

Populäre Musik als Herausforderung für die Musikwissenschaft
Dr. Ralf von Appen
Wien, 5.12.2011

Unveröff. Manuskript – nur für die interne Verwendung

Einleitung

Ich habe mich sehr über die Einladung gefreut, zeigt sie doch, dass im Rahmen dieser Ringvorlesung, die den aktuellen Zustand der deutschsprachigen Musikwissenschaft kritisch hinterfragen möchte, auch der populären Musik Aufmerksamkeit zuteil wird; dass man nicht – wie sonst so häufig – glaubt, „wer Klassik kann, der kann auch Pop“, sondern dass der Bereich der populären Musik hier ernst genommen wird, ja dass sie sogar als Herausforderung gesehen wird – und nicht mehr wie bei Adorno (1975: 44) als „Bodensatz der musikalischen Geschichte“, und damit nicht als Herausforderung, sondern allenfalls als Provokation.

Dies ist selbst im Jahr 2011 alles andere als selbstverständlich, obwohl die Populärmusikforschung international seit den frühen 1980er Jahren und auch im deutschsprachigen Bereich seit über 25 Jahren etabliert ist (IASPM, Popular Music, ASPM, Beiträge und weitere Reihen). Doch es gibt bis heute nur wenige Forschungsschwerpunkte zur populären Musik an deutschsprachigen Universitäten, nur zwei Universitätsprofessuren. Zudem gibt es nur sehr wenige Forschungsprojekte, die staatlich oder von den privaten Stiftungen gefördert werden. In der Gesellschaft für Musikforschung spielt die populäre Musik nach wie vor keine Rolle, in ihrem Zentralorgan, der „Musikforschung“ finden sich keinerlei Beiträge zur populären Musik. Inwiefern mag populäre Musik also eine Herausforderung sein? Das ist wohl im Sinne einer Aufgabe zu verstehen, an der die Musikwissenschaft wachsen, aber auch scheitern kann, einer Aufgabe, die irgendwann einmal bewältigt werden muss.

Denn es sollte wohl kein dauerhafter Zustand sein, dass Musikwissenschaft eine Musik, das was also eigentlich ihr zentraler Gegenstand ist, als Herausforderung bezeichnet – und dann noch nicht irgendeine Musik, sondern gerade die populärste Musik, die am weitesten verbreitete, die für unsere gegenwärtige Kultur repräsentative Musik!

Auf jeden Fall impliziert der Titel, den Sie mir vorgeschlagen haben, dass es ein Problem gibt zwischen „der“ Musikwissenschaft – wir nehmen einmal an, man könne hier im Singular und mit bestimmtem Artikel sprechen – und „der“ populären Musik.

Was ist das für ein Problem? Was passt da nicht zusammen?

Eine Wissenschaft definiert sich über ihren Gegenstand, über ihre Erkenntnisziele, und über ihre Methoden.

Gegenstand der Musikwissenschaft, wie ihn bspw. Guido Adler 1885 in seiner Grundlegung des Faches definiert, war über viele Jahrzehnte allein die „Tonkunst“, also nur jene Musik, die als Kunst nobilitiert werden kann. Ihr Erkenntnisinteresse und ihre Methoden waren an diesem Gegenstand ausgerichtet: es ging ihr um das Verständnis von autonomen Kunstwerken, darum, deren Faktor aufzudecken, um ein Verständnis ihres geistigen Gehaltes (ausgehend von Hanslicks Definition des Komponierens als Arbeit des Geistes in geistfähigem Material) sowie um die historische Entwicklung der Tonkunst. Die Methoden waren entsprechend hermeneutische, philologische, historiographische und werkanalytische. Im Mittelpunkt stand der Notentext.

Ganz anders in der Populärmusikforschung: Ihr Objekt ist sicher nicht ein Notentext, sie hat Musik lange überhaupt nicht unter dem Aspekt der Kunst betrachtet. Ihr ging es nicht um das Verständnis von Werken, im Mittelpunkt des Interesses standen dagegen stets die Rezipienten. Hier passt also so einiges nicht zusammen.

Vor allem durch den Einfluss der britischen Cultural Studies seit den 1970er Jahren ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit populärer Musik fast immer einer kulturwissenschaftlichen Orientierung gefolgt. Diese gegensätzlichen Selbstverständnisse hatten lange Zeit einen tiefen Graben zwischen beiden Forschungsrichtungen zur Folge, der durchaus auch ideologisch bzw. politisch begründet war: Die kunstwissenschaftliche Ausrichtung galt ihren

Gegnern dann als Form der „bürgerlichen“, „affirmativen“, „positivistischen“ Wissenschaft – im Gegensatz zu einer engagierten kritischen Wissenschaft nach 1968 und nach Horkheimer und Adorno, die sich Aufklärung und Emanzipation auf die Fahnen geschrieben hatte. „Die Kunstwissenschaften“, so schreibt Peter Wicke (2002: 61), haben sich „stets als eine Bastion zur Verteidigung kultureller Werte verstanden“.

Dass gerade in Ost-Berlin, unter Leitung von Wicke, das erste deutsche Forschungszentrum zur populären Musik entstanden ist, ist in diesem Zusammenhang bezeichnend: War die Musikwissenschaft der DDR doch stets viel weniger „bürgerlich“ orientiert. Dort konnte man es sich im Vergleich zum Westen nicht erlauben, die Musik der Arbeiter und der niedrigeren Bildungsschichten im Namen der Wissenschaft zu diffamieren, wie es in der BRD nicht selten, z.B. in Person von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht geschehen ist.

In dieser Tradition marxistischer Musikwissenschaft und der ebenfalls zunächst marxistischen Cultural Studies formuliert Wicke noch 2002, es sei „skurril“, „die Pop-Erfahrung in der Begrifflichkeit von Kunsttheorie zu fassen“ (ebd.) und der „theoretische Horizont der Kunstwissenschaften und das damit verbundene methodologische Instrumentarium“ seien bezogen auf populäre Musik „schlichtweg unbrauchbar“.

In eine ähnliche Richtung gehen seine grundsätzlichen Bedenken, sich überhaupt an der Universität mit populärer Musik zu befassen: „wird populäre Musik zum Gegenstand von Theorie, ist sie damit nicht denjenigen genommen, deren kultureller Ausdruck sie ist, hegemonialen Erklärungsansprüchen unterworfen, die ihren Hörern noch den letzten Rest kultureller Selbstbestimmung rauben? Die theoretische Beschäftigung mit den populären Musikformen ist immer auch mit der grundsätzlichen Frage nach der Legitimität eines solchen Unternehmens verbunden, das zudem – ob offen oder unterschwellig – nicht frei von politischen Implikationen ist, denn es berührt den Aufklärungs-, Erziehungs- und gesellschaftlichen Führungsanspruch der kulturellen und politischen Eliten“ (ebd.: 62).

Letztlich werden diese Zweifel für Wicke aber besiegt durch den kulturwissenschaftlichen Nutzen, den Wicke sich von der Populärmusikforschung verspricht: Denn gerade in non-verbale Bedeutungsträgern, also in der Musik, nicht in den Songtexten, verortet er mit Philip Tagg äußerst aufschlussreiche soziale, kulturelle, politische und ideologische Inhalte, die kulturwissenschaftlich analysiert werden können und müssen (vgl. ebd.: 62).

„Letztlich geht es um nicht weniger als darum, die populären Musikformen für eine Analyse aufzuschließen, die Einsicht in das Innenleben der Mediengesellschaft und der sie konstituierenden Machtverhältnisse, in die darin aufgehobenen Hoffnungen, Wünsche, Sehnsüchte, Phantasien und Triebstrukturen gewährt. Daß solche Einsichten nur in Auseinandersetzung mit den populären Kulturformen zu gewinnen sind, weil nur hier sich diese Seite des gesellschaftlichen Lebens offenbart, macht auch die theoretische Analyse populärer Musik zu einem unverzichtbaren Bestandteil einer jeden kritischen Kultur- und Gesellschaftstheorie, die sich auf der Höhe ihrer Zeit befinden will“ (ebd.).

Nichts liegt Wicke also ferner als sich selbstzweckhaft musikwissenschaftlich der populären Musik zu widmen. Es geht ihm nicht darum, über den Kunstcharakter der Musik nachzudenken oder ihre Geschichte nachzuerzählen – für ihn ist, wie im Zitat deutlich wird, Populärmusikforschung Teil des höheren Zieles einer kritischen Gesellschaftstheorie.

