

## 2 POPULÄRE MUSIK UND RHYTHMUS: FRAGESTELLUNGEN, FORSCHUNGSANSÄTZE, METHODEN

### 2.1 Popularität und populäre Musik

#### Was ist populäre Musik?

Die Ausdrücke „populär“ und „Popularität“ gehen bekanntlich auf das Lateinische zurück: „Popularis“ und „popularitas“ meint „volkstümlich, volksfreundlich, für das Volk bestimmt, dem Volke angenehm“ (vgl. Schwab 1965, S. 87). Popularität bezieht sich somit auf die Beliebtheit nicht nur bei einer kleinen Minderheit der Bevölkerung, sondern beim „Volk“. Um 1800 gab es verschiedene Auffassungen davon, was unter „Volk“ zu verstehen sei: Auf der einen Seite galt das „Volk“ als die Gemeinschaft der selbstbewussten Bürger, denen etwa in der französischen „philosophie populaire“ eines Diderot die Gedanken der Aufklärung nahegebracht werden sollten. Auf der anderen Seite wurde unter „Volk“ das niedere oder „gemeine“ Volk verstanden, die Menge der einfachen Menschen „auf den Straßen und Gassen und Fischmärkten“, wie Johann Gottfried Herder schreibt (zit. nach Schepping 2001, S. 588). Im deutschen Sprachraum verbreitete sich der Ausdruck „populär“ im 18. Jahrhundert nicht zuletzt durch die Diskussion um populäre Poesie und populäres Lied (vgl. Schwab 1965, Hügel 2001). Von Gottfried August Bürger, einem der wichtigsten Verfechter der Idee von Popularität und populärer Poesie, wurde das Volk als die Grundsicht der Nation angesehen.<sup>1</sup> Popularität wurde in diesem Zusammenhang zu einem normativen Kriterium der künstlerischen Gestaltung. So bildeten etwa populäre Lieder laut Wicke, „[...] den Kern einer im Geist der Aufklärung formulierten Popularisierungsstrategie bürgerlicher Ethik-, Moral- und Kunstansprüche“ (Wicke 1997, Sp. 1695).

---

1 Den Ideen von Bürger hat Schiller zum Teil widersprochen; die Debatte ist von Schwab (1965) und Hügel (2001) nachgezeichnet worden.

Musik, die sich an die Einfachheit von Liedern anlehnte, genoss um 1800 allgemein hohe Wertschätzung. „Popularität der Kirchenmusik, der Oper, der Sinfonie“, so die Einschätzung des Musikwissenschaftlers Heinrich W. Schwab, „besteht vornehmlich auf dem Einbezug liedhafter, aber auch tänzerischer Elemente. Wo von Popularität die Rede ist, meint man im Grunde die Eingänglichkeit des Liedes“ (Schwab 1965, S. 97f). Musik sollte populär und somit fasslich und sangbar sein – eine Forderung, die durch eingängige melodische und rhythmische Strukturen mit klarer Dominanz der Melodie gegenüber einer stereotypisierten Begleitung eingelöst wurde; auch die formale Gliederung und die Harmonik waren einfach (vgl. Schwab 1965, S. 100ff). Angestrebt wurde „[...] das im Grunde Vertraute, Anheimelnde, Nicht-Überraschende und daher Allgemeinverständliche und Allgemeinmenschliche“ (Schwab 1965, S. 106). Zwischen neu komponierten Liedern und überlieferten Volksliedern wurde dabei nicht unterschieden.

„Im Sprachgebrauch der Goethezeit herrscht eine völlige Gleichsetzung von ‚Volkslied‘ und ‚Lied im Volkston‘, ungeachtet unserer heutigen Unterscheidung, daß es sich einmal um ein umgangsmäßig gesungenes, älteres, in die Zeit hineingewachsenes und noch im Umsingeprozeß begriffenes Lied meist anonymen Verfassers handelt, zum anderen um eine in der eigenen Gegenwart zum Ziele der Volksläufigkeit nachahmend geschaffene Komposition [...]“ (Schwab 1965, S. 119).

