erw. Aufl.).
- Groß, Torsten (2008). »Portishead: Auferstanden aus Ruinen.« In: *Rolling Stone. Das Archiv*, <http://www.rollingstone.de/das-archiv/article183660/portishead-auferstanden-aus-ruinen.html>, Version vom 3.5.2008, Zugriff: 19.7.2013.
- Lyrics Keeper (o.J.). »Silence.« In: *www.lyricskeeper.de*, <http://lyricskeeper.de/de/portishead/silence.html>, Zugriff: 19.7.2013.
- Mauch, Matthias / Dixon, Simon(2010): »Approximate Note Transcription for the Improved Identification of Difficult Chords.« Abstract zum Fortschrittsbericht im Rahmen der 11. Konferenz der International Society for Music Information Retrieval. In: *matthiasmauch.net*, <http://schall-und-mauch.de/>

- artificialmusicality/2010/08/approximate-note-transcription-for-the-improved-identification-of-difficult-chords/, Version vom . 4.8.2010, Zugriff: 07.01.2014
- Mießgang, Thomas (1998). »Seufzer mit Knacken. Die britische Band Portishead auf Deutschland-Tournee.« In: *Zeit Online*, [http://www.zeit.de/1998/05/Seufzer\\_mit\\_Knacken/](http://www.zeit.de/1998/05/Seufzer_mit_Knacken/), Version vom 23.1.1998, Zugriff: 19.7.2013.
- Rensing, Britta (2006). *Der Glaube an die Göttin und den Gott: Theologische, rituelle und ethische Merkmale der Wicca-Religion, unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik englischsprachiger Wicca-Anhänger*. Dissertation, online unter: <http://www.db-thueringen.de/servlets/DocumentServlet?id=7577>, Zugriff: 17.10.2012.
- Schmid, Georg / Schmid, Georg Otto (Hg.) (2003). *Kirchen. Sekten. Religionen. Religiöse Gemeinschaften, weltanschauliche Gruppierungen und Psycho-Organisationen im deutschen Sprachraum*. Zürich: TVZ.
- Stewart, Mark (2008). »Erste Worte... zu Portisheads neuem Album ›Third‹.« Übers. u. red. bearb. In: *www.spex.de*, <http://www.spex.de/2008/02/07/Erste-Worte/>, Zugriff: 4.10.2012.

## Diskographie

- Portishead (1994). *Dummy*. Go! Beats Ltd. 828 522-2.
- Portishead (1997). *Portishead*. Go! Beats Ltd. 539 435-2.
- Portishead (2008). *Third*. Go! Discs Ltd. (Universal Island Records) 1764013.

## Anhang: Songtext (Haupttext)

Eigene Transkription, abgeglichen mit diversen Internetquellen (vgl. E Lyrics World o. J., Lyrics Keeper o. J., Golyr o. J.).

»Tempted in our minds  
Tormented inside lie  
Wounded, and afraid inside my head  
Falling through changes  
  
Did you know when you lost?  
Did you know when I wanted?  
Did you know what I lost?  
Do you know what I wanted?  
  
Empty in our hearts  
Crying out in silence  
Wandered out of reach, too far to speak  
Drifting unable  
  
Did you know when you lost?  
Did you know when I wanted?

Did you know what I lost?  
Do you know what I wanted?«

## Abstract

The analysis of Portishead's track »Silence« (2008) – tries to interpret its numerous functional and semantic layers, e.g. temporal »confusion« achieved by a certain rhythmical ambiguity, the apparently fragmented lyrics, or the song's former name »Wicca« etc. The interaction of these layers evokes a complex auditive perception, which I characterise as a feeling of »cohesionless coherence«. Finally, »Silence«'s unique sound, which presumably can be described as a balancing act between high and low fidelity, is taken into further consideration.

## CATHERINE STRONG (2011). *GRUNGE: MUSIC AND MEMORY*

### Rezension von Christoph Jacke

Dieser Tage erschien die Wiederveröffentlichung des dritten und letzten regulären Studioalbums der US-Rockband Nirvana, *In Utero*, mit großem Aufwand. Das ursprünglich 1993 auf den Markt gekommene Nachfolgealbum des Millionenerfolgs *Nevermind* sorgte seinerzeit für viele Irritationen, da es, nicht zuletzt durch die Produktion von Steve Albini (Shellac, Rapeman, Big Black), weniger harmonisch als der Vorgänger war. Umso erstaunlicher, dass es *In Utero* nun sogar, wie zuvor auch schon *Nevermind*, u.a. als limitierte Luxus-Edition für knapp 100 Euro mit zahlreichen Extras in einer Box zu kaufen gibt (»20th Anniversary Limited Super Deluxe Edition inkl. 3 CDs + DVD« heißt das dann offiziell). Die slackerigen Couch Potatoes von damals sind ja in der Regel mittlerweile beruflich etabliert und können sich problemlos ein Stück Nostalgie kaufen und in das Regal stellen, so meint man die Industriellen denken zu hören. Damit generieren – im wahrsten Sinne des Wortes – die Fans von damals zu einem Edel-Konsumenten, der man vor 20 Jahren auf keinen Fall sein wollte.

Genau für diese Entwicklungen, Verschiebungen, Umwertungen und Machtverteilungen (ich kann jetzt 100 Euro für diese Box ausgeben, die seinerzeit die Hälfte der monatlichen Wohnungsmiete gewesen wären) interessiert sich die Soziologin Catherine Strong in ihrem Buch *Grunge: Music and Memory*. »One of the interesting things in working on memory is the way it can make you really conscious – and suspicious – of your own relationship with the past«, erläutert die australische Soziologin in einem Interview mit dem deutschen Kulturwissenschaftler und Journalisten Johannes Springer anlässlich der Veröffentlichung des Buchs.<sup>1</sup> Strong schätzt sich glücklich,

---

1 Strong, Catherine / Springer, Johannes (2012). »IASPM\_US Interview Series: Catherine Strong, Grunge: Music and Memory.« In: *iaspm-us.net*, <http://iaspm->

dass sie mit einem Innehalten begonnen hat, mit dem Versuch, sich selbst an das Phänomen Grunge zu erinnern, *bevor* sie sich an die Forschung dazu begab, die dann zu ihrer an der Universität Canberra eingereichten Doktorarbeit und der vorliegenden erweiterten Buchveröffentlichung führte. Strong beschreibt daher zu Beginn des Buchs ihre Beziehung zu Grunge, insbesondere zu Nirvana, positioniert sich reflektiert als (ehemaliger) Fan und räumt eine gewisse Parteilichkeit ein, wehrt sich gleichzeitig aber entschieden gegen die beiden immer noch gängigen Vorurteile, dass Popmusikforschende andere von ihren Untersuchungsgegenständen überzeugen wollen und keine Distanz dazu hätten. Gleichwohl entsteht über den Band und auch in dem hier erwähnten Interview mit der Autorin der Eindruck, dass Grunge in seiner Beachtung und Beurteilung gegenüber Punk unbedeutender sei und von angloamerikanischen Akademikern (andere Diskurse werden eher marginal bis gar nicht beleuchtet, was angesichts der Herkunft des Phänomens und der Bands verständlich erscheint, wenn auch bedauerlich ist) fortan als wertvoller eingeschätzt werden solle. Es klingt dies dann doch wieder nach einer Verteidigung und Aufwertung des eigenen Geschmacks gegenüber selbst nicht miterlebten Strömungen.

»However, the focus that academics often have on particular types of political statements, and the way that they read these as making some types of culture more worthy than others, will be critiqued as a type of ›generationalism‹ that has meant the full possibilities contained in grunge have not been considered« (S. 15).

Wobei sich Strong offenkundig immer wieder damit auseinandersetzt. So hat sie aus dem Bedürfnis, rückblickende Verschönerungen und Glorifizierungen zu vermeiden, Befragungen mit Zeitzeugen geführt, die bewusst nicht zu den früheren und frühen Akteuren der Szenen in und um Seattle gehörten und betrachtet Nirvana in diesen Interviews von vornherein als erfolgreich und Grunge als Teil des Mainstreams. So versucht Strong, typische Effekte der Oral History wie nachträgliche Glorifizierungen zu umgehen.

Anhand lobenswert ausgiebiger Recherchen und Befragungen nah am Phänomen arbeitet sich Strong durch die Kapitel »Theories of Grunge and Memory«, »Defining Grunge in the Media«, »Defining Grunge in Memory«, »The Memory of Kurt Cobain«, »Gender and Grunge« und »Generation X, ›the 90's‹ and Youth«. Strong blickt dabei besonders auf Themen und Diskurse, die neben der medialen Themenkarriere<sup>2</sup> und dem ersten MTV-

---

us.net/iaspm-us-interview-series-catherine-strong-grunge-music-and-memory/ (Zugriff: 10.10.2013).

2 Vgl. dazu Jacke, Christoph (1998). »Millionenschwere Medienverweigerer: Die US-Rockband Nirvana.« In: *Neues zum Umgang mit Rock- und Popmusik*. Hg. v.

Toten<sup>3</sup> eben gerade in diesem Kontext eher übersehene oder vergessene Aspekte berücksichtigen wie z.B. Gender:

»Just because the mainstream media forget something it is not a death sentence for the legacy of that thing, but it does make it harder to keep it in mind than, say, the work of Cobain when he's still on the front cover of Rolling Stone every second month!« (Strong/Springer 2012).

Festzuhalten bleibt, dass diese Herangehensweise vom Fan zum Forscher auch bei Catherine Strong hochspannend und wissenschaftlich wertvoll erscheint, deren latentes Reflektieren gleichzeitig sehr viel Akribie verlangt. In jedem Fall hat die australische Soziologin mit diesem Buch selbst einen wichtigen Beitrag zur Erforschung dieser in den Medien und auch Clubs einst so prägenden popmusikalischen Bewegung geleistet. Zudem – und das ist m. E. das noch größere Verdienst von *Grunge: Music and Memory* – wird aufgezeigt, wie im Bewusstsein um die Konstruiertheit von Diskursen und Geschichten Popmusik (im Sinne eines komplexen Gefüges von Sounds, Bildern, Personen und Images) erinnert und wissenschaftlich aufgeschrieben werden kann. Damit reiht sich Strong ein in vielfältige Überlegungen der letzten Jahre zu popmusikkultureller Archivierung, Erinnerung, Gedächtnis und Institutionalisierung, die in Simon Reynolds' essayistischer Studie *Retromania*<sup>4</sup> ihren vorläufigen aufmerksamkeitsökonomischen Höhepunkt fanden. Dazu im schon erwähnten Interview von Springer befragt, antwortet Strong selbst:

»It's really good to see more work emerging in this area, because popular music is no longer associated with youth in the way it once was and the experiences of older fans are very important to understand. What I hope I've done with my work is provide a detailed case study of how the past of popular culture is constructed, including the places where space exists for competing versions of the past to develop and the ways in which some versions of the past can dominate or extinguish others« (Strong/Springer 2012).

So identifiziert Strong Stränge und Funktionen von kollektivem Gedächtnis und wie dieses durch die Medienberichterstattung gerahmt wird. Aus den eigenen wissenschaftlichen Beobachtungen zieht Strong auch gleich Schlüsse für eine Popmusikkulturforschung:

»I think studies on popular culture had to emphasise the positive for a long time to get past the initial highbrow dismissal of everything associated with

---

Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 23). Karben: Coda, S. 7-30.