Ich stimme Wicke zu, dass Populärmusikforschung kulturwissenschaftlich ausgerichtet sein sollte und ich finde das programmatisch formulierte Erkenntnisinteresse sehr reizvoll und die aufklärerische Absicht absolut unterstützenswert. Auch ich sehe die gesellschaftliche Relevanz der Musikwissenschaft vor allem in der notwendigen Selbstreflektion einer jeden Kultur (Wir helfen keinen alten Menschen im Krankenhaus, wir fahren keinen Rettungswagen, aber immerhin helfen wir den Menschen, ihre eigene Kultur etwas besser zu verstehen und sich selbst im Spiegel der Kultur besser zu erkennen – so ist das mit der Arbeitsteilung in hochentwickelten Zivilisationen). Allerdings würde ich aus heutiger Sicht im Kunstbegriff keinen ideologischen Gegner mehr sehen. Ich würde nicht trennen wollen zwischen Kunstwissenschaft auf der einen und Kulturwissenschaft auf der anderen Seite. Die Künste sind doch ganz offensichtlich ein wesentlicher Teil einer jeden Kultur und damit ist Kunstwissenschaft Teil der Kulturwissenschaft. Es darf nur nicht länger der

Fehler gemacht werden, Kultur einzig als elitäre Hochkultur zu verstehen. Jede Musik ist eine kulturelle Äußerung. Selbstverständlich kann aus meiner Sicht auch populäre Musik als Kunst gehört werden. Im Gegenzug ist aber Musik, die nicht als Kunst gehört wird, nicht weniger wert! Wer den Kunstbegriff aus ideologischen Gründen vermeiden will, wer glaubt im Reden über Kultur auf den Begriff der Kunst verzichten zu können, der schüttet das Kind mit dem Bade aus. Wer über Musik nicht als Kunst und nicht aus der Perspektive der Ästhetik sprechen kann, der kann das Feld der Popforschung gleich vollständig den Medien-, Kommunikations- und Sozialwissenschaftlern überlassen. Dann wird Musik allerdings eine Black Box bleiben, über deren Charakter und Wirkweise wir nichts erfahren werden.

Im folgenden möchte ich anhand der traditionellen Kerndisziplinen der Musikwissenschaft, der Musikästhetik und der Analyse – überlegen, inwiefern populäre Musik hier jeweils zum Forschungsobjekt werden kann und mit welchen Methoden und Erkenntnisinteressen dabei vorgegangen werden kann, um dann zu sehen, wo die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit populärer Musik an musikwissenschaftliche Methoden anknüpfen kann und wo sie ihrerseits die traditionelle Musikwissenschaft zu neuen Sichtweisen und Methoden anregen kann.

Ästhetik

Alltagssprachlich meint „Ästhetik“ ein meist unreflektiert bleibendes Geflecht von Wertvorstellungen, auf dem die individuelle Bewertung von Musik beruht. So, wie wir alle ein ethisches Wertesystem haben, das unser alltägliches moralisches Handeln steuert, so haben wir auch eine Ästhetik, eine Sammlung von Wertkategorien, auf der unsere alltäglichen Präferenzentscheidungen und Wertungen beruhen.

Wissenschaftliche Musikästhetik sollte sich nicht selbst für die Durchsetzung eines bestimmten Wertesystems einsetzen, sondern ihre Aufgabe sollte es sein, die einzelnen Wertkategorien und ihren historischen Wandel mit wissenschaftlichen Methoden zu beschreiben und zu verstehen. Mein Kronzeuge für dieses Verständnis von Musikästhetik ist Tibor Kneif, der sich in den frühen 1970er Jahren gegen die Werkzentriertheit und den Glauben an die wissenschaftlich nachweisbare Gültigkeit von Expertenurteilen ausgesprochen hat. Während nämlich Carl Dahlhaus in *Analyse und Werturteil* (1970) die These vertritt, Werturteile ließen sich mit dem Anspruch auf Objektivität durch Analyse begründen, plädiert Kneif 1971 – ausgerechnet in dem von Dahlhaus herausgegebenen Band *Einführung in die systematische Musikwissenschaft* – für eine radikal rezipientenorientierte Ästhetik.

Kneifs Ausgangspunkt ist die Frage nach einem musikästhetischer Forschung angemessenen Wissenschaftsbegriff. Orientiert am Kritischen Rationalismus Karl Poppers fordert er für die Aussagen der Disziplin

a) prinzipielle Falsifizierbarkeit sowie

b) einen »Fortschritt der Einsichten« (Kneif 1971: 134) – das ist ja beides nicht zu viel verlangt.

Damit beabsichtigt er, die Musikästhetik von jenen Traditionen abzusetzen, die ihr den Vorwurf eingebracht hätten, bloß metaphysische Spekulation und keine Wissenschaft zu sein.

Werturteile, so Kneif, sind prinzipiell nicht widerlegbar, erfüllen also nicht den Anspruch auf Falsifizierbarkeit. Denn es sei unmöglich, Grundsätze zu formulieren, aus denen deduktiv die ästhetische Qualität eines Stückes bewiesen werden könnte (ebd.: 135). Musikästhetik dürfe daher nicht weiterhin versuchen, »geschichtsunabhängige Normen des Musikalisch-Schönen« aufzustellen und sie müsse generell aufhören, selbst Werturteile zu fällen.

Zweitens sei der historisch zu beobachtende Wandel ästhetischer Werthaltungen bloß ein Wandel der Ansichten, nicht aber ein Fortschritt der Einsichten (vgl. ebd.: 135). Statt an diesem Wandel bloß teilzuhaben, müsse wissenschaftliche Musikästhetik eine Metaposition einnehmen, sodass tatsächlich wissenschaftlicher Erkenntniszuwachs möglich werde.

Kneif sieht die Aufgabe wissenschaftlich betriebener Musikästhetik daher in der Analyse der Kategorien und Normen, auf denen Werturteile gründen. Ziel müsse es sein, das diffuse »Spannungsfeld« verschiedener (mitunter auch gegensätzlicher) wertbesetzter Kategorien, in dem konkrete Urteile entstehen, systematisch zu gliedern, einzelne Kriterien zu identifizieren und diese

hermeneutisch zu untersuchen (ebd.: 159). Als Aufgabe des Musikästhetikers fasst Kneif somit zusammen:

„Im fremden Urteil stellt der Ästhetiker eine bestimmte Werthaltung fest; er versucht anschließend, die im Urteil enthaltenen Voraussetzungen auseinanderzulegen und zuletzt die für den Urteilenden geltende Wertstruktur zu beleuchten. Dies ist das Höchste, was die ästhetische Analyse zu leisten vermag, hingegen wird ihr der Nachweis, daß etwa geschlossene Form, leichte Sangbarkeit und Simplizität höher rangieren als deren Gegenteil, schlechterdings nicht gelingen, und Versuche eines solchen oder ähnlichen, auch gegenteiligen Beweises sind von vornherein unwissenschaftlich“ (ebd.: 147).

Und weiter heißt es:

„Zu einem guten Teil ist die Musikästhetik damit beschäftigt, daß sie solche [wertenden, die Wahrnehmung leitenden, RvA] Begriffe an gegenwärtiger wie vergangener Musik aufdeckt, begrifflich klärt, ihre Ergiebigkeit prüft und sie in systematischer Durchdringung aufbewahrt, um in ihrem Besitz dem Geflecht von Motiven und Intentionen, die ein Werturteil enthält, immer subtiler beizukommen. Musikästhetik ist, vereinfachend gesagt, eine **Hermeneutik musikalischer Werturteile**, und ihr Fortschritt in wissenschaftlichem Betracht vollzieht sich im Zuwachs und in der Differenzierung jener ästhetischen Begriffe“ (ebd.: 164).

Mit diesem Methodenvorschlag öffnet Kneif den Blick der Musikästhetik auch für die Präferenzen und Rezeptionsweisen der Nicht-Experten, die man zuvor mit dem Verweis auf mangelnde Kontextkenntnisse, Undifferenziertheit und rein subjektiv geprägte Ansprüche schlicht ignoriert hatte (so z.B. Dahlhaus 1973: 17: »Das Urteil eines Schlagerpublikums über ein Stück von Webern ist irrelevant«).

Betrachtet man übrigens die Entstehungszeit seines Textes, ist dieser Perspektivenwechsel unschwer mit einer politischen Motivation in Zusammenhang zu bringen: der Forderung nämlich nach der Emanzipation des Individuums gegenüber einer für hochmütig und arrogant gehaltenen Bildungsaristokratie.

Was Kneif hier also vorschlägt, das habe ich in meiner Dissertation „Der Wert der Musik“ durchgeführt. Zu zehn besonders erfolgreichen Alben von Herbert Grönemeyer, Bob Dylan, Eminem, Norah Jones, Robbie Williams, The Strokes, Queens of the Stone Age und anderen habe ich jeweils 100 Kundenrezensionen auf den Amazon-Webseiten gesammelt und diese 1000 Texte dann einer quantitativen und qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen, um – wie Kneif vorschlägt – Wertungskriterien aufzudecken, begrifflich zu klären, nach Motiven und Intentionen zu befragen. Die Absicht war es, zu dokumentieren und zu verstehen, was die verschiedenen Hörer unter Begriffen wie Originalität, Innovation oder Vielfalt verstehen, worauf sie sich beziehen, wenn sie von kompositorischer oder interpretatorischer Qualität sprechen. Was ist für sie „schön“? Warum erscheint den einen Anastacia als authentisch, den anderen Bob Dylan? Welche Rolle spielt der Ausdruck von Emotionen für die Pop-Hörer? Und wie werden diese einzelnen Kategorien untereinander gewichtet? Dabei zeigt sich, falls das jemand bezweifeln sollte, dass populäre Musik in diesen Rezensionen fast ausschließlich nach musikalischen Kriterien beurteilt wird und dass nicht etwa das Aussehen der Sängerin, das CD-Cover oder der Video-Clip ausschlaggebend ist.