Es war nicht ungewöhnlich, Melodien aus bereits erfolgreichen Liedern als Vorlage neuer Liedkompositionen und Textvertonungen zu verwenden. Auf diese Weise erklärt sich der „Schein des Bekannten“, der von den Komponisten der „Volkslieder“ oder „Lieder im Volkston“ angestrebt wurde. Schwab (1965, S. 107-113) verdeutlicht dies am Beispiel eines Melodiomodells, das bereits um 1760 in verschiedenen Liedern zu finden ist, dann aber vor allem in Friedrich Silchers Lorelei-Lied (1838) bekannt geworden ist. Charakteristisch für dieses Melodiomodell ist der Sprung von der Quinte zur Oktave gefolgt von einem schrittweisen Zurückgleiten zum Grundton oder zumindest zur Quinte.<sup>2</sup>

„Im ‚Volkston‘ zu komponieren“, so Schwabs Fazit, „heißt letztendlich, das Prinzip der Variation auf eine engbegrenzte Themenauswahl anzuwenden. Das Ziel sind eingängige Melodien. An Themen wählt man altbekannte Modelle oder gewinnt neue dadurch, was einfachste harmonische Funktionen und Muster

---

2 Das gleiche Melodiomodell findet sich auch in irischen Melodien, die Charles Hamm in seiner Geschichte des populären Liedes in den USA anführt (Hamm 1979, S. 55f).

gleichtaktigen und gleichperiodischen Tanzes zulassen. Alles Neue, bislang Ungehörte und damit Überraschende ist verpönt“ (Schwab 1965, S. 115).

Obwohl bereits um 1800 synonym zum „Volkslied“ und zum „Lied im Volkston“ auch vom „populären Lied“ gesprochen wurde, setzte sich der Ausdruck „populäre Musik“ in Deutschland erst relativ spät gegenüber den gebräuchlicheren Ausdrücken „Unterhaltungsmusik“ oder auch „leichte Musik“ durch. Der englische Ausdruck „popular music“ lässt sich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts nachweisen<sup>3</sup>, erlangte jedoch erst in den 1930er und 1940er Jahren weitere Verbreitung, nicht zuletzt im akademischen Bereich. Die Bezeichnung „populäre Musik“ – zeitweise auch das Wortungestüm „Populärmusik“ als allzu wörtliche Übersetzung von „popular music“ – wurde zunächst synonym mit „Unterhaltungsmusik“ und „leichte Musik“ verwendet und bezeichnete bald alle neueren Musikstile, die nicht der sog. ersten Musik oder „Kunstmusik“ zugerechnet wurden.

Auch in jüngerer Zeit wird populäre Musik noch gerne als Gegensatz zu anderen Musikbereichen konstruiert: als Gegensatz zur ersten oder Kunstmusik oder als Gegensatz zur Volksmusik (vgl. z.B. Tagg 1982). Dass eine Entgegensetzung von populärer Musik und Volksmusik zumindest problematisch ist und daher gerade von Volkslied- und Volksmusikforschern grundsätzlich in Frage gestellt wird (vgl. Schepping 2001, Braun 1999, S. 89-104), wurde bereits erwähnt. Denkbar wäre freilich, populäre Musik als die Volksmusik der modernen Industriegesellschaften aufzufassen, die sich im Vergleich zu älteren Formen der Volksmusik in erster Linie durch ihre industrielle Produktion und mediale Verbreitung unterscheidet. Ob bestimmte Musikrichtungen der Volksmusik oder der populären Musik zuzuordnen sind, wäre dann in erster Linie eine Frage der musikalischen Produktions- und Distributionsbedingungen. Von der Volksmusikforschung wird jedoch immer wieder darauf hingewiesen, dass das vielleicht zentrale Kriterium von Volksmusik und Volksliedern nicht so sehr in der Art ihrer Herstellung, sondern in den Eigenheiten ihrer Rezeption und Verwendung liegt. Entscheidend für das Konzept des Volks- oder Gruppenliedes<sup>4</sup> sind weniger die Herkunft des musikalischen Materials oder die Umstände der Produktion und Verbreitung, als vielmehr die Umformung, Umgestaltung und Aneignung der Musik durch die Hörer, das „Umsingen“ und „Zurechtsingen“, wodurch sich die Rezipienten aktiv am musikalischen Schaffensprozess beteiligen (vgl. Schepping 2001).

---

3 Shuker (1998, S. 226) nennt die Publikation *Popular Music of the Olden Time* von William Chapple aus dem Jahre 1855.

4 Der Volksliedforscher Ernst Klusen (1967) vermeidet bezeichnenderweise den Ausdruck „Volkslied“ und ersetzt ihn durch „Gruppenlied“, da es seiner Meinung nach das entscheidende Merkmal dieser Lieder ist, in Gruppen gesungen zu werden.