3 Diederichsen, Diedrich et al. (1994). »Der erste MTV-Tote. Talk am Tresen.« In: *Spex* Nr. 6/1994, S. 20-25.

4 Reynolds, Simon (2011). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber & Faber.



it. That was really needed to create space for pop culture to be taken seriously as an object of study. But I think that has been mostly achieved, and there might now be more scope for us to think about the areas of popular music that aren't quite so glowing« (ebd.).

Die sowohl präzisen und aufwändigen Analysen eines popmusikkulturellen und medialen Phänomens ständig in Bezug zu allgemeinen Entwicklungen zu setzen, also Grunge und Nirvana immer wieder als fallbeispielhaft für (mediales) Erinnern und Vergessen aufzuarbeiten, ist die gar nicht hoch genug einzuschätzende Leistung dieses Bands:

»This book uses grunge to try to answer questions about the relationship between popular culture, memory and power, and asks whether grunge presented a challenge to the power structures in society, and if so, what the outcome of this challenge has been. [...] It seems possible, then, that the stories that are told about the emergence, success and co-optation of new forms of popular culture work to contain the potential for change that might be present in such movements. Although these stories certainly seem to maintain the power that some groups in society have over others, the mechanisms through which this occurs require further exploration to be well understood« (S. 153f.).

Fraglos kann die vorliegende Studie genauso gut auch am Phänomen Interessierten und Fans neue fundierte Einblicke liefern. Zudem zeigt Strong auf, dass durch die hier untersuchten Zusammenhänge von Erinnerung, Kultur, Medien und Popmusik in deren Historisierung ganze Phänomene zwar in einen Kanon Eingang finden, gleichzeitig, wie Strong empirisch belegt, im Fall von Grunge im Nachhinein als politisch wirkungsloser, andere, wie Punk, oftmals retrospektiv als politisch wirkungsvoller dargestellt bzw. erinnert werden als sie es jemals waren. »This study demonstrates that grunge had strong political elements, as did punk, and also, like punk, areas that were less concerned with such cerebral matters« (S. 155).

Der hohe Buchpreis erweckt hingegen den Eindruck eines intellektuellen Gutes, welches nur bestimmten Kreisen oder Liebhabern vorbehalten bleibt. Hier passen Inhalt (ein populäres jugendkulturelles Phänomen) und Format (ein überteuertes Buch) nicht zusammen. Bleibt zu hoffen, dass auch *Grunge: Music and Memory* schon bald als günstigeres Paperback erscheinen wird, wie es mit anderen Bänden der Reihe geschehen ist.

Strong, Catherine (2011). *Grunge: Music and Memory*. Farnham: Ashgate (179 S., gebundene Ausg. 67,99€).

## CAROLIN STAHRENBERG (2012). *HOT SPOTS VON CAFÉ BIS KABARETT. MUSIKALISCHE HANDLUNGSRÄUME IM BERLIN MISCHA SPOLIANSKYS 1918-1933*

### Rezension von Martin Pfeleiderer

Mit dem aus der Geologie entlehnten Begriff Hot Spots sind Brennpunkte gemeint, in denen sich im urbanen Raum sozial-kreative Prozesse in konzentrierter Form ereignen. Carolin Stahrenberg hat vier Hot Spots im Berliner Nachtleben der 1920er Jahre in den Mittelpunkt des Hauptteils (»Orts-termine«) ihrer Dissertation gestellt: das Café *Schön* in Berlin-Mitte (Friedrichstraße/Unter den Linden), die *Kakadu*-Bar am Kurfürstendamm sowie zwei berühmte Kabarets in Charlottenburg – Trude Hesterbergs *Wilde Bühne* in der Kantstraße und Max Reinhardts *Kabarett der Komiker* am Lehniner Platz. Detailliert beschreibt die Autorin die Räumlichkeiten und die Atmosphäre dieser urbanen Brennpunkte, die Zusammensetzung des Publikums und die Arbeitsbedingungen der Musiker. Zudem analysiert sie einzelne Lieder, die in den Kabarets aufgeführt wurden und in denen das Leben in der modernen Großstadt reflektiert und kommentiert wird. Mit diesen lebendigen Schilderungen möchte Stahrenberg einen Beitrag zur Rekonstruktion einer »Schattengeschichte« der Musik in der Weimarer Republik leisten – einer Geschichte von musikalischen Handlungsräumen jenseits der großen Institutionen des etablierten Musiklebens. Musik wird in den Hot Spots, so Stahrenberg, »für die Menschen bedeutungsvoll, indem sie sie in ein Handlungssystem integrieren, durch sie die Welt deuten oder sie nutzen, um emotionale Erfahrungen zu deuten oder heraufzubeschwören« (S. 268). Dadurch werden die Hot Spots zu Spiel- und Inkubationsräumen, in denen sich vieles von dem anbahnt, was später in ähnlichen kulturellen Kontexten ein historisches Wirkungspotential entfaltet.

Dem Hauptteil des Buches ist ein theoretischer Teil (»Grundrisse«) vorangestellt, der die Ortstermine im Berliner Nachtleben der 1920er Jahre in einen doppelten Rahmen stellt – zunächst durch raumtheoretische Überlegungen, sodann durch eine Reflexion des vielschichtigen Zusammenhangs zwischen Musik und Raum und schließlich – als eine Art zweite Rahmung – durch die Schilderung der Biographie des Pianisten Mischa Spoliansky, der an allen vier Hot Spots als Hauspianist und zum Teil auch als Komponist tätig war.

Den raumtheoretischen Überlegungen liegt die These zugrunde, dass Anfang des 20. Jahrhunderts eine »Entdeckung und Bewältigung des urbanen Raumes [...] zur Herausforderung der Moderne« geworden sei (S. 12). Die Autorin greift verschiedene Gedanken des sogenannten spatial turn auf – einer jener kulturwissenschaftlichen Kehrtwenden, die für die Musikforschung bislang nur unzureichend fruchtbar gemacht worden sind. Sie exponiert die Unterscheidung zwischen physikalischem Raum und sozialem Handlungsraum, weist auf die Relevanz bestimmter Orte für wiederkehrende alltägliche Handlungsmuster hin und stellt zudem Überlegungen zu einem wohl eher metaphorisch zu verstehenden »musikimmanenten Raum« an. Zentral ist die Idee von urbanen Orten, z.B. Konzertsälen, Cafés und Kabarets, als musikalischen Handlungsräumen, deren räumliche Struktur und Atmosphäre die dort gespielte Musik und ihre Erfahrung maßgeblich beeinflussen. Schließlich reißt die Autorin auch die Frage an, auf welche Weise das Selbst- und Fremdbild einer Stadt wie Berlin durch ihre Musik geprägt wird.

Mischa Spoliansky (1898-1985) gehört zusammen mit Friedrich Hollaender, Rudolf Nelson und Werner Richard Heymann zu den wichtigsten Komponisten von Unterhaltungsmusik und Revuen in der Weimarer Republik. Im Osten des heutigen Polen geboren, wurde Spoliansky zu einem jener jüdischen Musiker, welche die Berliner Musikszene der 1920er Jahre zwar nachhaltig prägten, die aber nach ihrer erzwungenen Emigration während der Nazi-Diktatur nicht nach Deutschland zurückgekehrt sind – Spoliansky lebte und arbeitete nach dem Krieg in London – und daher im kulturellen Gedächtnis heute kaum noch präsent sind. Zudem ist Spoliansky ein Beispiel für die künstlerische Vielseitigkeit und die fließenden Grenzen zwischen Unterhaltungsmusik und »ernster Musik« in der damaligen Zeit: Spoliansky komponierte Schlager sowie Revuen, spielte als Pianist Jazz und zugleich klassisch-romantische Musik, z.B. in Aufnahmen als Begleiter des Sängers Richard Tauber in Schuberts »Winterreise«.

Stahrenbergs gleichermaßen detaillierte wie lebendige Schilderung der vier Berliner Hot Spots liegt eine akribische Rekonstruktions- und Recherchearbeit in zahlreichen Archiven zugrunde, vor allem dem Archiv der Aka-

demie der Künste in Berlin, aber auch in einer Reihe von privaten Sammlungen. Diese Archivarbeit, aus der auch ein umfangreiches Werkverzeichnis Spolianskys im Anhang des Buches resultiert, war unumgänglich, da die verfügbare Forschungsliteratur zur Unterhaltungsmusik der Weimarer Republik, so zeigt Autorin in einer Literaturübersicht zu Beginn des Buches, noch immer sehr lückenhaft ist. Die Autorin möchte mit ihrer Arbeit Material aus dem »unbewohnten Speichergedächtnis« der Geschichte in ein »bewohntes Funktionsgedächtnis« (Aleida Assmann) überführen, in dem das Vergangene auch heute noch zum »Inkubationsraum« (S. 270) für neue kulturelle Entwicklungen werden könnte. Das gelingt ihr zweifelsohne, etwa mit der ausführlichen Schilderung der Konflikte zwischen der Kabarett Direktorin Trude Hesterberg und ihren Angestellten – anschaulich dokumentiert in den bislang unveröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen des Kabarettlibrettisten und Spoliansky-Mitarbeiters Marcellus Schiffer – oder mit dem Bericht über die Hintergründe der Aufführung von Spolianskys Kabarett-Oper *Fragen Sie Herrn Plim* in Reinhardts *Kabarett der Komiker*.

Die doppelte Rahmung der Ortstermine durch raumtheoretische Überlegungen und durch die Biographie Spolianskys erscheint mir allerdings nicht immer ganz schlüssig. Die Figur Mischa Spolianskys gibt den vier Ortstermin-Einzelstudien zwar einen oberflächlichen Zusammenhang. Dennoch fragt man sich bei der Lektüre: Wenn Spoliansky zufällig in anderen Etablissements gearbeitet hätte, hätte die Autorin dann diese anderen Bars und Kabarett ins Zentrum des Buches gestellt? Wird die Auswahl der untersuchten Hot Spots hierdurch nicht beliebig? Hätten nicht besser andere, stärker inhaltlich orientierte Kriterien, z.B. die Relevanz oder Repräsentativität der Hot Spots für das Berliner Nachtleben, bei der Auswahl herangezogen werden sollen? Mit ihren raumtheoretischen Überlegungen versucht die Autorin zwar auf ambitionierte Weise verschiedene, im Grunde recht heterogene Blickweisen für eine Beschreibung des Berliner Nachtlebens der 1920er Jahre fruchtbar zu machen. Das gelingt ihr allerdings mal besser, mal schlechter – bezeichnenderweise greift sie längst nicht alle ihrer Überlegungen aus dem Anfangsteil im Hauptteil des Buches wieder auf.