Als wichtigste Wertkategorie kristallisiert sich dabei für viele Hörer die Idee des authentischen emotionalen Ausdrucks heraus. Für viele ist entscheidend, dass hinter der Musik ein Subjekt erkennbar ist, das emotionale Zustände nicht mit kühlem Kopf portraitiert, sondern sie so zum Ausdruck bringt, als entfließen sie seinem Innersten (übrigens mit auffälligen Parallelen zu Autoren wie Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach oder Christian Friedrich Daniel Schubart, die im späten 18. Jahrhundert die Idee des individuellen subjektiven Ausdrucks ebenfalls ins Zentrum ihrer Ästhetik stellten).

Es ist keine Zeit, die Ergebnisse hier nun ausführlicher vorzustellen. Darum soll es heute aber auch nicht gehen, vielmehr stehen ja grundsätzliche Fragen nach Erkenntnisinteressen und Methoden im Mittelpunkt. Und dieser vorgestellte Ansatz erscheint mir als Ausgangspunkt für die Frage nach

der Ästhetik populärer Musik überaus geeignet, da sie das Problem der eigenen Wertung ausschaltet. Statt aus der Position des Musikwissenschaftlers selbst zu entscheiden, inwiefern der „Wert“ populärer Musik an den der »ernsten Musik« heranreicht – und dies zwangsläufig auf Basis der nicht beweisbaren Annahme, dass bspw. harmonische Komplexität ein absolutes Wertkriterium sei –, stellt diese Methode die Mittel zur Verfügung, um die tagtäglich de facto stattfindenden Wertungen der Produzenten, Vermittler und Hörer zu verstehen, was ich viel weiterbringender finde, als die Lieblingsmusik eines Großteils der Menschen aus der Machtposition des Wissenschaftlers heraus abzuwerten, wie es Adorno, Dahlhaus und Eggebrecht getan haben. Die Kenntnis der ästhetischen Ideale der Hörer populärer Musik ermöglicht die weiterführende Frage, worum es ihnen beim Musikhören eigentlich auf einer tieferen Ebene geht, welche wichtigen Funktionen Musik also möglicherweise erfüllt, indem sie ausdrucksstark, innovativ, originell, authentisch usw. ist. Die Kenntnis ihres Wertesystems lässt im Sinne der eingangs zitierten Frage Wickes Rückschlüsse auf menschliche Sehnsüchte und Bedürfnisse zu.

Diese Motivationen zum Musikhören können gesellschaftlicher und individualpsychologischer Natur sein (etwa der Wunsch nach Authentizität, hinter dem letztlich die Bedürfnisse nach klaren Identitäten, Sicherheit und Orientierung steht). Was dabei nur selten bedacht wird, ist, dass es a) auch genuin ästhetische Bedürfnisse gibt und b) dass Musik gesellschaftliche und psychologische Bedürfnisse gerade über ihr ästhetisches Erscheinen als Musik erfüllen kann. Dazu Peter Faltin (1977: 101):

„Die ästhetische Funktion nämlich kommt nicht nur der sogenannten Kunstmusik zu, sondern jeder Art von Musik, somit also auch der ›funktionalen‹, der Pop- oder politisch engagierten Musik. Sie löst sich in der sozialen, politischen oder Gebrauchsfunktion so lange nicht völlig auf, als auch diese Funktion von Artefakten getragen wird, die noch als Musik zu identifizieren sind. Auch wenn man aus dem Ausdruck ›Kunstmusik‹ die ›Kunst‹ streicht, bleibt die ›Musik‹ übrig, die als solche immer und vor allem ästhetisch wirksam ist, auch wenn sie unter Umständen (z.B. in Verbindung mit einem Text) eine andere Funktion zu erfüllen vermag. Sie erfüllt sie jedoch als ein ästhetisches Phänomen.“

Wenn wir das Verhältnis von Mensch und Musik und die Motivation Musik zu hören, genauer verstehen wollen, dann müssen wir uns zunächst intensiver mit philosophischer Ästhetik befassen.

Philosophische Ästhetik löst sich von konkreten Wertungssituationen. In ihrem Zentrum steht nicht das Geflecht von Beurteilungskriterien, sondern der Begriff der ästhetischen Wahrnehmung oder Erfahrung. Während unsere Alltagswahrnehmung stets der Orientierung und dem Überleben dient, wird ästhetische Wahrnehmung als eine Wahrnehmung definiert, die sich selbstzweckhaft und vollzugsorientiert auf das sinnliche Erscheinen von Objekten und Situationen (der Natur, des Alltags oder der Kunst) einlässt. Es handelt sich also um eine Wahrnehmung um ihrer selbst willen – der Weg ist das Ziel.

Erkenntnisinteresse der philosophischen Ästhetik ist es, so allgemein wie möglich zu verstehen, was uns an dieser selbstzweckhaften und vollzugsorientierten Wahrnehmung liegt, welchen Sinn und Wert ästhetische Praxis für den Einzelnen oder für Gesellschaften haben kann.

Bezogen auf populäre Musik wäre also zu fragen, welche Attraktionen diese Musik einer selbstzweckhaften und vollzugsorientierten Aufmerksamkeit bietet. Wie ist das ästhetische Interesse des Menschen an populärer Musik näher zu bestimmen? Welche Reize übt Musik aus, dass wir uns ihretwegen die Ohren ruinieren oder das Risiko empfindlicher Freiheitsstrafen wegen illegaler Downloads eingehen? Warum hören so viele Menschen gerade diese Art von Musik?

Auf diese Fragen sollen im Folgenden drei verschiedene Antworten skizziert werden, die sich auf die Arbeiten Martin Seels stützen. Seel selbst befasst sich übrigens – wie die gegenwärtige

philosophische Ästhetik im Allgemeinen – kaum mit Musik (weder mit populärer noch mit sonstiger).

Seel beschreibt drei verschiedene Arten, ästhetisch wahrzunehmen, und damit drei Funktionen des Ästhetischen: die ästhetische Kontemplation, die ästhetische Korrespondenz und die ästhetische Imagination. Oder anders formuliert und auf Musik bezogen: den bloßen sinnlichen Reiz der Musik, Bezüge der Musik zur unserer konkreten Lebenswelt und das, was gemeinhin als Kunst bezeichnet wird.

a. Kontemplation oder das bloße Erscheinen

Kontemplation meint bei Seel nicht das analytische Hören, wie es sich als Ideal in Adornos Hörertypologie findet. Es meint nicht das Stillsitzen im Konzert oder unter Kopfhörern, um die Strukturen und Gehalte der Musik nachzuvollziehen, sondern nahezu das Gegenteil: es beinhaltet gerade kein Nachdenken und kein Verstehen, kein Deuten oder Benennen. Ästhetische Kontemplation zeichnet sich gerade durch Sinn-Ferne aus, sie widmet sich der puren sinnlichen Erscheinung eines Objektes oder einer Situation.

Wenn man z.B. im Arbeitszimmer sitzt, während auf dem Flur der Fotokopierer rattert, dann kommt es sicher einmal vor, dass man von der Arbeit kurz innehält, um den immer wiederkehrenden Rhythmus des Geräts zu verfolgen. Manchmal sind wir ganz fasziniert von solchen Geräuschen und verlieren uns darin. Dies wäre z.B. eine kontemplative Aufmerksamkeit für das bloße Erscheinen – vorausgesetzt, man versucht dabei nicht hörend herauszufinden, ob da etwas nicht rund läuft und der Kopierer wieder defekt ist.

Was bei solchen Alltagsgeräuschen eher die Ausnahme ist, das ist bei Musik viel nahe liegender: Melodien, Rhythmen, Klangfarben, Harmonien wollen verfolgt und belauscht werden. Sie sind immer auch geschaffen, um den Hörer aus seinem alltäglichen Weltbezug in die jeweils eigene Welt des Musikstücks zu entführen, die nach eigenen zeitlichen Gesetzen und eigenen Regeln funktioniert, welche der Hörer meist nicht versteht und auch nicht verstehen will oder muss.

Selbstverständlich lässt sich all dies nicht nur kontemplativ wahrnehmen, Musik bietet dem Bedürfnis zu verstehen schließlich vielerlei Ansatzpunkte. Doch steht das alltägliche Hören der meisten Menschen häufig nicht im Zeichen des Sinn-Verstehens. Musik übt vielfach eine rein sinnliche Attraktion auf uns aus, so dass wir alles Nützlichkeitsdenken kurz zurückstellen, um einfach hinzuhören und uns in die Eigengesetzlichkeit der Musik ziehen zu lassen.

Der Nicht-Musikwissenschaftler und Nicht-Instrumentalist ist hier in einem gewissen Vorteil ebenso wie ein Hörer nicht-muttersprachlicher Songtexte. Neben Melodien, Rhythmen, Harmonien und deren Zusammenwirken können nämlich auch Songtexte als reiner Klang gehört werden, ohne dass man auf ihren Sinn achtet: Insbesondere empfehlen sich natürlich fremdsprachliche Texte, im Pop wird ein solches Hören aber auch von sinnlosen Silben ("A wop bop a loo bop a lop bam boom"), Cut-up-Texten usw. provoziert. Vor allem geht es darum im Rap, der sich neben der semantischen Ebene immer auch stark um die klangliche Ebene bemüht (etwa mit zahlreichen Binnenreimen, Endreimen, Alliterationen u. dgl.), so dass man von einem Rap fasziniert sein kann, ohne auch nur ein Wort zu verstehen.