Aber auch der Gegensatz von populärer Musik und Kunstmusik ist weniger eindeutig, als es auf den ersten Blick scheinen mag: Ist etwa Tafelmusik aus der Zeit des Barock, um nur ein Beispiel zu nennen, Kunstmusik oder aber funktionelle Musik, die der Sphäre des populären Musikschaffens zuzurechnen wäre? War sie damals populäre Gebrauchsmusik und erhielt dann erst nachträglich die Weihen der Kunstmusik, sodass sie heute eben gerade nicht (mehr) als populäre Musik rezipiert wird? Ob Musik als Kunstmusik oder als populäre Musik einzustufen ist, wäre dann weniger an den klanglichen Strukturen festzumachen, sondern in erster Linie eine Frage unterschiedlicher Rezeptionsweisen und Funktionen.

Der Ausdruck „populäre Musik“ sperrt sich somit gegen eine eindeutige inhaltliche Definition (vgl. Middleton 1990, S. 3ff, Rösing 2001). Natürlich lässt sich die Genese populärer Musik historisch an einer Reihe von Veränderungen in der Musikproduktion festmachen. So erfolgte bereits im 19. Jahrhundert eine zunehmende Einbindung der Musikproduktion in neue technologische und ökonomische Zusammenhänge, z.B. im Falle der fortschreitenden Kommerzialisierung der Notenverbreitung nach der Einführung des lithographischen Druckverfahrens. Laut Wicke findet populäre Musik seither ihre Basis in den Bedingungen kommerzieller Musikproduktion, worunter er „die an geeignete technische und finanzielle Apparate gebundene Umwandlung des Musikprozesses in einen gewinnorientiert organisierten Investitionszusammenhang“ (Wicke 1997, Sp. 1699) versteht. Der Prozess der schrittweisen Umstellung auf eine kommerziell orientierte Musikproduktion erstreckte sich vom 19. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein. Dabei war Popularität zunächst noch nicht an bestimmte musikalische Genres, Gattungen und Stile gebunden – auch klassisch-romantische Konzert- und Kammermusik richtete sich im 19. Jahrhundert nicht nur an Kenner und Eliten, sondern wollte allgemein verständlich und somit populär sein. Vielmehr bezog sich die Bezeichnung „populär“ auf all jene Musik, mit der kommerzielle Erfolge erzielt werden konnten. Dies schloss Opernarien und Sätze aus Symphonien ebenso ein wie Märsche, Walzer und Polkas. Eine wertende Polarisierung zwischen Unterhaltungsmusik und „ernster“ Musik, die ja ebenfalls immer wieder Anregungen aus der Tanz- und Volksmusik aufgegriffen hat, entwickelte sich im 19. Jahrhundert erst allmählich. Vor dem Hintergrund einer Krise der Kunstmusik und Kunsterfahrung wurde populäre Musik im 20. Jahrhundert jedoch zu einem abwertend gebrauchten Gegenbegriff zur elitären „Tonkunst“. Im englischsprachigen Raum trägt der Terminus „popular music“ dagegen weniger ideologisch wertende Implikationen. Er bezieht sich hier laut Wicke nicht nur auf die kommerziellen Aspekte, sondern auf den gesamten Funktions- und Wirkungszusammenhang der Musik. „Fortan fungiert er [der Ausdruck popular music/populäre Musik] als ein diskursi-

ves Instrument kultureller Auseinandersetzungsprozesse auf dem durch die kommerzielle Musikproduktion abgesteckten Territorium“ (Wicke 1997, Sp. 1696).

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts veränderte sich die Musikproduktion aufgrund einer Reihe von Erfindungen. Nachdem der Notendruck auf eine industrielle Grundlage gestellt worden war, revolutionierten nun mechanische Pianos (Player Pianos), Phonograph, Grammophon, elektrisches Mikrofon, Rundfunk und Tonfilm das Musikleben. Bereits Mitte der 1920er Jahre übertrafen die Verkäufe von Platten in vielen Fällen diejenigen der entsprechenden Notendrucke. Es bildete sich eine intensive und äußerst fruchtbare Zusammenarbeit von Tonträgerindustrie, Musikverlagen, Urheberrechtsgesellschaften, Filmindustrie und Rundfunkanstalten, die bis heute die Produktion und Distribution der zahlreichen neu entwickelten Sende- und Tonträgerformate (Langspielplatte, Rundfunk, Musikfilm, Fernsehen, Magnettonband, Compact Disc, Musikvideo-Clip usw.) organisiert. Durch diese neuen Medien und Institutionen haben sich auch die Rezeptionsweisen von populärer Musik nachhaltig verändert. Es entstanden eine Vielzahl von Hörkontexten, Rezeptionsformen und Prozessen der musikalischen Aneignung, die sich vom Ideal des passiven Nachvollziehens klanglicher Strukturen, wie es sich im Kontext der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts allmählich herausgebildet hatte, abwenden.