Ungeachtet der nicht immer überzeugenden Rahmungsidee ist mit dem Buch eine faszinierende Materialsammlung mit vielen interessanten historischen Einzelbeobachtungen und zahlreichen klugen Hinweisen auf die Zusammenhänge zwischen Musik und urbanem Raum entstanden. Der Text ist sehr ansprechend geschrieben, ja er bietet stellenweise eine regelrecht kurzweilige Lektüre, die lebendige Einblicke in eine gar nicht mal so lange zurückliegende Zeit gewährt. Gerade angesichts der raren Literatur und der vielen Forschungslücken zur Unterhaltungsmusik der Weimarer Republik ist

das Buch sehr anregend und verdienstvoll und sei als Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung jeder und jedem an diesem wenig erschlossenen Kapitel deutscher Kulturgeschichte und populärer Musik Interessierten zur Lektüre empfohlen. Wertvoll sind auch die Hinweise auf brach liegende Forschungsfelder und weitere im Schatten der Musikgeschichte liegende »heiße Orte« am Schluss des Buches, z.B. auf die Kurfürstendammtheater, das Stern'sche Konservatorium sowie das Netzwerk von Studiomusikern in den Berliner Plattenstudios und beim frühen Tonfilm.

Stahrenberg, Carolin (2012). *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918-1933* (= Populäre Kultur und Musik Bd. 4). Münster u.a.: Waxmann (336 S., Paperback 36,90€).

## FLORIAN HEESCH / KATRIN LOSLEBEN (HG.) (2012). *MUSIK UND GENDER. EIN READER*

### Rezension von Susanne Sackl-Sharif

Wer seine Blicke über aktuelle Tagungsprogramme<sup>1</sup> und Publikationen<sup>2</sup> der Musikwissenschaft schweifen lässt, wird feststellen, dass sich zahlreiche Forscher\_innen mit den Themen der Gender-Forschung auseinandersetzen. Florian Heesch und Katrin Losleben sprechen daher zu Recht von einer »Verstetigung« der musikwissenschaftlichen Gender-Forschung« (S. 10) und einer »Kontinuität des musikwissenschaftlichen Gender-Diskurses seit den frühen 1980er Jahren« (S. 10). In ihrem Reader *Musik und Gender* versammeln die Herausgeber\_innen Auszüge aus 19 Schlüsseltexten zur Gender-Forschung in der Musikwissenschaft. Um den Leser\_innen den Zugang zu den teils englischsprachigen Originaltexten zu erleichtern, wurden diese von den Herausgeber\_innen – teilweise erstmals – ins Deutsche übersetzt. Den Texten sind ferner von Heesch oder Losleben verfasste Einleitungen vorangestellt, in denen u.a. theoretische und methodologische Kontextualisierungen vorgenommen, die Autor\_innen der Beiträge vorgestellt sowie die wichtigsten Thesen aufgelistet werden. Da es sich meist nur um Auszüge handelt, wird ferner ein Überblick über die gesamte Publikation gegeben. Die einzel-

1 Vgl. etwa »Musik, Gender und Differenz. Intersektionale und postkoloniale Perspektiven auf musikalische Felder«, 10.-12. Oktober 2013, MDW Wien; »Adele, Katy, Sasha & Co. Pop-Frauen der Gegenwart«, 6.-8. Juni 2013, Kunstuniversität Graz; »Gender, Music, Voice«, 21.-23. September 2012, Universität Wien; »Musik und Männlichkeiten«, 29.-30. September 2011, HAW Hamburg; »Heavy Metal and Gender«, 8.-10. Oktober 2009, HfMT Köln.

2 Vgl. etwa *Jahrbuch Musik und Gender*, Band 1-5, hg. v. Forschungszentrum Musik und Gender und der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung; Annette Kreutziger-Herr/ Melanie Unseld (Hg.) (2010). *Lexikon Musik und Gender*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag; Andrea Ellmeier/ Doris Ingrisch/ Claudia Walkensteiner-Preschl (Hg.) (2011). *Gender Performances. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film* (= mdw Gender Wissen 2). Wien u.a.: Böhlau.

nen Texte werden kritisch diskutiert, wobei stets der Zeithorizont des Beitrags mitgedacht und sein Bezug zur Gegenwart reflektiert wird. Weiterführende Literaturangaben zu den Autor\_innen sowie zu Publikationen, in denen Ideen des jeweiligen Textes entweder aufgegriffen oder kritisiert werden, befinden sich ebenfalls in den Einleitungen. Durch die Auswahl der Beiträge und die umfangreichen wie reflektierten Informationen der Einleitungen werden wissenschaftliche Diskurse sichtbar und für die Leser\_innen nachvollziehbar.

Die ausgewählten Texte werden von den Herausgeber\_innen fünf zentralen Feldern der musikwissenschaftlichen Gender-Forschung zugeordnet: (1) Grundfragen der Disziplin, (2) Musikgeschichte, (3) Biografik, (4) Analyse und (5) Performanz und Körper. Die entsprechenden Buchabschnitte wurden ferner mit einem Motto betitelt.

Im ersten Teil »*Reshaping a Discipline*. Musikwissenschaft und Geschlecht« stehen »Grundfragen, die das Selbstverständnis der Disziplin betreffen« (S. 12) im Fokus der Betrachtung. In den ausgewählten Texten von Eva Rieger, Susan McClary, Leo Treitler, Judith Rosen und Marcia J. Citron werden diese Grundfragen diskutiert, wobei sich die Autor\_innen keineswegs in ihren Antworten einig sind. So kann Treitlers Text »Gender and Other Dualities of Music History« (1993) als Replik auf McClarys vielfach kritisiertes Buch *Feminine Endings* (1992) verstanden werden. McClarys Arbeiten sind »im Kontext des feminist criticism entstanden, der [...] in der Musikwissenschaft [...] noch ganz am Anfang stand« (S. 37). Positiv hervorgehoben wird von Losleben, dass McClary »[i]hre Fragen der Darstellung von Sexualität, Subjektivität, Körper und Gender [...] schrankenlos an sämtliche Musiken« (ebd.) stellt. Kritisch diskutiert wurden hingegen ihr methodisches Vorgehen sowie die Verwendung essentialistischer Konzepte. Treitler warnt etwa davor, »Dichotomien als Grundlage einer feministischen Musikkritik zu verwenden« (S. 50) und wirft McClary einen unreflektierten Umgang mit Genderstereotypen vor.

Die Texte des zweiten Teils des Readers »*Women in Music*. Musikgeschichte« behandeln diverse Aspekte von Frauen in der Musik(geschichte). Annette Kreuziger-Herr, Susanne Rode-Breymann und Christine Ammer widmen sich in ihren Beiträgen Frauen in unterschiedlichen musikalischen Handlungsfeldern, bspw. in Frauenorchestern im 19. und 20. Jahrhundert oder an Musenhöfen in der Frühen Neuzeit. Melanie Unseld diskutiert Weiblichkeitsbilder in der Musik um 1900 und beschäftigt sich mit folgenden Fragestellungen: »Welchen Anteil haben reale Frauen an solchen Weiblichkeitsbildern? Inwiefern prägen musikalische Frauendarstellungen wiederum die gesellschaftliche Realität?« (S. 131). Simon Frith und Angela McRobbie

erörtern in ihrem Artikel Weiblichkeiten und Männlichkeiten in der Rockmusik. Der Text steht für Heesch und Losleben exemplarisch für

»den Beginn der Auseinandersetzungen mit Gender-Fragen in Forschungen zu populärer Musik, ist jedoch nicht nur eine Pionierarbeit, sondern hat sich durch zahlreiche, auch kritische Bezugnahmen bis heute als Schlüsseltext zum Thema ›Rockmusik und Gender‹ behauptet« (S. 144).

Die Herausgeber\_innen betonen, dass es innerhalb der Geschichte nach wie vor Wissenslücken gebe und halten daher »neue Geschichts(be)schreibungen mit neuen Schwerpunkten« (S. 13) – wie in den ausgewählten Texten durchgeführt – für unerlässlich.

Unter dem Motto »*Writing the Biography of a Woman*« werden im dritten Teil des Readers Texte von Beatrix Borchard und Jane Bowers diskutiert, wobei Herausforderungen, die mit dem Schreiben der Biografie einer Frau einhergehen, beleuchtet werden. Während sich Borchard mit den methodischen Herausforderungen der Biografik – vor allem mit der Montage von Quellen – beschäftigt und davon ausgeht, dass Kompositionen nur dann adäquat darstellbar sind, wenn sowohl das Leben als auch das Werk von Komponistinnen betrachtet wird, widmet sich Bowers der Selbstreflexion, die sich die/der Erzähler\_in einer Biografie aufgrund der Vorbedingungen der eigenen Perspektive, der kulturellen und/oder historischen Distanz zu dem beschreibenden Leben usw. zu stellen hat. Dabei steht die Frage im Vordergrund, wie widersprüchliche biografische Informationen in eine kongruente Erzählung transformiert werden können. Aufgrund der methodischen Vielfalt (Quellenforschung, Oral History, ethnografische Beobachtung) und des popularkulturellen Forschungsgegenstands (amerikanische Blues-Sängerin Mama Yancey) bezeichnet Heesch Bowers Beitrag als ein Beispiel dafür, »dass Gender-Forschung zum Überdenken und Überschreiten herkömmlicher Grenzen in der Disziplin führt« (S. 179).

In den Beiträgen des vierten Abschnitts »*Unsung Voices. Analyse und Autorschaft*« werden die Geschlechteridentitäten von Autor\_innen oder Komponist\_innen und deren Verhältnis zu ihren künstlerischen Produkten kritisch reflektiert. Heesch und Losleben geben in diesem Zusammenhang folgendes zu bedenken:

»Kunstwerkanalyse misst meist der Frage nach der Autorin oder dem Autor hohe Bedeutung bei und handelt insofern auch von Subjekten, denen wir unweigerlich eine Geschlechtsidentität zuschreiben. Umstritten bleibt die Frage, ob Frauen anders komponieren als Männer, ob es so etwas wie eine weibliche Schreibweise gibt. Es ist allerdings fraglich, ob gerade diese Frage neue Erkenntnisse hervorbringen kann, oder ob sie lediglich dazu führt, die



Dichotomie der Geschlechter [...] in essentialistischer Weise festzuschreiben. Vielversprechender scheint es zu sein, nach Bedeutungen zu fragen, die eine Analyse den Geschlechteridentitäten der Autorinnen und Autoren bzw. Komponistinnen und Komponisten beimisst – und inwiefern eine Analyse dabei ihren eigenen, an eine Geschlechtsidentität gebundenen Blickwinkel reflektiert« (S. 14f.).

Ruth A. Solie beschäftigt sich in ihrem Text mit den Geschlechteridentitäten in Schumanns Frauenliebe-Liedern und bezieht in ihre intermediale Analyse eine feministische Verwendung literatur- und musikwissenschaftlicher Methoden ein. Vor allem die gesellschaftliche Stellung der Frau im Bürgertum des 19. Jahrhunderts sowie die Kontextualisierung von Entstehung und Rezeption von Musik und Text sind für Soli von Bedeutung. Carolyn Abbate diskutiert in ihrem Beitrag die Subjektpositionen von Sängerinnen in der Oper und geht davon aus, »dass die Gattung Oper die tradierte Gegenüberstellung von männlichen, sprechenden Subjekt und weiblichen, betrachteten Objekt unterwandert, indem die Autorität der musikalischen Stimme von weiblichen Figuren bzw. Sängerinnen eingenommen wird« (S. 214). Richard Middleton betrachtet die Verknüpfung von Gender und Genre im Popsong am Beispiel der Band Eurythmics. Auf der theoretischen Grundlage von Michail Bachtin stellt Middleton die These auf, dass »im Popsong [...] nicht eine einzige, sondern verschiedene ›Stimmen‹ interagieren« (S. 227). Annegret Huber hinterfragt in ihrem Text über die Sonatenhauptsätze von Fanny Hensel die Annahme, dass es sich bei Musikanalyse um eine »objektivierende« Wissenschaft handelt: »Zum einen sind die Analysekriterien diskursiv und kulturell geprägt, zum anderen sind die Fragen an die Kompositionen abhängig von der Wahrnehmung derjenigen, die sie stellen« (S. 242).