Wichtig ist in dieser Hinsicht ohne Frage auch der „Sound“ von Instrumenten, der studiotekhnisch verfremdete Klang, weil er noch weniger zu semantischer Deutung einlädt als Songtexte oder Melodien. Am Dröhnen einer verzerrten Gitarre, am Wummern eines Basses, am Zischen und Platschen eines Beckenschlags gibt es von vornherein wenig zu verstehen.

Die letzte Steigerung zum vollends Sinnfernen und eine ausgezeichnete Möglichkeit zur Kontemplation ist dann erreicht, wenn wir vom Klang noch zum Geräusch und zum Rauschen fortschreiten, das in der Natur wie auch in der Kunst den perfekten Anlass zur Kontemplation bietet: In der Natur wäre an das Plätschern eines Baches, das Rauschen der Blätter im Wald, das Tosen des Meeres usw. zu denken, in der Musik an Velvet Undergrounds Krach-Improvisationen auf White Light/White Heat oder an vieles aus den Bereichen Heavy Metal und Techno, die es durch hohe Lautstärke und hohe Geschwindigkeit sowie hohe Geräuschanteile auf eine Überforderung

der Sinne und einen gewissen körperlichen Kontrollverlust anlegen, der es einem leicht macht, rein sinnlich zu hören. Da gibt es zwar sehr viel zu hören, für die meisten Hörer aber kaum etwas zu verstehen.

Der Reiz populärer Musik begründet sich somit zu einem Teil aus dem Wert, den die ästhetische Kontemplation für den Menschen hat. Er besteht im Kern im Erleben von Freiheit – der Freiheit vom ständigen Verstehen–Müssen, vom Kontrolle–Behalten–Müssen, von den logischen und zeitlichen Zwängen des Alltags. Durch die selbstzweckhafte Aufmerksamkeit für die sinnliche Fülle, den Reichtum des augenblicklich Erscheinenden können sich Musikhörer von ihrer alltäglichen Eingebundenheit in externe Zwecke befreien. Sinnliche Offenheit für das bloße Erscheinen verschafft einen Abstand von allem Funktionalen und Pragmatischen, das unser Handeln in der Regel bestimmt. Die Kontemplation ermöglicht ein Heraustreten aus dem gewohnten Lauf der Dinge, das die seltene Freiheit gewährt, das Hier und Jetzt in seiner Fülle nur um seiner selbst willen zu genießen.

b. Korrespondenz oder das atmosphärische Erscheinen

Ein weiterer Grund, aus dem uns ein Popsong gefällt, kann darin bestehen, dass er in irgendeiner Form positiv mit unseren Lebensinteressen korrespondiert. Er passt entweder zur momentanen Situation, gibt also unserer jeweiligen Stimmung Ausdruck (Reggae, der zur Grillparty aufgelegt wird, oder der Kuschelrock–Sampler zum Tête-à-tête) – oder er korrespondiert langfristig mit unserem Charakter, bringt also zum Ausdruck, wie wir uns selbst sehen.

Bei dieser Korrespondenz geht es um die Übereinstimmung von persönlichem Lebensideal und der ästhetischen Atmosphäre, die ein Objekt ausstrahlt. Ein Beispiel: Wer friert, wird einen wärmenden Wollpullover in erster Linie nützlich, nicht aber zwangsläufig schön finden. Schön erscheint er mir erst, wenn mir sein Muster nicht peinlich ist, wenn die leicht abgewetzte Textur und die ausgefransten Ärmel anschaulich zum Ausdruck bringen, dass die Welt des Gebügelten, Geordneten, Sauberen und Heilen nicht die meine ist. Oder wenn das Kleidungsstück aus Schweden stammt, mich an meinen dortigen Aufenthalt und die Vorliebe für skandinavische Lebensart und die besondere Atmosphäre dunkler Abende am Kamin erinnert – eben an das, was ich für ein gutes Leben halte. Entsprechend finde ich militärische Ausgehuniformen oder bayerische Trachten korrespondierend hässlich und ziehe die Musik der Cardigans der von Gruppen wie Rammstein oder Kraftwerk vor.

Wir alle bevorzugen Musik, in der zum Ausdruck kommt, wie wir uns selbst sehen: So ist empirisch vielfach belegt, dass die Präferenz für verschiedene Musikstile mit jeweils unterschiedlichen Persönlichkeitsmerkmalen signifikant korreliert. Man kann über die gewählte Musik sich selbst und anderen bspw. Non-Konformismus demonstrieren, Härte oder Emotionalität, eine grundsätzlich optimistische oder pessimistische Einstellung zum Leben usw., weswegen die Musik häufig so eine große Rolle spielt, wenn es darum geht, andere Menschen näher kennenzulernen. Wer schaut nicht, wenn neue Bekannte besucht werden, dezent auf die CD-Sammlung oder die Bücher im Regal, um zu wissen, mit wem man es da zu tun hat?

Korrespondierend schön ist also, worin sich die Vorstellungen von einem guten Leben anschaulich zeigen – anschaulicher meist, als man solche Vorstellungen in Worte zu fassen vermag. Der wache Sinn für solche Korrespondenzen vermittelt uns (und anderen) ein anschauliches Bild vom eigenen Selbst und hilft, uns in der Gesellschaft zu verorten. Musik schafft einen Raum, in dem wir uns wohlfühlen, und hilft, uns darin selbst zu spiegeln und zu erkennen. Damit leistet sie einen Beitrag zur Befriedigung der basalen menschlichen Bedürfnisse nach Sicherheit, Geborgenheit, Orientierung und Selbsterkenntnis.

c. Imagination oder das künstlerische Erscheinen

In der dritten Dimension geht es um das Hören von Musik als Kunst. Dabei geht es nicht um einen engen Kunstbegriff, anhand dessen zu unterscheiden wäre, was Meisterwerke sind, sondern um die allgemeinere Frage, inwiefern populäre Musik generell kunstfähig ist.

So wie Objekte der Kontemplation und der Korrespondenz erst durch entsprechende Wahrnehmungshaltungen zu solchen werden, gibt es ohne die Betrachtung von etwas als Kunst

auch keine Kunst. Das klingt trivial, bedeutet aber nicht weniger, als dass sich keine materialen Merkmale bestimmen lassen, anhand derer Kunstwerke eindeutig zu identifizieren wären. Zum Kunstwerk wird ein Objekt erst durch eine Betrachtungsweise, die es als Zeichen versteht; und zwar als Zeichen, welches nicht bloß etwas repräsentiert, was auch auf andere Art mitzuteilen wäre – wie etwa ein Verkehrsschild –, sondern als Zeichen, das durch das Zusammenspiel all seiner Parameter etwas erfahrbar macht, was nicht vollständig in Begriffe übersetzbar ist. Wenn wir etwas als Kunst betrachten, dann geht es uns immer zugleich darum, was inhaltlich thematisiert wird und mit welchen gestalterischen Verfahren der Inhalt präsentiert wird. Stark vereinfachend trifft dies auch alte die Formel: Form + Inhalt = Gehalt. Nur geht es eben um die ästhetische Erfahrung, die ein Stück Musik ermöglicht, und nicht um einen mit Worten zu formulierenden Gehalt, der diese Erfahrung niemals vollständig wiedergeben kann. Dass Gedichte so funktionieren, ist jedem bekannt: Da ist nicht der Inhalt, also was gesagt wird, allein entscheidend, sondern mindestens ebenso wichtig ist, wie etwas gesagt wird. Dazu achten wir auf den formalen Aufbau, das Versmaß, das Reimschema, die Dunkelheit oder Helligkeit der Vokale, die Weichheit oder Härte der Konsonanten, den Einsatz von Metaphern und andere Stilmittel, denn all dies trägt entscheidend dazu bei, auf welche Weise wir den präsentierten Inhalt vor unserem geistigen Auge imaginieren.

Und genauso ist es auch in der Musik:

Würde Herbert Grönemeyer uns bspw. von seinen schweren persönlichen Schicksalsschlägen in einem privaten Gespräch berichten, so müsste unsere Vorstellung davon verhältnismäßig blass bleiben. Verfolgen wir dagegen aufmerksam das vieldimensionale Erscheinen seines Stückes "Der Weg", vergegenwärtigen wir uns die emotionale Charakterisierung, die sich aus dem Klang der Stimme, der Harmonik, der Rhythmik, der Melodik, der Dynamik, dem formalen Aufbau, der Instrumentation und der Soundgestaltung ergibt, so lassen uns diese Gestaltungsmittel imaginieren und erfahren, wie es sich anfühlen kann, einen geliebten Menschen zu verlieren. Die daraufhin formulierte Erkenntnis, worin der Gehalt des Stückes bestehe, vermag nicht annähernd wiederzugeben, was wir hörend erfahren konnten.