### **Die Rezeption populärer Musik**

Nach Wicke haben sich in der Sphäre der populären Musik drei spezifische Gebrauchsweisen herausgebildet:

- „a) praktisch vermittelte Gebrauchsansprüche wie die musikalische Organisation körperlicher Bewegungsabläufe beim Tanzen oder Marschieren,
  - b) geistig vermittelte Ansprüche wie die Erfahrung individueller Subjektivität, von Genuss- und Erlebnisfähigkeit, die Betätigung und Bestätigung des eigenen Selbst, [...]
  - c) reproduktive Ansprüche wie Erholung, Entspannung, Geselligkeit [...] mit besonderen Aneignungsweisen wie einer vorwiegend zerstreuten, als begleitendes Moment für andere Formen der Lebenstätigkeit organisierten Rezeption [...].
- Realisiert ist das durch die Häufung und Bevorzugung einzelner musikalischer Gestaltungsmittel, ohne dass dies angesichts der realen Verschiedenartigkeit der in diesen Zusammenhang geratenen Musikformen, ihrer jeweiligen Traditionsbezüge, der sich verändernden Funktions- und Wirkungsbedingungen, der sich entwickelnden Produktions- und Verbreitungsformen auf einen Katalog von musikalischen Techniken und Verfahrensweisen festzuschreiben wäre“ (Wicke 1997, Sp. 1700).

Die rhythmische Gestaltung ist bei allen drei Gebrauchsweisen populärer Musik von großer Bedeutung. Soll Musik der Synchronisation von Körperbewegungen mehrerer Individuen dienen, wie es beim Paar- und Gruppentanz, beim Marschieren und bei manchen Arbeitsprozessen angestrebt wird, so muss sie die entsprechenden regelmäßigen und in ihrer Regelmäßigkeit vorhersehbaren Strukturen bereitstellen. Außerdem kann die rhythmische Struktur der Musik erregen, Energie erzeugen und auf diese Weise den Menschen als eine Art Motor für verschiedene Aktivitäten dienen. Die geistig vermittelten Gebrauchsweisen können darüber hinaus, ähnlich wie die praktisch vermittelten, reproduktiven und unterhaltenden Gebrauchsweisen, prinzipiell an alle Aspekte der gehörten Musik anknüpfen, so auch an deren zeitlich-rhythmische Gestaltung.

Die von Wicke auf einer recht allgemeinen Ebene formulierten Gebrauchsmöglichkeiten und Funktionen populärer Musik müssen allerdings weiter konkretisiert werden. So kam die englische Musiksoziologin Tia DeNora (2000) bei ihren Hörerbefragungen in England und den USA zu der Erkenntnis, dass sowohl die gewählten Hör- und Umgangsweisen und die konkrete Hörsituation als auch die individuelle Hörbiographie zur musikalischen Erfahrung beitragen und den erfahrenen Wirkungen der Musik zugrunde liegen. Der Begriff der „Bereitstellung“ oder „Gewährleistung“ („affordance“, DeNora 2000, S. 38ff) ist bei DeNora zentral: Musik übt nicht automatisch bestimmte Wirkungen aus, vielmehr stellt sie Erfahrungs- und Handlungsmöglichkeiten bereit, die von den Hörern mehr oder weniger bewusst und reflektiert genutzt werden – Möglichkeiten sowohl des Fühlens und der körperlichen Bewegung als auch des sozialen Handelns in privaten und öffentlichen Situationen. DeNora stieß bei ihrer Befragung auf eine Reihe von Funktionen, die Musik im alltäglichen Gebrauch bereitstellt: Musik wird zur gezielten Veränderung der momentanen Stimmung und des aktuellen körperlichen und mentalen Energielevels eingesetzt. Sie bietet zugleich einen ästhetischen Rahmen für Handlungsmöglichkeiten insbesondere in als „unsicher“ erlebten sozialen Situationen. Darüber hinaus stellt Musik aufgrund ihres Vermögens, Erinnerungen und Assoziationen zu „speichern“, Ressourcen der Identitäts- und Biografiearbeit bereit und dient dem alltäglichen Prozess der reflexiven Selbstvergewisserung.