Im fünften und letzten Teil »*Staging Gender. Körper und Performanz*« steht die Auffassung im Zentrum, »dass Geschlecht eine Sache der Darstellung, der Inszenierung ist« (S. 15), weswegen Fragen zu den »körperlichen Bedingungen und Möglichkeiten der vielfältigen künstlerischen Darstellungsformen« (S. 16) in den Beiträgen von Freia Hoffmann, Robert Walser und Suzanne Cusick diskutiert werden. Hoffmann widmet sich der »Rolle des Körpers in der instrumentalen Musikpraxis« und entlarvt durch Rückgriff auf Ansätze des frühen Feminismus »die kulturell etablierten Bilder vom weiblichen Körper als Produkte des männlichen Blicks« (S. 259). Walser verbindet in seiner Studie über Heavy Metal-Videos Ansätze der Musikwissenschaft sowie der Cultural Studies und verknüpft Diskursanalysen mit ethnografischen Methoden. Er entdeckt vier Strategien, durch die Männlichkeit im Heavy Metal konstruiert wird, wobei für Walser Männlichkeit erst auf der Seite der Rezipient\_innen entsteht. Nach Heesch »weist Walsers Studie [somit] auf

den Aspekt der Geschlechterperformanz voraus« (S. 273). Cusick versucht in ihrem Beitrag den dekonstruktivistischen Performanzansatz von Judith Butler auf musikalische Performanzen anzuwenden. Sie beschäftigt sich vor allem mit der klingenden Ebene in künstlerischen Performanzen und diskutiert anhand von zwei Beispielen (Pearl Jam, Indigo Girls), »inwiefern durch Singen geschlechtliche Identität performiert wird« (S. 288).

Mit der Auswahl der Texte ist es Heesch und Losleben gelungen, die Methoden- und Theorienvielfalt sowie die Interdisziplinarität der Musikwissenschaft bzw. der musikwissenschaftlichen Gender-Forschung abzubilden. So werden in den einzelnen Beiträgen sowohl geschichts-, kultur- als auch sozialwissenschaftliche Fragestellungen aufgegriffen und mit Theorien der Frauen- und Geschlechterforschung (etwa Frauenforschung, Intersektionalität, feministische Theorie) verknüpft. Neben Quellenforschung und musikalischer Analyse finden sich ethnografische und intermediale Ansätze sowie Methoden der Oral History.

Kritisch anzumerken ist, dass – mit Ausnahme eines Verweises auf den Artikel »Miriam Sings Her Song« von Ellen Koskoff (S. 181-182) – die Gender-Forschung aus dem Bereich der Ethnomusikologie im Reader nicht auftaucht. Seit den 1970er Jahren wurden vor allem im eher kulturanthropologisch orientierten Zweig der Ethnomusikologie immer wieder Genderfragen thematisiert. Im Laufe der 1980er Jahre wurde Gender dort zu einer zentralen Forschungskategorie.<sup>3</sup> Meilensteine in dieser Entwicklung sind, neben zahlreichen individuellen Forschungsbeiträgen,<sup>4</sup> die beiden Sammelbände *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*<sup>5</sup> und *Music, Gender, and Culture*<sup>6</sup>. Seit den 1990er Jahren ist Gender eine etablierte und nicht mehr wegzudenkende Forschungskategorie in der Ethnomusikologie, zu der ein reichhaltiger und vielfältiger Korpus an Literatur entstanden ist. Ältere und aktuelle Texte von einer Vielzahl von Autor\_innen, die zu den fünf Themengebieten des Readers gepasst hätten, wären zur Genüge vorhanden gewesen und hätten alternative theoretische und methodologische Perspektiven in die Textsammlung eingebracht, die auch für Leser\_innen aus anderen

---

3 Für einen Überblick über die Entwicklung ethnomusikologischer Genderforschung bis zum Beginn der 1990er Jahre vgl. Margaret Sarkissian (1992). »Gender and Music.« In: *Ethnomusicology. An Introduction*. Hg v. Helen Myers (= The New Grove Handbooks in Musicology). London: Macmillan, S. 337-348.

4 Exemplarisch sei hier Jane C. Sugarman (1989). »The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians.« In: *Ethnomusicology* 33, Nr. 2, S. 191-215 erwähnt.

5 Ellen Koskoff (Hg.) (1987). *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (= Contributions in Women's Studies 79). Westport: Greenwood Press.

6 Marcia Herndon/Susanne Ziegler (Hg.) (1990). *Music, Gender, and Culture* (= Intercultural Music Studies 1). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

musikwissenschaftlichen Feldern bereichernd gewesen wären. Ebenso hätten Beiträge aus der Tanzforschung den Sammelband sinnvoll ergänzen können. So hat sich beispielsweise Judith Lynn Hanna in zahlreichen Publikationen aus einer global vergleichenden und genreübergreifenden Perspektive mit dem Spannungsfeld Tanz-Gender-Sexualität auseinandergesetzt.<sup>7</sup> Vielleicht können in einer neuen Auflage des Readers diese Chancen zur inhaltlichen Anreicherung genutzt werden.

In diesem Zusammenhang sei auch darauf verwiesen, dass Heesch und Losleben im Vorwort die Gender-Forscher\_innen zur Selbstreflexion aufrufen, die u.a. das »Verhältnis zwischen der eigenen geschlechtlichen und sexuellen Identität und dem Forschungsgegenstand« sowie das »Verhältnis zwischen Wissenschaft und Politik« (S. 10) umfassen sollte. Dieser Aufforderung schließe ich mich gerne an und erachte die Reflexion über die eigene Position nicht nur für die musikwissenschaftliche Gender-Forschung, sondern für Wissenschaft im Allgemeinen als notwendig. Aus meiner Sicht wäre daher neben einer Selbstreflexion zu Themen der Gender-Forschung auch eine Reflexion über Musikwissenschaft als wissenschaftliches Feld erforderlich gewesen. Neben der Einführung in das Thema »Gender« hätten die Herausgeber\_innen überblicksartig auch ihr Verständnis von Gegenständen, Methoden und Theorien der Musikwissenschaft geben sowie auf wichtige Überblicktexte verweisen können, um ihren Forschungshintergrund transparent zu machen, der sich offensichtlich in der Textauswahl niederschlägt, sodass manche Bereiche der Musikwissenschaft verstärkt, andere gar nicht vorkommen.

Diese kritischen Anmerkungen ändern aber nichts daran, dass der Reader *Musik und Gender* ein informativer und kritischer Sammelband ist, der intellektuell anregende Schlüsseltexte ausgewählter Bereiche der musikwissenschaftlichen Gender-Forschung umfasst. Nicht nur für Einsteiger\_innen, sondern auch für Fortgeschrittene ist dieses Buch zu empfehlen, da es insgesamt einen guten und reflektierten Überblick über die musikwissenschaftliche Gender-Forschung bietet.

Florian Heesch / Katrin Losleben (Hg.) (2012). *Musik und Gender. Ein Reader* (= Musik – Kultur – Gender 10). Wien, Köln, Weimar: Böhlau (313 S., 24,90€).

---

7 Eine Bibliographie mit Hannas Texten zu diesem Themenkomplex ist zu finden unter: <http://judithhanna.files.wordpress.com/2012/05/dasexuality-bib.pdf>.

## CHANGING THE TUNE. MUSIQUES POPULAIRES ET POLITIQUE AU XXIE SIÈCLE DE LA CHUTE DU COMMUNISME AU PRINTEMPS ARABE, UNIVERSITÉ DE STRASBOURG, 7.-8. JUNI 2013

### Bericht von André Rottgeri

Die internationale Konferenz *Changing The Tune* wurde von der europäischen Sektion der IASPM Frankophone (IASPM-BFE), der Zeitschrift *Volume!* sowie vom ASPM organisiert. Darüber hinaus wurde das deutsch-französische Organisationsteam auch von der Universität Strasbourg, der Université Franco Allemande, SEARCH und der Région Alsace unterstützt. Aufgrund der internationalen Ausrichtung wurde als Konferenzsprache jedoch Englisch gewählt. Als Veranstaltungsort diente die MISHA Conference Hall auf dem Campus der Universität Strasbourg. Die Idee, eine Konferenz dieser Art zu veranstalten, ergab sich – wie der Untertitel der Tagung bereits andeutet – aus der defizitären Forschungslage zum Thema Musik und Politik in Bezug auf die jüngste Vergangenheit. Demnach bezog sich der Call For Papers auf fünf thematische Streams zu den folgenden Themengruppen: *Music as a Political Weapon; Political Change, Musical Revolution? The Question of Artistic Legacy; Music, Identity and Nationalism; Aesthetics, digital practices and political significations; Marching to a Different Beat? Censorship, Propaganda and Torture.*

Eröffnet wurde die Konferenz vom Dekan der Faculté des langues et des cultures étrangères, Bernard Genton, und den Organisatoren Alenka Barber-Kersovan, Elsa Grassy und Jedediah Sklower. Es folgte der Eröffnungsvortrag von Dietrich Helms (*Jitterbugs with Attitudes: Thoughts on Pop and Politics*), in dem sich der Keynote Speaker mit grundlegenden Fragen zum Thema populäre Musik und Politik auseinandersetzte. Im Zentrum stand dabei die Frage nach dem potentiellen Einfluss der populären Musik auf die

Politik. Da Helms tendenziell eine skeptische Position im Sinne von Theodor W. Adorno einnahm, wuchs für die folgenden Referent/inn/en die Herausforderung, auf positive Gegenbeispiele aufmerksam zu machen.