Auf die geschilderte Weise ermöglicht es uns Kunst, reale oder fiktive, vertraute und fremde menschliche Verhältnisse zur Welt nachzuempfinden. Prinzipiell ist in populärer Musik nicht weniger möglich als in anderen Kunstformen, sofern sie die Grundanforderung erfüllt, aus dem Zusammenspiel ihrer Elemente eine Situation erfahrbar zu machen. Ihre Themen sind nicht weniger existentiell als die der anderen Künste: die Liebe und zwischenmenschliche Beziehungen aller Art, die unruhige Welt der Jugend, Wut, Einsamkeit, die Monotonie des Alltags, Altern, der Tod.

Gewiss sind die Verfahren der populären Musik in vielen Fällen nicht avanciert. Die harmonischen, rhythmischen, melodischen und formalen Gestaltungsmittel sind meist lange bekannt, wohingegen Innovationen vor allem im Bereich der Soundgestaltung und, damit zusammenhängend, im virtuosen Umgang mit aktuellsten Mitteln der Klangproduktion und –aufzeichnung zu finden sind. Die Rezipienten sind vielfach keine Hörer, die durchschauen, wie die bevorzugten Stücke ihre Wirkung erreichen. Die Musiker wiederum zielen zumeist auf unmittelbares Verständnis, sie setzen kein kunsttheoretisches Wissen voraus. Oftmals wird der Verstehenszugang über Songtexte initiiert, Gesang und Musik verleihen den in den Songtexten angesprochenen Inhalten atmosphärische und emotionale Dimensionen. Die Ästhetik der Hörer und Produzenten ist damit in vielen Fällen eine Ausdrucksästhetik, die einen "authentischen", nicht einen dargestellten Ausdruck verlangt. Menschen, die in den Künsten und gerade in der Musik alles erlebt haben und bloß noch an den abstrakten, selbstreflexiven Themen der Avantgarden interessiert sind, mögen an ihr daher nichts finden. Doch das Gefallen an handwerklichen Finessen, struktureller Komplexität, Innovation und Originalität ist relativ, stets auf den Kenntnis- und Erfahrungsstand der Hörer zu beziehen und nicht relevant für die Frage, ob ein Stück Musik prinzipiell als Kunst erfahren werden kann oder nicht. Gelungen ist Musik aus artistischer Perspektive für den, der an ihr als persönlich bedeutsam empfundene Erfahrungen macht – gleich ob die Kunstkritik die Inhalte und ihre Ausführung für banal erklärt oder nicht. Wenn ein Kritiker oder Wissenschaftler keine bewegenden Erfahrungen gewinnen kann und ein Stück für trivial

erklärt, so hat das keinerlei Relevanz für einen Hörer, der ganz andere Erfahrungen und ein ganz anderes Lebensumfeld hat.

Wie trivial und standardisiert uns die gestalterischen Operationen der aktuellen Nr. 1 der Single-Charts auch erscheinen mögen: sobald das Zusammenwirken von Form und Inhalt jemandem eine existentielle Erfahrung ermöglicht, können wir nicht leugnen, dass er diese Musik als Kunst versteht. Eine allgemeingültige (demokratisch oder durch Experten herbeigeführte) Entscheidung, wann ein Stück als Kunst anzusehen ist und wann nicht, kann es nicht geben — wenngleich freilich, was allgemein in einer Gesellschaft als Kunst Anerkennung findet, in hohem Maße von diskursmächtigen Institutionen wie Feuilleton, Musikjournalismus und –wissenschaft abhängig ist. Doch kann niemand argumentativ vom Kunstcharakter eines Stückes überzeugt werden, denn entscheidend ist die individuelle Erfahrung – daran kommt auch die Wissenschaft nicht vorbei.

Ich fasse zusammen, was mit dem Aufgreifen der Seel'schen Unterscheidung von Kontemplation, Korrespondenz und Imagination für das Verständnis der Rezeption und der Bewertung populärer Musik gewonnen ist:

1. Musik ist ein hervorragender Anlass zur ästhetischen Kontemplation. Die sinnliche Attraktivität ihrer Melodien, Rhythmen, Klangfarben und Geräusche verführt dazu, den gewöhnlichen Gebrauch der Sinne als Instrumente des zweckorientierten Erkennens und Handelns für den Moment zurückzustellen, um stattdessen die Aufmerksamkeit auf die sonst als irrelevant ausgeblendete Fülle der Gegenwart zu richten. Diese vollzugsorientierte, selbstzweckhafte Wahrnehmungsform lässt den Augenblick aus der vergehenden Zeit hervortreten und befriedigt so das Bedürfnis nach "Präsenzerlebnissen". Musik stiftet uns an, alle Absichten vorübergehend zu vergessen, die Kontrolle über die Situation zu einem gewissen Grad abzugeben und die Wahrnehmung vom Spiel der Musik leiten zu lassen. In diesem Erlebnis des Bewegt-Werdens und Geschehen-Lassens liegt ein besonderes Gefühl der Freiheit.

2. Die atmosphärische, situationsverändernde Macht der Musik hilft, unser Lebensumfeld so zu gestalten, dass es unseren momentanen oder allgemeinen Lebensidealen entspricht. Musik zeigt uns und anderen, wie wir fühlen und denken; sie macht uns (und anderen) die eigene Identität anschaulich, sie kann zum Ausdruck bringen, verändern und intensivieren, wie wir uns gerade fühlen.

3. Das Zusammenspiel der einzelnen musikalischen und textlichen Parameter regt unsere Phantasie an, Bezüge unter ihnen aufzudecken und lässt uns versuchen, sie auf eine zugrunde liegende konzeptuelle Idee zurückzuführen. Doch abgesehen davon, dass in diesem Versuch, die Musik als ein Zeichen zu entschlüsseln, ein eigener Reiz liegt, trägt eine solche Wahrnehmung von Musik als Kunst Wesentliches zu unserer Orientierung in der Welt bei; denn gleich, ob wir einen semantischen Gehalt benennen können oder nicht: Die Aufmerksamkeit für die Gestaltung der Musik ermöglicht die emotional aufgeladene Begegnung mit fremden Erfahrungen und Weltsichten in einer sinnlichen Fülle, wie sie außerhalb der Kunst nicht möglich ist.

Soviel zur Musikästhetik. Ich hoffe es ist deutlich geworden, dass wir Popmusik einerseits durchaus als Kunst ansehen können, dass wir generell alle Arten von Musik aber nicht auf diese eine Dimension reduzieren sollten – auch nicht die sogenannte Kunstmusik.

Wer Musik auf ihren Kunstcharakter reduziert, der zielt an dem vorbei, wie die meisten Menschen Musik nun einmal tatsächlich hören. Auch die sogenannte Klassik wird – heute wie damals – häufig genutzt, um eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen oder um die Sinne für eine Zeit aus dem Alltag zu entführen.

Darüber macht sich vermutlich zuerst die Populärmusikforschung Gedanken und nicht eine kunstwissenschaftlich orientierte Musikwissenschaft. Ich denke aber, dass sich eine solch dreidimensionale Musikästhetik mit Gewinn auch auf andere Musikbereiche übertragen ließe.

Analyse

Da das Interesse der Popforscher, wie eingangs beschrieben, ja nie dem Kunstcharakter der Musik galt, sondern vor allem ihrer Rezeption, lag die Forschung zur Analyse langezeit brach. Popmusikforschung sah lange überhaupt keine Notwendigkeit, Stücke zu analysieren (Simon Frith – Soziologe...);

Und wenn sich Musikwissenschaftler dann doch mal der Analyse von Popmusik gewidmet haben (etwa Wilfried Mellers oder John Covach), dann nahmen sie sich fast ausschließlich die Beatles, Frank Zappa oder Progressive Rock der 1970er Jahre vor – also Musik, bei der es mit etablierten Analyse-Methoden etwas zu holen gab: Komplexität, gutes Handwerk, Virtuosität

– die haben dann rein werkimmanent gearbeitet und ihre Analysen nicht mit Fragen nach sozialen Kontexten in Verbindung gebracht – nicht die interessanten Fragen der Soziologen nach Funktionen berücksichtigt

Erst seit etwa 15 Jahren gibt es die sogenannte Popular Musicology, prominentester Vertreter wäre wohl der Brite Allan Moore, die beide Interessen fundiert zu verbinden versucht

Die wirklich populäre Musik, den Mainstream, die Musik der Charts, die haben Musikwissenschaftler fast nie zu ihrem Gegenstand gemacht (da spielt auch soziale Distinktion eine Rolle: der Experte distanziert sich als solcher ja gern vom Massengeschmack).

Zum anderen ist gerade die Charts-Musik sehr schwer zu analysieren, da wir mit Harmonie- und Melodieanalysen oft nicht weit kommen. Der große kommerzielle Erfolg erklärt sich nicht ohne weiteres aus einer I-vi-IV-V-Verbindung.

– bis heute Desiderat ist:

die musikalische Analyse Mainstream Pop!