Die weiteren, insgesamt 47 Vorträge waren in Gruppen von jeweils drei Präsentationen in drei parallelen Sessions (Panels) eingeteilt. Im Panel *The Democratic Agency of Protest Music I: Music, Society & Political Change* präsentierte zunächst Rajko Muršič die Geschichte des musikalischen Widerstands im ehemaligen Jugoslawien von den 1970er Jahren bis heute. Besonders beeindruckend war in diesem Zusammenhang das Beispiel der serbischen Band Rimtutibuki, die in Belgrad gegründet wurde, um gegen die Mobilmachung und den Krieg in Jugoslawien zu demonstrieren. Natalie Churn hingegen spielte bereits mit dem Titel ihres Vortrags (*The Time Has Come*) auf den Song »Beds Are Burning« der australischen Band Midnight Oil an, die sich für die Rechte der Aborigines engagiert. Darüber hinaus stellte sie aber auch noch weitere Gruppen (Yothu Yindi, Walgett Warriors) vor, die sich gegen die Diskriminierung der australischen Ureinwohner einsetzen. Ebenfalls der Frage, ob populäre Musik Einfluss auf die Politik nehmen kann, ging anschließend Alyssa Pereira nach. Als Untersuchungsgegenstand diente ihr dabei u.a. das Engagement des Rage Against the Machine-Gitarristen Tom Morello und seine Wiederbelebung des Songs »This Land Is Your Land« im Zuge der Occupy Wall Street-Bewegung. Noriko Manabe hingegen berichtete von den Auswirkungen des Fukushima-Unfalls auf die populäre Musik in Japan. Als Beispiel wies sie u.a. auf die Texte des Rappers Rankin Taxi hin. Anne-Claire Riznar wiederum untersuchte die Aktivitäten der Band Mise en Demeure während der Studentenproteste im Jahr 2012 in Montreal. Im Panel *Racial and Postcolonial Issues In Glocal Popular Music* beschäftigten sich Marc Kaiser und Keivan Djavadzadeh-Amini mit den politischen Dimensionen des frankophonen HipHop. Während Marc Kaiser einen Vergleich der Szenen von Paris, Montreal und Sydney präsentierte, vertrat Djavadzadeh-Amini die These, dass postkoloniale Elemente im französischen HipHop erst nach dem Jahr 2000 aufkamen. Die Band La Rumeur spielte sowohl in diesem Vortrag als auch im Paper von Olivier Bourderionnet eine zentrale Rolle. Bourderionnet berichtete unter anderem vom Fernsehfilm *De l'encre*, in dem die Bandmitglieder Hamé und Ekoué von La Rumeur zu sehen sind. Im Anschluss referierte dann noch David Bousquet über die politischen Dimensionen im Reggae.

Am Samstag stellte Martin Cloonan in seinem Keynote-Vortrag sein neues Forschungsprojekt vor, das sich mit der 120-jährigen Geschichte der britischen Musicians' Union (MU) beschäftigt. Die Studie, die sowohl umfangreiche Recherchen in den Archiven der BBC, den Akten der MU als auch

Interviews mit ehemaligen Vorständen beinhaltet, wird auch von den englischen Institutionen AHRC und ESRC über einen Zeitraum von vier Jahren gefördert. Cloonan kündigte an, dass die Ergebnisse sowohl im Rahmen einer Ausstellung als auch auf einer Konferenz in Glasgow (2016) vorgestellt werden. Von aktuellerer Brisanz war hingegen der Vortrag von Gay Breyley, die sich intensiv mit der Musikszene im Iran beschäftigt. Da die Referentin zurzeit jedoch auch beruflich im Iran tätig ist, referierte sie in Strasbourg unter einem Pseudonym. Anschließend präsentierte Mounira Soliman anhand zahlreicher Hörbeispiele einen historischen Überblick über die politische Musik in Ägypten. Auch Marina Romano und Domenico Torre beschäftigten sich mit der populären Musik Ägyptens. Allerdings konzentrierten sie sich primär auf aktuelle Beispiele aus dem HipHop. Der Bezug zum »Arabischen Frühling« stand dabei stets im Vordergrund, da sich die beiden Referent/inn/en während der Demonstrationen auf dem Tahir Platz selbst zu Forschungszwecken in Kairo aufgehalten hatten. Die These, dass das Genre HipHop zurzeit vielleicht als die populärste Stilrichtung im Bereich Protest Music angesehen werden kann, wurde noch durch weitere Vorträge untermauert. So konnte zum Beispiel Sofiane Alaine zeigen, dass der HipHop Organizado aus Brasilien nicht nur als musikalische Form, sondern auch als politischer Ausdruck von Protest anzusehen ist. Im Kontrast dazu zeigte der Vortrag über Neonazi-Rap von Thorsten Hindrichs, der vor allem beim nicht-deutschsprachigen Publikum auf großes Interesse stieß, dass dieses Genre sogar im rechtsradikalen Milieu stark umworben wird. Damit wurde sowohl durch dieses Beispiel als auch durch den Vortrag über die Red Wedge-Bewegung von Jérémy Tranmer deutlich, wie politische Gruppen versuchen, populäre Musik und Jugendkulturen für sich zu gewinnen, um neue Anhänger zu rekrutieren – selbst wenn, wie Hindrichs zeigen konnte, das musikalische Genre im deutlichen Widerspruch zur politischen Ideologie steht.

All diese Beispiele verdeutlichten somit auf unterschiedliche Art und Weise die zahlreichen Wechselbeziehungen zwischen populärer Musik und Politik. Ergänzt wurde das akademische Programm der Konferenz durch ein kulturelles Rahmenprogramm, das aus einer Stadtführung durch das historische Zentrum von Strasbourg, einer Bootsfahrt und einem Abendessen im historischen Maison Kammerzell bestand. Hierdurch ergaben sich für die Teilnehmer erneut viele Möglichkeiten zum Networking und für weitere Diskussionen. Die Universität und die Stadt Strasbourg eigneten sich damit insgesamt hervorragend für eine internationale Konferenz dieser Art. Entsprechend wurde die Tagung auch von der Mehrheit der Teilnehmer sehr positiv bewertet.

Parallel zur Konferenz fanden die Proteste im Istanbuler Gezi Park statt. Wie die Konzerte des Pianisten Davide Martello auf dem Taksim Platz zeigten, werden sich wohl auch in Zukunft immer wieder musikalische Beispiele finden, die sich auf das Themenpaar populäre Musik und Politik beziehen und für anhaltende Diskussionen in diesem Bereich sorgen werden.

## Ausgewählte Neuerscheinungen 2012 (Nachtrag)

Zusammengestellt von Yvonne Thieré

- Auhagen, Wolfgang / Bullerjahn, Claudia / Höge, Holger (Hg.) (2012). *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie Bd. 22: Populäre Musik*. Göttingen: Hogrefe.
- Austen, Jake / Taylor, Yuval (2012). *Darkest America. Black Minstrelsy from Slavery to Hip-Hop*. New York, NY: W.W. Norton.
- Baier, Angelika (2012). »Ich muss meinen Namen in den Himmel schreiben«. *Narration und Selbstkonstitution im deutschsprachigen Rap* (= Kultur – Herrschaft – Differenz 16). Tübingen: Francke Verlag.
- Barcella, Laura (Hg.) (2012). *Madonna & Me. Women Writers on the Queen of Pop*. Berkeley, CA: Soft Skull Press.
- Barrow, Steve / Baker, Stuart (Hg.) (2012). *Reggae 45 Soundsystem. The Label Art of Reggae Singles. A Visual History of Jamaican Reggae 1959-79*. London: Soul Jazz Books.
- Barrow, Steve / Baker, Stuart (Hg.) (2012). *Reggae Soundsystem. Original Reggae Album Cover Art. A Visual History of Jamaican Music from Mento to Dancehall*. London: Soul Jazz Books.
- Bennett, Andy / Hodkinson, Paul (Hg.) (2012). *Ageing and Youth Cultures. Music, Style and Identity*. London; New York, NY: Berg.
- Bestley, Russell / Ogg, Alex (2013). *The Art of Punk. Posters, Flyers, Fanzines, Record Sleeves*. London: Omnibus Press.
- Bogazianos, Dimitri A. (2012). *5 Grams. Crack Cocaine, Rap Music, and the War on Drugs*. New York, NY: New York University Press.
- Brantley, Ben (2012). *Broadway Musicals. From the Pages of the »New York Times«*. New York, NY: Abrams.
- Burns, Robert G.H. (2012). *Transforming Folk. Innovation and Tradition in English Folk-Rock Music*. Manchester: Manchester University Press.
- Butler, Mark J. (Hg.) (2012). *Electronica, Dance and Club Music*. Farnham: Ashgate.
- Butz, Konstantin (2012). *Grinding California. Culture and Corporeality in American Skate Punk*. Bielefeld: Transcript.
- Carroll, Mark (Hg.) (2012). *Music and Ideology*. Farnham: Ashgate.
- Clay, Adreana (2012). *The Hip-Hop Generation Fights Back. Youth, Activism, and Post-Civil Rights Politics*. New York, NY: New York University Press.
- Cooper, Carolyn (Hg.) (2012). *Global Reggae*. Kingston, Jamaica: Canoe Press.
- Corbet, Rémy (2012). *A Sound for Recognition. Blues Music and the African American Community*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.



- Cornelißen, Jens (2012). *Soziale Repräsentationen des deutschsprachigen Rap. Eine Kommunikationsform zwischen PR-Strategien, Präjudizen und Potenzialen*. Münster: LIT.
- Cox, Jim (2012). *Musicmakers of Network Radio. 24 Entertainers, 1926-1962*. Jefferson, NC: McFarland.
- Creekmur, Corey K. / Mokdad, Linda Y. (Hg.) (2012). *The International Film Musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cusic, Don (2012). *Saved by Song. A History of Gospel and Christian Music*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Diederichsen, Dietrich / Ismaiel-Wendt, Johannes / Stemmler, Susanne (Hg.) (2012). *Translating HipHop*. Freiburg/Br.: Orange Press.
- Dougan, John (2012). *The Mistakes of Yesterday, the Hopes of Tomorrow. The Story of the Prisonaires*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Douglas, Kelly Brown (2012). *Black Bodies and the Black Church. A Blues Slant*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Dury, Jamina (Hg.) (2012). *Hallo Sausages. The Lyrics of Ian Dury*. London: Bloomsbury.
- Elferen, Isabella van (2012). *Gothic Music. The Sounds of the Uncanny*. Cardiff: University of Wales Press.
- Engelmann, Jonas / Frühauf, Hans-Peter / Nell, Werner / Waldmann, Peter (Hg.) (2012). *We are Ugly but We Have the Music. Eine ungewöhnliche Spurensuche in Sachen jüdische Erfahrung und Subkultur*. Mainz: Ventil.
- Escrivan Rincón, Julio d' (2012). *Cambridge Introductions to Music: Music Technology*. Cambridge, New York, NY: Cambridge University Press.
- Farren, Mick / Loren, Dennis (2012). *Classic Rock Posters. Sixty Years of Posters and Flyers: 1952-2012*. London: Omnibus Press.
- Farrugia, Rebekah (2012). *Beyond the Dance Floor. Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture*. Bristol: Intellect.
- Feld, Steven (2012). *Jazz Cosmopolitanism in Accra. Five Musical Years in Ghana*. Durham, NC: Duke University Press.
- Fischer, Michael / Hörner, Fernand (Hg.) (2012). *Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg Bd. 57: Deutsch-französische Musiktransfers*. Münster: Waxmann.
- Fried, Steven [= Gary Watton] (Hg.) (2013). *You are a Tube! A Miscellany of YouTube Comments About Popular Music 1960-1999*. Coleraine: GW Publications.
- Fulani, Ifeona (2012). *Archipelagos of Sound. Transnational Caribbeanities, Women and Music*. Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press.
- Gibson, Chris / Connell, John (2012). *Music Festivals and Regional Development in Australia*. Farnham: Ashgate.
- Gluck, Bob (2012). *You'll Know When You Get There. Herbie Hancock and the Mwandishi Band*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Gordon, Janey (Hg.) (2012). *Community Radio in the Twenty-First Century*. New York, NY: Peter Lang.
- Grand Lurker / Tschan, André (Hg.) (2013). *Heute und danach. The Swiss Underground Music Scene of the 80's*. Zürich: Edition Patrick Frey.
- Grant, Barry Keith (2012). *The Hollywood Film Musical*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Greene, Doyle (2012). *Teens, TV and Tunes. The Manufacturing of American Adolescent Culture*. Jefferson, NC: McFarland.

- Güler Saied, Ayla (2012). *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*. Bielefeld: Transcript.
- Halbscheffel, Bernward (2012). *Progressive Rock. Die ernste Musik der Popmusik*. Leipzig: Halbscheffel.
- Haupt, Adam (2012). *Static. Race and Representation in Post-Apartheid Music, Media and Film*. Cape Town: HSRC Press.
- Hawkins, Stan (Hg.) (2012). *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott*. Farnham u. Burlington, VT: Ashgate.
- Hecken, Thomas (2012). *Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück* (= Schriften zur Popkultur 7). Berlin: Posth Verlag.
- Hopkinson, Natalie (2012). *Go-Go Live. The Musical Life and Death of a Chocolate City*. Durham, NC: Duke University Press.
- Howison, Jamie (2012). *God's Mind in That Music. Theological Explorations through the Music of John Coltrane*. Eugene, OR: Cascade Books.
- Inglis, Ian (2012). *The Beatles in Hamburg*. London: Reaktion.
- Kaminsky, David (2012). *Swedish Folk Music in the Twenty-First Century. On the Nature of Tradition in a Folkless Nation*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Katthage, Gerd (2012). *1972. Stories aus einem Jahr Popmusik* (= Schriften zur Popkultur 8). Berlin: Posth Verlag.
- Klypchak, Bradley (2012). *Performed Identity. Heavy Metal Musicians Between 1984 and 1991*. Saarbrücken: Akademikerverlag.
- Knauer, Wolfram (Hg.) (2012). *Jazz. Schule. Medien* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 12). Hofheim: Wolke.
- Laachir, Karima / Talajooy, Saeed (Hg.) (2012). *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures. Literature, Cinema and Music*. New York, NY: Routledge.
- Langlois, Tony (Hg.) (2012). *Non-Western Popular Music*. Farnham: Ashgate.
- Launchbury, Claire (2012). *Music, Poetry, Propaganda. Constructing French Cultural Soundscapes at the BBC during the Second World War* (= Modern French Identities 78). Oxford; New York, NY: Peter Lang.
- Lee, Jo Hoon (2012). *Altruism in Rock Music: A Restrospective. The History of Charity Rock*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
- Lerch, Alexander (2012). *An Introduction to Audio Content Analysis. Applications in Signal Processing and Music Informatics*. Hoboken, NJ: Wiley.
- Lessour, Théo (2012). *Berlin Sampler. From Cabaret to Techno. 1904-2012, a Century of Berlin Music* [Aus dem Französischen übersetzt von Sean Kearney]. Berlin: Ollendorff.
- Liebman, Dave (2012). *What It Is. The Life of a Jazz Artist. Dave Liebman in Conversation with Lewis Porter*. Lanham, MD u.a.: Scarecrow Press.
- Lindt, George / Rech, Ingolf (2012). *Wir werden immer weitergehen. Eine Dokumentation über eine Dekade alternativer Musikszene in Berlin und Hamburg* [Medienkombination: Buch + 2 DVDs]. Berlin: Lieblingsbuch.
- Luvaas, Brent (2012). *DIY Style. Fashion, Music and Global Digital Cultures*. London; New York, NY: Berg.
- Madrid, Alejandro L. (2012). *Music in Mexico. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Marcus, Greil (2012). *Conversations with Greil Marcus*. Hg. v. Joe Bonomo. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Marsh, Clive / Roberts, Vaughan A. (2012). *Personal Jesus. How Popular Music Shapes Our Souls*. Grand Rapids, MI: Baker Academic.

- Marshall, Howard W. (2012). »Play Me Something Quick and Devilish«. *Old-Time Fiddlers in Missouri*. Columbia, MO: University of Missouri Press.
- Mazman, Alper (2012). *Jazz Talks. Representations and Self-Representations of African American Music and Its Musicians from Bebop to Free Jazz*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
- McCarren, Felicia (2012). *French Moves. The Cultural Politics of Le Hip Hop*. New York, NY: Oxford University Press.
- McHugh, Dominic (2012). *Loverly. The Life and Times of My Fair Lady*. New York, NY: Oxford University Press.
- Meriwether, Nicholas G. (Hg.) (2013). *Reading the Grateful Dead. A Critical Survey*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Miller, Kiri (2012). *Playing Along. Digital Games, YouTube, and Virtual Performance*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Mjøs, Ole J. (2012). *Music, Social Media and Global Mobility. Myspace, Facebook, Youtube*. New York, NY: Routledge.
- Moody, David L. (2012). *Political Melodies in the Pews? The Voice of the Black Christian Rapper in the Twenty-First-Century Church*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Motapanyane, Maki (Hg.) (2012). *Mothering in Hip-Hop Culture. Representation and Experience*. Bradford, ON: Demeter Press.
- Osborne, Richard (2012). *Vinyl. A History of the Analogue Record*. Farnham; Burlington, VT: Ashgate.
- Osumare, Halifu (2012). *The Hiplife in Ghana. West African Indigenization of Hip-Hop*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Peddie, Ian (Hg.) (2012). *Music and Protest*. Farnham: Ashgate.
- Petchauer, Emery (2012). *Hip-Hop Culture in College Students Lives. Elements, Embodiment, and Higher Edutainment*. New York, NY: Routledge.
- Plantenga, Bart (2012). *Yodel in Hi-Fi. From Kitsch Folk to Contemporary Electronica*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Riva, Alessandra (2012). *Traumboot nach Italien. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchung deutscher Italienschlager*. Wilhelmsfeld: Egert.
- Roby, Steven (Hg.) (2012). *Hendrix on Hendrix. Interviews and Encounters with Jimi Hendrix*. Chicago, IL: Chicago Review Press.
- Rosenthal, Beth (Hg.) (2012). *Should Music Lyrics Be Censored?* Detroit, MI: Greenhaven Press.
- Röther, Monika (2012). *The Sound of Distinction. Phonogeräte in der Bundesrepublik Deutschland (1957-1973). Eine Objektgeschichte*. Marburg: Tectum.
- Ruile, Anna Magdalene (2012). *Kulturunternehmen HipHop. Von der Szene zum Beruf*. Marburg: Tectum.
- Sapen, Daniel (2012). *Freud's Lost Chord. Discovering Jazz in the Resonant Psyche*. London: Karnac.
- Schröder, Daniel (2012). *Der Komponist Frank Zappa. Über die Aktualität der »Neuen Musik«*. Darmstadt: BÜCHNER-Verlag.
- Schuck, Raymond I. / Schuck, Ray (Hg.) (2012). *Do You Believe in Rock and Roll? Essays on Don Mclean's »American Pie«*. Jefferson, NC: McFarland.
- Scott, Niall W. R. (Hg.) (2012). *Reflections in the Metal Void*. [Aufsatzsammlung mit überarb. und erw. Vorträgen der »Global Conference on Heavy Metal Music and Culture«, Salzburg, 2008]. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Shepard, John / Horn, David (Hg.) (2012). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Volume 8: Genres – North America*. New York, NY: Continuum.

- St. John, Graham (2012). *Global Tribe. Technology, Spirituality and Psytrance*. Sheffield; Bristol, CT: Equinox Publishing.
- Sterne, Jonathan (2012). *MP3. The Meaning of a Format*. Durham, NC: Duke University Press.
- Tackley, Catherine (2012). *Benny Goodman's Famous 1938 Carnegie Hall Jazz Concert*. New York, NY: Oxford University Press.
- Taylor, Timothy D. (2012). *The Sounds of Capitalism. Advertising, Music, and the Conquest of Culture*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Thomas, Patrick O. (2012). *Listen, Whitey! The Sounds of Black Power 1965-1975*. Seattle, WA: Fantagraphics. [zusätzlicher Tonträger erhältlich]
- Vaughan, Umi (2012). *Rebel Dance, Renegade Stance. Timba Music and Black Identity in Cuba*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Vue, Pao Lee (2012). *Assimilation and the Gendered Color Line. Hmong Case Studies of Hip-Hop and Import Racing*. El Paso, TX: LFB Scholarly Publishing.
- Wade, Stephen (2012). *The Beautiful Music All Around Us. Field Recordings and the American Experience* [inkl. Audio-CD]. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Wald, Elijah (2012). *The Dozens. A History of Rap's Mama*. New York, NY: Oxford University Press.
- Wandler, Heiko (2012). *Technologie und Sound in der Pop- und Rockmusik. Entwicklung der Musikelektronik und Auswirkungen auf Klangbild und Klangideal (= Osnabrücker Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft 22)*. Osnabrück: epOs Music.
- Woods Peiró, Eva (2012). *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Wright, Adrian (2012). *West End Broadway. The Golden Age of the American Musical in London*. Woodbridge: Boydell.
- Young, Kevin (2012). *The Grey Album. On the Blackness of Blackness*. Minneapolis, MN: Graywolf Press.

## Ausgewählte Neuerscheinungen 2013

### Zusammengestellt von Yvonne Thieré

- Aidi, Hisham (2013). *Rebel Music. Race, Empire, and the New Muslim Youth Culture*. New York, NY: Pantheon.
- Aldredge, Marcus (2013). *Singer-Songwriters and Musical Open Mics*. Burlington, VT: Ashgate.
- Anderson, Darran (2013). *Histoire de Melody Nelson [Serge Gainsbourg] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Ashby, Arved (Hg.) (2013). *Popular Music and the New Auteur. Visionary Filmmakers After MTV*. New York, NY: Oxford University Press.
- Attias, Bernardo / Gavanas, Anna / Rietveld, Hillegonda (Hg.) (2013). *DJ Culture in the Mix. Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Babich, Babette (2013). *The Hallelujah Effect. Philosophical Reflections on Music, Performance Practice, and Technology*. Farnham: Ashgate.
- Baker, Sarah / Bennett, Andy / Taylor, Jodie (Hg.) (2013). *Redefining Mainstream Popular Music*. New York, NY: Routledge.
- Barnhart, Bruce (2013). *Jazz in the Time of the Novel. The Temporal Politics of American Race and Culture*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- Bennett, Andy (2013). *Music, Style, and Aging. Growing Old Disgracefully?* Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Bernière, Vincent / Primois, Mariel (2013). *Punk Press. Rebel Rock in the Underground Press, 1968-1980*. New York, NY: Abrams.
- Berry, John (2013). *Gigging, Busking and Bending the Dots. How People Learn to Be Jazz Musicians. Case Studies from Bristol*. Oxford: Peter Lang.
- Bicknell, Jeanette / Fisher, John Andrew (Hg.) (2013). *Song, Songs, and Singing*. Malden, MA: John Wiley & Sons.
- Birnbaum, Larry (2013). *Before Elvis. The Prehistory of Rock'n'Roll*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Breitenborn, Uwe / Düllo, Thomas / Birke, Sören (Hg.) (2013). *Gravitationsfeld Pop. Was kann Pop? Was will Popkulturwirtschaft? Konstellationen in Berlin und anderswo*. Bielefeld: Transcript.
- Broackes, Victoria / Marsh, Geoffrey (Hg.). *David Bowie Is*. London: V&A Publishing.
- Brügge, Joachim (Hg.) (2013). *Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960 (= Klang-Reden 11)*. Freiburg/Br. u.a.: Rombach.
- Bryan, Sarah / Patterson, Beverly (2013). *The African American Music Trails of Eastern North Carolina*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Burdick, John (2013). *The Color of Sound. Race, Religion, and Music in Brazil*. New York, NY: New York University Press.