– die Analyse von Heavy Metal (Walser, Elflein, meist Herausforderung, komplex und virtuos)

– von HipHop (Rappe, Transkription von DJ-Techniken)

– von Electronic Dance Music (Butler) – Harmonik, Melodik spielen keine Rolle mehr

– die Forschung zur Harmonik ist dabei am fortgeschrittensten: US-Music Theory, allen voran Walter Everett, mit Beatles aufgewachsen, keine Berührungängste, eher Music Theory als Analyse (Beschreibung der Faktur, es wird versucht, die harmonische Sprache bspw. der 60er Popmusik möglichst umfassend zu beschreiben.

dort wird auch viel mit Schenker-Reduktionen gearbeitet,

weniger an Deutungen interessiert, Kontexte und Rezipienten werden kaum einbezogen – was

auch verständlich ist: Everett sagt, er sei eben als Musiktheoretiker ausgebildet, und möchte nicht auf soziologischer Ebene dilettieren

– Rhythmik: hier ist vor allem Mikro-Rhythmik-Forschung im Moment sehr interessant, Osloer Forschungsprojekt von Anne Danielsen (Rhythm in the Age of Digital Reproduction), mit Spektrogrammen: exakte Vermessung rhythmischer Phänomene in Funk und Dance Music: Was liegt vor, warum wurde es so gespielt, wie wirken mikrorhythmische Verschiebungen emotional?

– Form: gibt es fast gar nichts; Appen/Frei-Hauenschild; als theoretische und empirische Grundlage für Formanalysen

– Stimme: Forschungsprojekt in Weimar

Problem Sound: Klangdesign im Studio ist sehr wichtig für die Rezeption, hier wird sehr viel Energie aufgewandt; aber wie können wir Sound analysieren? Sound lässt sich nicht in Notenschrift festhalten.

Wir werden nie die Studiogeheimnisse kennenlernen, die hinter erfolgreichen Sounddesigns stecken. Aber was würde es uns helfen, wenn wir wüssten, dass ein Gitarrensound... Wichtiger ist doch, zu beschreiben (und das heißt zunächst erst einmal eine Sprache dafür zu finden), was für eine ästhetische Wirkung bestimmte Soundmanipulationen auf uns haben. Daran hat Allan Moore gearbeitet und daran arbeitet zurzeit vor allem Simon Zagorski-Thomas, Art of Record Production-Konferenzen und Journal, Expertise von Produzenten wird mit musikanalytischen und musikpsychologischen Fragestellungen verbunden.

- sucht anthropologische Konstanten der Sound-Wahrnehmung
- Mechanismen der Wahrnehmung, für die es in unserem Gehirn keine Alternative gibt (hard wired): wie werden Atmosphären erzeugt, wie beeinflussen Hall, Frequenzbearbeitung, Kompression unseren Eindruck von Nähe, Ferne, Intimität, was für eine Bühne stellen wir uns vor, wenn wir eine Produktion hören, wie wird durch Panorama-Effekte oder Phasenverschiebung z.B. Eindruck von Schwindel oder Orientierungslosigkeit erzeugt (er nennt das ökologischen Ansatz)

sie sehen: Spezialisierung, schwer den Überblick zu behalten
ASPM hat darauf fokussiert, hier zu vernetzen und weiterzukommen: Workshop, Konferenz, Summer School in Osnabrück

zentrales Problem der meisten Analysierenden – aus der Vogelperspektive:
Verhältnis von Text und Kontext bzw. Hörer-Subjekt und Musik als Objekt der Analyse; also die Frage:

wie wichtig objektiv Erklingende im Vergleich zur stets subjektiven Rezeption?

Mit dem Problem, das wir an das „objektiv Erklingende“ ja gar nicht herankommen, da wir selbst immer subjektiv rezipierende sind (einen Notentext gibt es nicht)

Musik ist nicht mit Schallwellen gleichzusetzen, sondern Musik ist ein Bewusstseinsinhalt! und der ist bei jedem anders!

bei Musikästhetik bereits gesehen: die Tendenz geht zu einer starken Betonung des Rezipienten und seiner individuellen Hörweise – weg von der starken Gewichtung des analysierenden Experten ebenso bei der Analyse:

Helms sagt:

„Eine Wissenschaft der populären Musik kann keine Hermeneutik sein. Die Vorstellung eines Gehalts, der vom Komponisten bewußt oder unbewußt im musikalischen Text codiert wurde, und den es zu entschlüsseln gilt, liegt [dem Rezipienten] fern und wird als unangemessen empfunden. Ähnliches gilt für alle formalen Analysen [...]. Der Diskurs der populären Musik bevorzugt eine Rezeptionsästhetik, Bedeutungen – einschließlich aller Funktionalisierungen – werden an die Musik herangetragen, nicht aus ihr herausinterpretiert. Ein Stück wird angeeignet und in Übereinstimmung mit der aktuellen Lebenssituation gebracht. [...] Eine Analyse populärer Musik [...] muß daher eine Analyse des Rezeptionskontextes, d.h. der Prozesse, die einem Stück seine Bedeutungen zuweisen, sein“ (Helms 2002: 102).

- keine formale, selbstzweckhafte Analyse; sondern vom Rezipienten ausgehen, starke Betonung individueller Hörkontexte

Aber wie ist das praktisch umzusetzen? muss man dann aber so viele Analysen anfertigen, wie es Hörer gibt? Man will doch auch etwas allgemeines herausfinden. Ich persönlich würde den Einfluss des eigentlich Erklingenden nicht so tief hängen.

ähnlich Allan Moore:

- um eine intendierte Bedeutung aus Sicht der Künstler geht's Moore bei der Analyse nicht (zum einen würde sich diese ohnehin im Laufe der Zeit verändern, Mehrere Musiker = mehrere Deutungen, wenig relevant für Rezipienten)

- „we all have different perspectives, let's celebrate it“. Wir sollten also nichts zwanghaft vereinheitlichen, wo es möglicherweise nichts Allgemeingültiges gibt

- Statt fälschlicherweise zu glauben, wir würden alle das gleiche hören, sollten wir unsere subjektive Hörweise als solche erkennen und dann selbstreflexiv studieren, wie unsere persönliche Wahrnehmung funktioniert, wie es dazu kommt, dass wir eine Musik auf eine bestimmte Art deuten
- er spricht daher nicht von Analyse (wo Assoziationen an Wahrheit, Empirie, Verstehen mitklingen), sondern von „the process of meaning-making in the presence of music“ – Bedeutung wird nicht herausgelesen, sondern betont eher die individuelle Konstruktion
- versucht dann nur für sich, den Weg der Bedeutungsgenerierung nachzuvollziehen – um sich selbst zu verstehen und andere anzuregen, ebenso über die eigene Wahrnehmung nachzudenken
- Bridge of Sighs-Beispiel (Robin Trower)

mein Standpunkt ist nicht ganz so relativistisch:

gehe davon aus, dass beobachtbare Wirkungen von Musik und Handlungen, die sie auslöst, ihre Ursprünge immer auch im Erklingenden haben; diesen Zusammenhang will ich finden – und dabei möchte ich nicht das individuelle subjektive Erleben betonen, sondern das, was vielen Hörern gemeinsam ist

- beobachtbare Massenwirkungen wären z.B.: extrem hohe Wertschätzung (Jahresbestseller: Adele) oder: Song wird zur Hymne einer Generation (Nirvanas Smells Like Teen Spirit...)
- Bedeutungen werden nicht willkürlich zugeschrieben! Es gibt immer einen Grund dafür, warum eine Hörerschaft etwas so oder so deutet/nutzt
- nie allein kausal in der Musik, aber auch nie willkürlich

- und zudem versuche ich diesen Ansatz mit den drei beschriebenen ästhetischen Wahrnehmungsmodi zu verbinden

Wie das funktionieren könnte, möchte ich an einem Beispiel vorführen:
und zwar am Song „Hung up“ von Madonna aus dem Jahr 2005

In den Versen und im Chorus beschreibt eine vermutlich weibliche Ich-Erzählerin, wie frustrierend es für sie ist, auf eine Reaktion der Person zu warten, die sie liebt. Sie versucht, ihn (oder sie? – das bleibt offen) am Telefon zu erreichen, doch die Person antwortet nicht, obwohl sie zuhause zu sein scheint. Zentrale textliche Idee ist das Wortspiel „to be hung up on somebody“ – von jemandem besessen sein – und „to hang up on somebody“: den Telefonhörer während des Gesprächs auflegen.

Die Ich-Erzählerin des Textes hasst es, ihre Zeit zu verschwenden und fühlt sich in dieser Beziehung „caught up“ – gefangen, sodass sie später im Song das Warten beendet und den Hörer auflegt.

Doch wie sich dies alles anfühlt, darüber können wir aus der Musik noch sehr viel mehr erfahren. Mit traditionellen werkanalytischen Methoden, indem wir das Stück also wie ein Kunstlied analysieren, könnten wir z.B. zu folgenden Ergebnissen kommen:

In den Versen illustriert die Gesangsmelodie den Eindruck zu langsam vergehender Zeit und das Gefangensein: Phrase a pendelt bei recht starrer Rhythmik zwischen Grundton und Unterquarte hin und her – eine Bewegung, die für mich Unruhe symbolisiert und Assoziationen an ein Uhrenpendel, das einleitende Weckerticken oder die lautmalerische Uhrenimitation „Tick-Tock“ weckt. Der Songtext „Time goes by so slowly for those who wait“ wird hier versinnbildlicht. Durch die Quarten ist die Phrase zwar in sich bewegt (daher die Unruhe), jedoch führt die Phrase als ganze keinem Ziel entgegen, ebenso wie die Harmonik in den acht Strophen-Takten keine kadenzuelle Bewegung vollzieht, sondern mit kleinen (pendelnden) Ausweichungen zur III. und VII. Stufe weitgehend auf der i. Stufe (d-Moll) verbleibt. In Phrase c wird die Pendelbewegung durch eine sinuskurvenartige (daher auch kreisende) Bewegung im Ambitus einer kleinen Terz ersetzt. Der kleine Ambitus mag das Gefühl des Gefangenseins symbolisieren. Das die Phrase d vorzeitig eröffnende 3-5-4-Motiv wird jeweils mit einer Selbsterkenntnis textiert („I’m hung up“, „I’m caught up“), die durch die rhythmische wie melodische Instabilität als eher unangenehm

aufwühlend erfahren wird. Der Mangel an Bewegung innerhalb der Verse wird durch das geschlossene Beginnen und Enden auf der 1. Skalen- und Harmoniestufe unterstrichen.

Das Warten und das Feststecken werden als zentrales Thema der Verse und des Chorus auch durch den formalen Aufbau des Stückes unterstützt. Nach dem ersten Vers folgt nämlich nicht, wie man erwarten würde, ein weiterer Verse oder der Chorus, sondern eine Art Re-Intro, ein Teil also, der mit der dreimal wiederholten Textzeile „Time goes by so slowly“ Material des Intros aufgreift. Dadurch wird die Entwicklung des Songs gebremst. Es geht nicht voran.

[HUNG UP, 1st verse and re-intro]

Gleichzeitig fügen Rhythmus und Tempo dem ästhetischen Eindruck noch eine andere Dimension hinzu. 126 bpm sind kein Tempo, das man wählen würde, um Langeweile oder Melancholie zum Ausdruck zu bringen.

Die rhythmische Figur des begleitenden Synthesizers besteht aus schnell galoppierenden Sechzehnteln, die entsprechend nicht rigide und starr wie die Gesangsmelodie wirken, sondern hüpfend, nach vorn drängend und voller Energie. Im Zusammenspiel von Melodik, Harmonik und Rhythmik wird so der Eindruck von Ungeduld und latenter Energie, die sich keinen Raum verschaffen kann, erzeugt. Die Protagonistin will Spaß haben, ihre Lebensfreude ausleben, aber sie kann nicht, weil sie durch die Rücksicht auf ihren Lover gebremst wird. Sie ist nicht gefangen im Sinne von bis zur Bewegungsunfähigkeit gefesselt; vielmehr macht die Musik ihre Energie, ihr positives Lebensgefühl deutlich, das sie aber nicht ausleben kann. Wichtig ist der Kontrast von Gefangensein und Lebensenergie.

Über zweieinhalb Minuten steht auch die Harmonik wie beschrieben still oder sie dreht sich – im Chorus – im Kreis. Die Melodik und die im Chorus jeweils ganztaktig wechselnden Akkorde auf i., III, v. und i. Stufe nutzen das Tonmaterial einer aeolischen Skala auf d. Die Akkordgrundtöne steigen in leitereigenen Terzen auf, der Quintfall von v zu i bereitet den Neubeginn vor. Da sich durch die Moll-Dominante keine Leitton-Spannung ergibt, ist von einer funktionsharmonischen Deutung abzusehen. Eine fünfte Stufe in Dur hätte eine stärker schließende Wirkung und könnte wohl nicht so häufig hintereinander wiederholt werden. So aber hat die Akkordfolge einen kreisenden Charakter, der die ständige Wiederholung ermöglicht bzw. erzwingt.

In der Bridge aber ändert sich dann alles. Bislang war das melodische Material weitgehend pentatonisch, aber schon der erste Ton der Bridge führt die kleine 6. Skalenstufe, das b⁴ prominent ein, das zudem der höchste Ton des ganzen Stückes ist. Dazu erklingt das b auch noch als halbe Note, die erste des ganzen Stückes übrigens, zuvor hatten wir es nur mit kürzeren Werten zu tun. Metaphorisch gesprochen, gelingt es der Melodie hier, auszubrechen, sich zu befreien. Unterstützt wird dies durch einen neuen Akkords, das erste Auftreten von B-Dur im Stück.

Und was wird an dieser Stelle gesungen? „I can't keep on waiting for you“. Die Protagonistin entscheidet in diesem Moment, dass sie lang genug gewartet hat und es an der Zeit ist, der unbefriedigenden Beziehung ein Ende zu setzen.

In Text und Gesang wird hier rhythmisch wie diastematisch die erste Person Singular betont – das lyrische Ich nimmt ab hier sein Schicksal selbst in die Hand. Das „Ich“ wird dabei häufig mit repetierenden Vierteln – mit betonter Standfestigkeit und Sicherheit – rhythmisiert. Sie „hat ihren Weg gefunden“, die Gegenseite wird dagegen durch schwankende Melismen charakterisiert („you“ in Takt 4). Das längste Melisma erfährt in Takt 6,7 und 8 das zwischen g⁴ und a⁴ unentschiedene Wort „hesitating“, das zudem auch noch auf der 5. Skalenstufe offen endet.

Und ein weiteres interessantes Detail:

Die fast gesprochene Feststellung „but it'll be too late“ endet – buchstäblich zu spät erst im ersten Takt des auf die Bridge folgenden Chorus‘.

[Bridge hören]

Zuletzt noch ein Wort zum ABBA-Sample, das den Chorus begleitet und das Intro bildet. Auch dieses ist semantisch zu deuten: ABBA's „Gimme Gimme Gimme (A Man After Midnight)“ handelt von einer ähnlichen Situation. Auch dort wartet eine Frau an einem Samstagabend verzweifelt auf irgendeinen Mann, der sie aus ihrer Langeweile erlöst. Im ABBA-Song aber wartet die Frau vergeblich, ohne dass einer kommt. 30 Jahre später, so scheint Madonna mit diesem Bezug zu ABBA zeigen zu wollen, sind Frauen nicht mehr so abhängig von Männern. Sie können sich selbst befreien, ihr Schicksal selbst leiten und auch alleine Spaß haben.

Dies ist eine Analyse, die vom artistischen Erscheinen, von der Imagination ausgeht. Wir achten auf jedes Detail und versuchen es für die Deutung fruchtbar zu machen, vor allem achten wir auf semantisch zu interpretierende Bezüge zwischen den einzelnen Parametern, also Sound, Form, Harmonik, Rhythmus, Text, Melodik, Phrasierung etc.

Ob unsere Deutung „wahr“ oder „falsch“ ist, werden wir niemals wissen, dafür kann es keinen Test geben. In diesem Fall wirken einige der Deutungen so überzeugend, dass es sich es kaum um Zufall handeln kann, dass man sie klar für intendiert hält.

Etwas als Kunst zu interpretieren, ist aber nun einmal kein Sudoku-Rätsel, für das es nur eine korrekte Lösung gibt. Songs sind keine Pipelines, mit denen Bedeutung von A nach B transportiert wird. Will man eine eindeutige Botschaft ohne Informationsverlust übermitteln, dann sollte man keine Songs schreiben.

Aber in der Kunst geht es, wie vorhin beschrieben, ja nicht um die Vermittlung präpositionaler Erkenntnis, die man auch anders formulieren könnte, sondern um die intensive ästhetische Erfahrung, die sie durch das Zusammenspiel aller Parameter ermöglicht.

Sollte es Madonna um die Erfahrung eines bestimmten Gefühls gehen – also um das Gefühl des Gefangen-Seins und der Abhängigkeit und um das großartige Gefühl der Befreiung aus dieser Situation, dann ist das etwas sehr allgemeines, das jeder Hörer nicht eins zu eins nachvollzieht, sondern durch den Filter seiner persönlichen Erfahrungen und aus seinem persönlichen Kontext heraus imaginiert.

Madonna und ihre Produzenten haben viele Anstrengungen unternommen, um unsere Imagination in eine bestimmte Richtung zu steuern und um bestimmte Wirkungen zu provozieren – aber determinieren kann sie das Ergebnis niemals. Was wir beim Hören tatsächlich erfahren, hängt von unserer Biographie, unserem Alter, dem Geschlecht, der Kultur usw. ab. Wenn eine Million Menschen das Stück hören, machen sie eine Million unterschiedliche Erfahrungen. Kein Hörer und auch kein Musikwissenschaftler kann das Stück jemals „verstehen“. Seine Bedeutung kann einfach nicht verstanden werden, weil es keine eindeutige, feste Bedeutung gibt. Daher sollten wir von Interpretation statt von Verständnis sprechen.

Was wir – als Musikwissenschaftler – aber untersuchen und durchaus verstehen können, das ist, wie der Song unsere Imagination steuert, welche Merkmale auf der klanglichen Ebene welche möglichen Erfahrungen, Wirkungen oder Anschlussbehandlungen provozieren können. Und dies können wir mit dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit unternemen – also widerspruchsfrei, diskursiv, objektiv (also indem wir unsere eigene Position als Subjekt reflektieren) und unter Offenlegung aller Arbeitsschritte und Methoden.

So weit, so gut – damit haben wir aber nur eine einzige Ebene der ästhetischen Wahrnehmung angesprochen, die des artistischen Erscheinens. Diese hat zwar gezeigt, dass wir den Popsong mit Gewinn als Kunst wahrnehmen können.