- Butler, Mark (2013). *Das Spiel mit sich (Kink, Drugs & Hip-Hop). Populäre Techniken des Selbst zu Beginn des 21. Jahrhunderts.* Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Campbell, Steven / Pearce, Philip L. / Tschmuck, Peter (Hg.) (2013). *Music Business and the Experience Economy. The Australasian Case.* Heidelberg u.a.: Springer.
- Carr, Paul (Hg.) (2013). *Frank Zappa and the And.* Farnham; Burlington, VT: Ashgate.
- Chow, Yiu Fai / Kloet, Jeroen de (2013). *Sonic Multiplicities. Hong Kong Pop and the Global Circulation of Sound and Image.* Bristol: Intellect.
- Collins, Nick / Schedel, Margaret / Wilson, Scott (2013). *Cambridge Introductions to Music: Electronic Music.* Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press.
- Comentale, Edward P. (2013). *Sweet Air. Modernism, Regionalism, and American Popular Song.* Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Conforth, Bruce M. (2013). *African American Folksong and American Cultural Politics. The Lawrence Gellert Story (= American Folk Music and Musicians Series 19).* Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Cummings, Alex Sayf (2013). *Democracy of Sound. Music Piracy and the Remaking of American Copyright in the Twentieth Century.* New York, NY: Oxford University Press.
- Dax, Max / Waak, Anne (Hg.) (2013). *Spex – das Buch. 33 1/3 Jahre Pop.* Berlin: Metrolit.
- Deisl, Heinrich (2013). *Im Puls der Nacht. Sub- und Populärkultur in Wien seit 1955. Teil 1: 1955-1976.* Wien: Turia+Kant.
- Dodds, Sherril / Cook, Susan C. (Hg.) (2013). *Bodies of Sound. Studies Across Popular Music and Dance.* Farnham: Ashgate.
- Dodge, Timothy (2013). *The School of Arizona Dranes. Gospel Music Pioneer.* Lanham, MD: Lexington Books.
- Duffett, Mark (2013). *Understanding Fandom. An Introduction to the Study of Media Fan Culture.* New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Edgar, Robert / Fairclough-Isaacs, Kirsty / Halligan, Benjamin (Hg.) (2013). *The Music Documentary. Acid Rock to Electropop.* New York, NY: Routledge.
- Eisentraut, Jochen (2013). *The Accessibility of Music. Participation, Reception, and Contact.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Elsdon, Peter (2013). *Keith Jarrett's The Köln Concert.* New York, NY: Oxford University Press.
- Encarnacao, John (2013). *Punk Aesthetics and New Folk. Way Down the Old Plank Road.* Farnham: Ashgate.
- Engelmann, Jonas et al. (Hg.) (2013). *Transzendenz. Ausweg, Fluchtweg, Holzweg? (= Testcard – Beiträge zur Popgeschichte 23).* Mainz: Ventil.
- Ensminger, David (2013). *Left of the Dial. Conversations with Punk Icons.* Oakland, CA: PM Press.
- Epperson, Bruce D. (2013). *More Important Than the Music. A History of Jazz Discography.* Chicago, IL; London: University of Chicago Press.
- Faniel, Maco L. (2013). *Hip Hop in Houston. The Origin and the Legacy.* Charleston, SC: The History Press.
- Farina, William (2013). *The German Cabaret Legacy in American Popular Music.* Jefferson, NC: McFarland.
- Feldstein, Ruth (2013). *How It Feels to Be Free. Black Women Entertainers and the Civil Rights Movement.* New York, NY: Oxford University Press.

- Fischer, Michael / Jansen, Wolfgang / Widmaier, Tobias (Hg.) (2013). *Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg Bd. 58: Song und populäres Musiktheater. Symbiosen und Korrespondenzen*. Münster: Waxmann.
- Flitner, David (Hg.) (2013). *Less Noise, More Soul. The Search for Balance in the Art, Technology, and Commerce of Music*. Montclair, NJ: Hal Leonard Books.
- Ford, Phil (2013). *Dig. Sound and Music in Hip Culture*. New York, NY: Oxford University Press.
- Fricker, Karen / Gluhovic, Milija (Hg.) (2013). *Performing the »New« Europe. Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Friedman, Jonathan C. (Hg.) (2013). *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. New York, NY: Routledge.
- Frith, Simon / Brennan, Matt / Cloonan, Martin / Webster, Emma (2013). *The History of Live Music in Britain, Volume I: 1950-1967. From Dance Hall to the 100 Club*. Farnham: Ashgate.
- Gibbs, Craig Martin (2013). *Black Recording Artists, 1877-1926. An Annotated Discography*. Jefferson, NC: McFarland.
- Glynn, Stephen (2013). *The British Pop Music Film. The Beatles and Beyond*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Goddard, Michael / Halligan, Benjamin / Spelman, Nicola (Hg.) (2013). *Resonances. Noise and Contemporary Music*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph (Hg.) (2013). *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart: Reclam.
- Graham, T. Austin (2013). *The Great American Songbooks. Musical Texts, Modernism, and the Value of Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Gröbchen, Walter et al. (Hg.) (2013). *Wienpop. Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten*. Wien: Falter.
- Heble, Ajay / Wallace, Rob (Hg.) (2013). *People Get Ready. The Future of Jazz Is Now!* Durham, NC: Duke University Press.
- Heinen, Christina M. (2013). *»Tief in Neukölln«. Soundkulturen zwischen Improvisation und Gentrifizierung in einem Berliner Bezirk*. Bielefeld: Transcript.
- Hellier, Ruth (Hg.) (2013). *Women Singers in Global Contexts. Music, Biography, Identity*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hg.) (2013). *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik* (= Beiträge zur Populär- musikforschung 39). Bielefeld: Transcript.
- Hjelm, Titus / Kahn-Harris, Keith / Levine, Mark (Hg.) (2013). *Heavy Metal. Controversies and Counterculture*. Sheffield; Bristol, CT: Equinox Publishing.
- Hofstra, Warren R. (Hg.) (2013). *Sweet Dreams. The World of Patsy Cline*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Hollingshaus, Wade (2013). *Philosophizing Rock Performance. Dylan, Hendrix, Bowie*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Holt, Fabian / Wergin, Carsten (Hg.) (2013). *Musical Performance and the Changing City. Post-Industrial Contexts in Europe and the United States*. New York, NY: Routledge.
- Honey, Michael K. (2013). *Sharecropper's Troubadour. John L. Handcox, the Southern Tenant Farmers' Union, and the African American Song Tradition*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

- Hoogstad, Jan Hein / Pedersen, Brigitte Stougaard (Hg.) (2013). *Off Beat. Pluralizing Rhythm* (= *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race* 26). Amsterdam: Rodopi.
- Hughes, John (2013). *Invisible Now. Bob Dylan in the 1960s*. Farnham: Ashgate.
- Hytönen-Ng, Elina (2013). *Experiencing ›Flow‹ in Jazz Performance*. Farnham: Ashgate.
- Johnson, Gaye Theresa (2013). *Spaces of Conflict, Sounds of Solidarity. Music, Race, and Spatial Entitlement in Los Angeles*. Berkely, CA: University of California Press.
- Keller, Harald / Wolf, Reiner (Hg.). *The Beat Goes On. Der Sound. Der Style* [Katalog zu den gleichnamigen Ausstellungen des Museums Industriekultur Osnabrück, 2.6.-6.10.2013, und des Tuchmacher Museums Bramsche, 7.6.-8.9.2013]. Oldenburg: Isensee.
- King, Martin (2013). *Men, Masculinity and the Beatles*. Farnham; Burlington, VT: Ashgate.
- Klug, Daniel (2013). *Lip Synching in Musikclips. Zur Konstruktion von Audio-Vision durch musikbezogene Darstellungshandlungen* (= *Short Cuts I Cross Media* 6). Baden-Baden: Nomos.
- Kotarba, Joseph A. (2013). *Baby Boomer Rock'n'Roll Fans. The Music Never Ends*. Lanham, MD; Plymouth: Scarecrow Press.
- Kramer, Michael J. (2013). *The Republic of Rock. Music and Citizenship in the Sixties Counterculture*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Krick-Aigner, Kirsten / Schuster, Marc-Oliver (Hg.) (2013). *Jazz in German-language Literature*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kühn, Andreas (2013). *Anti-Rock. Avantgarde und Pop im rockfreien Raum* (= *Kulturwissenschaft* 45). Münster u.a.: LIT.
- Kutschke, Beate / Norton, Barley (Hg.) (2013). *Music and Protest in 1968*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Lane, Jeremy F. (2013). *Jazz and Machine-Age Imperialism. Music, »Race«, and Intellectuals in France, 1918-1945*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Lange, Bastian / Bürkner, Hans-Joachim / Schüßler, Elke (Hg.) (2013). *Akustisches Kapital. Wertschöpfung in der Musikwirtschaft*. Bielefeld: Transcript.
- Lieb, Kristin J. (2013). *Gender, Branding, and the Modern Music Industry. The Social Construction of Female Popular Music Stars*. New York, NY: Routledge.
- Lill, Max (2013). *The Whole Wide World is Watchin'. Musik und Jugendprotest in den 1960er Jahren – Bob Dylan und The Grateful Dead*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Littlejohn, John T. / Putnam, Michael T. (Hg.) (2013). *Rammstein on Fire. New Perspectives on the Music and Performances*. Jefferson, NC: McFarland.
- Lordi, Emily J. (2013). *Black Resonance. Iconic Women Singers and African American Literature*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- MacFarlane, Thomas (2013). *The Beatles and McLuhan. Understanding the Electric Age*. Lanham, MD: Scarcrow Press.
- Macneil, Dean (2013). *The Bible and Bob Marley. Half the Story Has Never Been Told*. Eugene, OR: Cascade Books.
- Mahn, Mira (2013). *Groove – Das Magazin für elektronische Musik und Clubkultur. Eine Untersuchung der sprachlichen Veränderungen in den letzten fünfzehn Jahren*. Saarbrücken: Akademikerverlag.
- Maki, Craig / Cady, Keith (2012). *Detroit Country Music. Mountaineers, Cowboys, and Rockabillys*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.