ABER: Wer hört schon so? Begründet dies den immensen Erfolg des Madonna-Songs? Sind wir damit der Faszination, die das Stück auf Madonna-Fans ausübt, auch nur ein bisschen näher gekommen? Auf jeden Fall können wir mit diesem Zugang nicht erklären, warum die Leute tanzen und mitsingen.

Kaum ein Hörer wird auf diese Art analytisch hören. Millionen von Hörern werden dem Text nie ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben, ja des Englischen gar nicht mächtig sein.

Wozu ist Musikwissenschaft gut, wenn ihre Analysen, seien sie auch noch so überzeugend, komplett an dem vorbeigehen, was für die Hörer und Käufer tatsächlich wichtig ist?

Wir müssen uns also noch einmal verstärkt dem Hörer und dem Hören in Alltagssituationen zuwenden. Wie vorhin angedeutet, bedeutet das für mich nicht, jetzt zu soziologischen oder psychologischen Methoden zu greifen. Wie gesagt: Ich vertraue darauf, dass alle Wirkungen immer auch in der Musik ihren Ursprung haben – nicht nur wenn es um die Attraktion des Stückes für eine imaginierende Kunstwahrnehmung geht, sondern auch, wenn es um Attraktion des bloßen Erscheinens geht.

Um also zu erfahren, wie das Stück auf den „echten Hörer“ wirkt, sammle ich zuerst wieder Beschreibungen – praktischerweise bei Amazon oder YouTube, man könnte auch Interviews führen. Dort heißt es:

„it's featuring a beat so addictive you would have to be in a coma not to want to dance to this“

„It's infectious and once you hear it you just can't get it out of your head“

„After buying this single and hearing it loud at home, I could not stop dancing [...]. There is a feeling of "Letting go, forget your problems, feel free", [...] every time you hear it and dance to it.“

Man sieht: Die Menschen genießen es, sich in den Melodien, Rhythmen und Sounds zu verlieren. Sie wollen körperlich involviert werden, sie mögen es wie der Song scheinbar die Kontrolle über ihre Körper übernimmt, wenn sie mitsingen und tanzen und sie so aus ihren täglichen Routinen befreit. „Forget your problems, feel free“, heißt es da. Sie lieben es, sich von dem Song kidnappen zu lassen, wobei sie sich – paradoxerweise – befreit fühlen.

Diese Hörhaltung habe ich vorhin als Kontemplation oder Aufmerksamkeit für das bloße Erscheinen, fern von aller Bedeutung, beschrieben. Zu untersuchen wäre jetzt analytisch, warum diese Melodien und Rhythmen die Kraft haben, Hörer so sehr in ihren Bann zu ziehen.

Das wäre die lohnende Forschungsfrage, könnte ich sie Ihnen auf die Schnelle beantworten, würde ich mein Geld mit dem Schreiben von Hit-Singles verdienen und nicht hier stehen. Im Ernst: es ist bis heute kaum gelungen, Hinweise darauf zu finden, wie ein Ohrwurm funktioniert, wie man Melodien komponiert, die sich besonders hartnäckig im Gehör verhaken.

Darin liegt mit Sicherheit eine Herausforderung für die Zukunft, und ich denke das musikpsychologische Forschung hier einen wichtigen Beitrag leisten könnte.

Es gibt aber eine Stelle später im Song, die ganz besonders zum kontemplativen Hören einlädt, und zwar dieser Breakdown:

Hören

In dieser Länge (24 Takte, über 30 Sekunden) verweist der Breakdown eindeutig auf einen Club-Kontext. Das ABBA-Sample und damit die harmonische Bewegung setzen aus, bis auf den Bassdrum-Beat kommt alles zum Stillstand. Die Tänzer bekommen Gelegenheit zum Durchatmen, bevor durch additives Wiedereinsetzen der einzelnen Drum- und Synthesizerspuren durch sich öffnende Filter sowie geloopten Gesang wieder Spannung aufgebaut wird. Dem Song werden also DJ-Techniken, die der DJ normalerweise live für die Tanzfläche nutzt, von vornherein mit eingebaut, was hilft, Madonna zu authentifizieren, in dem sie so in einer Subkultur und nicht im Mainstream positioniert wird.

Neben diesem funktionalen Aspekt und dem stilistischen Verweis auf den Club erfüllt der Breakdown auch eine semantische Funktion: Die fehlende Bewegung und der wie in einer blockierten Schallplattenrille geloopte Gesang („so slowly“) illustrieren noch einmal den Stillstand. Die Stelle verführt die Aufmerksamkeit aber auch, rein kontemplativ zu hören, wie in einer Oase der Stille nur auf den bloßen, zum sinnentleerten Geräusch werdenden Klang der Stimme und nicht mehr auf die Bedeutung der Worte zu achten.

Und zuletzt zum atmosphärischen Erscheinen:

Hier empfehlen die Amazon-Kunden das Stück, um sich in eine Party-Stimmung zu versetzen. Sie charakterisieren das Stück als „a perfect summer song“ oder als „perfect for blasting from your speakers, whether in the car, at a club or in your house“. Für wieder andere hat es „a nostalgic bliss, that will transport you back to the time of platform boots and flares.“

Auch hier könnte und sollte musikalische Analyse untersuchen, warum Menschen das Stück als so positiv, lebensfroh und energetisch empfinden. Einige Antworten lassen sich bereits aus den

analytischen Beschreibungen von vorhin ableiten: Das Tempo, der galoppierende Synthesizer-Rhythmus, die großen Intervallsprünge des ABBA-Samples und die kreisende harmonische Schleife wären zur Erklärung heranzuziehen. Und so wertlos, wie ich den Kunst-Zugang im Bezug auf dieses Stück vorhin dargestellt habe, ist er natürlich nicht. Denn auch wenn Hörer nicht durchschauen, mit welchen kompositorischen Mitteln das Stück seine Wirkungen erreicht, so erreicht es sie ja nun einmal trotzdem – ähnlich wie bei einer Medizin, die auch wirkt, ohne dass man die physiologischen Prozesse dahinter verstehen müsste.

Ich möchte das Beispiel nun nicht noch weiter ausführen, es sollte ja vor allem als Bezugspunkt dienen, um zu zeigen, wie die Analyse populärer Musik funktionieren kann und mit welchen Problemen sie zu kämpfen hat.

Ich komme zum Fazit:

Als erstes möchte ich festhalten, dass ich es – als Musikwissenschaftler – ganz entscheidend finde, dass Musikwissenschaft sich mit populärer Musik befasst. Täte sie es nicht, überließe sie das Feld all den Disziplinen, die über das Erklingende nichts zu sagen haben. Stattdessen muss Musikwissenschaft zur Kenntnis nehmen, was Kommunikations-, Medien-, und Sozialforschung beizutragen haben und dann selbst ihre Kernkompetenz, die Analyse des Erklingenden, beisteuern und an all die anderen interessanten Fragen ankoppeln.

Als zweites Fazit möchte ich die Beobachtung herausstellen, dass – sobald wir uns dem Populären zuwenden – die Bedeutung des Rezipienten und des Subjektiven enorm an Gewicht zunimmt, während die Machtposition des wissenschaftlichen Experten und der Glaube an dessen objektive Position deutlich abnehmen – sowohl in der Ästhetik wie auch in der Analyse.

Über Geschichtsschreibung habe ich jetzt nicht gesprochen. Aber denkbar wäre es, dass auch hier abgerückt wird von der einen, um Objektivität bemühten Deutung historischer Verläufe aus Sicht des Experten, hin zu vielen Geschichten aus Sicht der Dabei-Gewesenen. Auf dem Buchmarkt ist eine solche Zunahme von oral historys schon zu beobachten.

Der Wissenschaftler wird dabei entmachtet: Die hohe Stellung, die ihm im Bereich der traditionellen Musikwissenschaft für die Deutung und Bewertung von Musik einmal zukam, die hat er im Diskurs über populäre Musik mit Sicherheit nicht mehr. Hier ist der Wissenschaftler nurmehr Beobachter des Geschehens, der Muster erkennen und Erklärungen liefern soll. Aber wer fragt nach diesen Beobachtungen, wer hat noch Interesse an der Selbstreflexion unserer gegenwärtigen Kultur, die seine höchste Aufgabe ist?

Die Musiker scheinen ihn nicht zu brauchen, die Musikindustrie braucht ihn mit Sicherheit nicht und das Feuilleton, eigentlich der beste Ort für die breitere Vermittlung gegenwärtiger Kulturanalysen, kommt offenbar auch recht gut ohne ihn aus. Denn musikwissenschaftliche Analysen brauchen eine Fachsprache – und die will man der Allgemeinheit wohl nicht zumuten. Und so ist der gesellschaftliche Stellenwert des Musikwissenschaftlers (zumindest im Bezug auf die populäre Musik) heute auch nicht besser als vor etwa 50 Jahren bei Dmitri Shostakovich, der auf die Frage, was eigentlich ein Musikwissenschaftler sei, geantwortet haben soll:

„I'll tell you. Our cook, Pasha, prepared the scrambled eggs for us and we are eating them. Now imagine a person who did not cook the eggs and does not eat them, but talks about them – that is a musicologist.“

Ich danke für Ihre Geduld!