- Malvinni, David (2013). *Grateful Dead and the Art of Rock Improvisation*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Manis, Thomas et al. (Hg.) (2013). *ShePOP: Frauen. Macht. Musik!* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im rock'n'popmuseum Gronau, 1.3.–8.9.2013]. Münster: Telos.
- Manning, Harriet J. (2013). *Michael Jackson and the Blackface Mask*. Farnham: Ashgate.
- Marek, Roman (2013). *Understanding YouTube. Über die Faszination eines Mediums*. Bielefeld: Transcript.
- Marshall, Lee (Hg.) (2013). *The International Recording Industries*. Abingdon u.a.: Routledge.
- Martínez, Silvia / Fouce, Héctor (Hg.) (2013). *Made in Spain. Studies in Popular Music*. London; New York, NY: Routledge.
- Martland, Peter (2013). *Recording History. The British Record Industry, 1888-1931*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- M'Baye, Babacar / Hall, Alexander Charles Oliver (Hg.) (2013). *Crossing Traditions. American Popular Music in Local and Global Contexts*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- McCarren, Felicia (2013). *French Moves. The Cultural Politics of Le Hip Hop*. New York, NY: Oxford University Press.
- McDonald, David A. (2013). *My Voice Is My Weapon. Music, Nationalism, and the Poetics of Palestinian Resistance*. Durham, NC: Duke University Press.
- McFarland, Pancho (2013). *The Chican@ Hip Hop Nation. Politics of a New Millennial Mestizaje*. East Lansing, MI: Michigan State University Press.
- McKay, George (2013). *Shakin' All Over. Popular Music and Disability*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- McMillan, John (2013). *Beatles vs. Stones*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Mellard, Jason (2013). *Progressive Country. How the 1970s Transformed the Texan in Popular Culture*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Michalik, Yvonne (2013). *Gue Banget! MTV Indonesia? Ein regionales Beispiel für die Wechselwirkungen zwischen verfehlter Programmpolitik und kulturspezifischer Aneignung in Zeiten der Globalisierung (= Gizeh-letters 3)*. Berlin: Uni-Edition.
- Miller, Monica R. (2013). *Religion and Hip Hop*. New York, NY: Routledge.
- Mišina, Dalibor (2013). *Shake, Rattle and Roll. Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Farnham; Burlington, VT: Ashgate.
- Monteyne, Kimberly (2013). *Hip Hop on Film. Performance Culture, Urban Space, and Genre Transformation in the 1980s*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Morris, Mitchell (2013). *The Persistence of Sentiment. Display and Feeling in Popular Music of the 1970s*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Mutonya, Maina wa (2013). *The Politics of Everyday Life in Gikuyu Popular Music of Kenya 1990-2000*. Nairobi: Twaweza Communications Limited.
- Myers, Marc (2013). *Why Jazz Happened*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Neal, Jocelyn R. (2013). *Country Music. A Cultural and Stylistic History*. New York, NY: Oxford University Press.
- O'Brien, Timothy J. / Ensminger, David (2013). *Mojo Hand. The Life and Music of Lightnin' Hopkins*. Austin, TX: University of Texas Press.

- Ottjes, Sabine (2013). *Tonspuren. Eine medientheoretische Ästhetik der Musik* (= Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XI Bd. 3). Münster: Monsenstein und Vannerdat.
- Pavenzinger, Stefan (2013). *The Voice of America. Die gesellschaftspolitische Vermittlerfunktion Johnny Cashes 1963-1972* (= MOSAIC – Studien und Texte zur amerikanischen Kultur und Geschichte 46). Trier: Wissenschaftsverlag.
- Pecknold, Diane (Hg.) (2013). *Hidden in the Mix. The African American Presence in Country Music*. Durham, NC: Duke University Press.
- Pedelty, Mark / Weglarz, Kristine (Hg.) (2013). *Political Rock*. Farnham: Ashgate.
- Phillips, Damon J. (2013). *Shaping Jazz. Cities, Labels, and the Global Emergence of an Art Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Pilgrim, David / Ormrod, Richard (2013). *Elvis Costello and Thatcherism. A Psycho-social Exploration*. Farnham: Ashgate.
- Plageman, Nate (2013). *Highlife Saturday Night. Popular Music and Social Change in Urban Ghana*. Bloomington u. Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Plasketes, George (Hg.) (2013). *Please Allow Me to Introduce Myself. Essays on Debut Albums*. Farnham: Ashgate.
- Plesch, Tine (2013). *Rebel Girl. Popkultur und Feminismus*. Mainz: Ventil.
- Powers, Devon (2013). *Writing the Record. The Village Voice and the Birth of Rock Criticism*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Pussy Riot (2013). *Pussy Riot! A Punk Prayer for Freedom*. New York, NY: Feminist Press [auch auf Deutsch erschienen bei Edition Nautilus, Hamburg, 2012].
- Putnam, Lara (2013). *Radical Moves. Caribbean Migrants and the Politics of Race in the Jazz Age*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Ramsey Jr., Guthrie P. (2013). *Amazing Bud Powell. Black Genius, Jazz History, and the Challenge of Bebop* (= Music of the African Diaspora 17). Berkeley, CA: University of California Press.
- Reed, Alexander / Sandifer, Philip (2013). *Flood [They Might Be Giants]* (33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Regev, Motti (2013). *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Reid, Duncan (2013). *Cal Tjader. The Life and Recordings of the Man Who Revolutionized Latin Jazz*. Jefferson, NC: McFarland.
- Richard, Elliott (2013). *Nina Simone* (= Icons of Pop Music). Bristol, CT: Equinox Publishing.
- Richardson, John / Gorbman, Claudia / Vernallis, Carol (Hg.) (2013). *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York, NY: Oxford University Press.
- Rogers, Jim (2013). *About The Death and Life of the Music Industry in the Digital Age*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Roller, Peter (2013). *Milwaukee Garage Bands. Generations of Grassroots Rock*. Charleston, SC: History Press.
- Roth, Matthias (2013). *Von Minnesang bis Hip-Hop. 1000 Jahre Musik in Heidelberg und der Kurpfalz*. Heidelberg: Palmyra.
- Royster, Francesca T. (2013). *Sounding Like a No-No. Queer Sounds and Eccentric Acts in the Post-Soul Era*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Rumpf, Wolfgang (2013). *100 Jahre Pop. Essays zur Geschichte der populären Musik. Von den Comedian Harmonists bis zu Amy Winehouse* (= Schriften zur Kulturgeschichte 26). Hamburg: Kovač.

- Sakakeeny, Matt (2013). *Roll with It. Brass Bands in the Streets of New Orleans*. Durham, NC: Duke University Press.
- Sarath, Edward W. (2013). *Improvisation, Creativity, and Consciousness. Jazz as Integral Template for Music, Education, and Society*. New York, NY: State University of New York Press.
- Savage, John / Baker, Stuart (Hg.) (2013). *Punk 45. The Singles Cover Art of Punk 1976-80*. London: Soul Jazz Records.
- Schmidt Horning, Susan (2013). *Chasing Sound. Technology, Culture, and the Art of Studio Recording from Edison to the LP*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Schröer, Sebastian (2013). *HipHop als Jugendkultur?* Berlin: RabenStück Verlag.
- Scoggins, Michael C. (2013). *The Scotch-Irish Influence on Country Music in the Carolinas. Border Ballads, Fiddle Tunes & Sacred Songs*. Charleston, SC: History Press.
- Seeliger, Martin (2013). *Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment (= Schriften zur Popkultur 9)*. Berlin: Posth Verlag.
- Shahan, Cyrus (2013). *Punk Rock and German Crisis. Adaptation and Resistance After 1977*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Shiple, Jesse Weaver (2013). *Living the Hiplife. Celebrity and Entrepreneurship in Ghanaian Popular Music*. Durham, NC: Duke University Press.
- Simonelli, David (2013). *Working Class Heroes. Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s*. Plymouth: Lexington Books.
- Smith, Christopher J. (2013). *The Creolization of American Culture. William Sidney Mount and the Roots of Blackface Minstrelsy*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Smith, Gareth Dylan (2013). *I Drum, Therefore I Am. Being and Becoming a Drummer*. Farnham; Burlington, VT: Ashgate.
- Smith, Sophy (2013). *Hip-Hop Turntablism, Creativity and Collaboration*. Farnham; Burlington, VT: Ashgate.
- Smolko, Tim (2013). *Jethro Tull's Thick as a Brick and a Passion Play. Inside Two Long Songs*. Bloomington u. Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Spiegel, Joseph (2013). *Sound & Vision. Schallplattencover. Von der Verpackung zu Kunst und Design [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung 2013]*. Münster: Telos.
- Spring, Katherine (2013). *Saying It with Songs. Popular Music and the Coming of Sound to Hollywood Cinema*. New York, NY: Oxford University Press.
- Staubmann, Helmut (Hg.) (2013). *The Rolling Stones. Sociological Perspectives*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Sullivan, Steve (2013). *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings*. 2 Bde. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Thümmel, Anja (2013). *British Popular Music and National Identity in the 1990s*. München: Examicus Publishing.
- Tillmann, Markus (2013). *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Transcript.
- Tiongson Jr., Antonio T. (2013). *Filipinos Represent. DJs, Racial Authenticity, and the Hip-hop Nation*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Torres, George (Hg.) (2013). *Encyclopedia of Latin American Popular Music*. Santa Barbara, CA: Greenwood.
- Tragaki, Dafni (2013). *Empire of Song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest (= Ethnomusicologies and Modernities 15)*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

- Trier-Bieniek, Adrienne (2013). *Sing Us a Song, Piano Woman. Female Fans and the Music of Tori Amos*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Tucker, Joshua (2013). *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars. Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Vernallis, Carol (2013). *Unruly Media. YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Vincent, Rickey (2013). *Party Music. The Inside Story of the Black Panthers' Band and How Black Power Transformed Soul Music*. Chicago, IL: Lawrence Hill Books.
- Volmer, Axel / Schröter, Jens (Hg.) (2013). *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld: Transcript.
- Wagner, Christoph (2013). *Der Klang der Revolte. Die magischen Jahre des westdeutschen Musik-Underground*. Hg. v. Haus der Geschichte Baden-Württemberg. Mainz: Schott.
- Walsh, Thomas P. (2013). *Tin Pan Alley and the Philippines. American Songs of War and Love, 1898-1946: A Resource Guide*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Warner, Simon (2013). *Text and Drugs and Rock'n'Roll. The Beats and Rock Culture*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Watts, Lewis / Porter, Eric (2013). *New Orleans Suite. Music and Culture in Transition*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Weston, Donna / Bennett, Andy (Hg.) (2013). *Pop Pagans. Paganism and Popular Music*. Durham, NC: Acumen.
- Whiteis, David (2013). *Southern Soul-Blues*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Whyton, Tony (2013). *Beyond A Love Supreme. John Coltrane and the Legacy of an Album*. New York, NY: Oxford University Press.
- Willems, Joachim (2013). *Pussy Riots Punk-Gebet. Religion, Recht und Politik in Russland*. Berlin: Berlin University Press.
- Williams, Justin A. (2013). *Rhyming and Stealin'. Musical Borrowing in Hip-Hop*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Wyrwich, Markus Henrik (2013). *Orientalismus in der Popmusik*. Marburg: Tectum.
- Zlabinger, Thomas (2013). *Free From Jazz. The Jazz and Improvised Music Scene in Vienna after Ossiach (1971-2011)*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.