„Music“, so DeNora, „is a material that actors use to elaborate, to fill out and fill in, to themselves and to others, modes of aesthetic agency and, with it, subjective stances and identities. This, then, is what *should* be meant when we speak of the cultural construction of subjectivity - and this is much more than the idea that culture underwrites generic structures of feeling or aesthetic

agency as implied in so many post-structuralist writings and by musicologists trained in semiotic analysis of texts“ (DeNora 2000, S. 74).

Auch im Zeitalter der Massenmedien ist der Umgang mit Musik nicht ausschließlich passiv. Viele Musikhörer konsumieren nicht einfach nur die Fülle der Musik, die ihnen von den Plattenfirmen, Radiostationen und Konzertveranstaltern angeboten wird, sondern gehen aktiv mit der von ihnen präferierten Musik um. So singen sie etwa in Gedanken Melodien oder Melodiephrasen nach – „Ohrwürmer“, die bei ihnen „hängen geblieben“ sind – oder summen diese Melodien laut vor sich hin. Dabei gestalten sie die Melodien nicht selten *um*, d.h. sie passen die Musik ihren momentanen Ausdrucksbedürfnissen und ihren eigenen stimmlichen Fähigkeiten an.

Rhythmus ist laut Simon Frith (1996, S. 143) in populärer Musik deshalb so wichtig, weil er sowohl die körperliche als auch die mentale Einbindung der Hörer in das Klanggeschehen erleichtert. Auch ohne musikalische Ausbildung oder Vorwissen können sich Hörer ohne weiteres mit einem regelmäßigen Rhythmus synchronisieren. Dabei kommt es nicht nur bei den mehr oder weniger konventionalisierten Formen des Tanzens zu einer körperlichen Aktivität der Hörer. Neben dem Tanz gibt es weitere Formen der Körperbewegung, mit denen Hörer musikalische Strukturen aufgreifen oder ergänzen. Sie klopfen den Rhythmus der Musik, die sie gerade hören oder sich vorstellen, bei einer Autofahrt aufs Steuerrad oder lassen ihn in ihre Körperbewegungen einfließen, z.B. wenn sie sich in rhythmischen Bewegungen durch die Wohnung bewegen. Tia DeNora hat bei ihrer Untersuchung von Musik in Fashion-Boutiquen, in denen heutzutage laute Musik vielfach zur Innenausstattung gehört, kurze körperliche Begegnungen der Kunden mit Musik („brief body encounters with music“) beobachtet,

„[...] where shoppers could be seen to ‚fall in‘ with the music’s style and rhythm and where music was visibly profiling consumers’ comportment, where it had an impact on the mundane choreography of in-store movement. Some of the ‚brief encounters‘ we witnessed consisted of snapping the fingers or nodding the head (to jazz), waving the hands, palm outwards (to show tunes), slowing movement, making it more fluid and putting the body in balletic postures and subtly raising the chin and head (to slow-paced languorous music)“ (DeNora 2000, S. 144).<sup>5</sup>

---

5 Für DeNora (2000, S. 145) stellt die Erforschung einer „alltäglichen Choreographie“ ein Desiderat der Alltagssoziologie dar.

Im Kontext der musikpsychologischen Überlegungen und stilanalytischen Untersuchungen (Kapitel 3 bzw. 5, 6 und 7) sollen auch immer wieder Fragen einer möglichen Verbindung von Eigenheiten der musikalischen Struktur (Tempo, Grad der rhythmischen Kohärenz oder Divergenz, Lautstärke u.a.), dem empfundenen Bewegungscharakter (z.B. „Drive“) sowie der Art und Intensität des Tanzverhaltens thematisiert werden.

Aus der Beobachtung, dass Hörer aktiv und produktiv mit Musik umgehen, ergibt sich ein möglicher Definitionsansatz von „Popularität“ und „populärer Musik“, welcher der quantitativen Bestimmung – populär ist, was viel gekauft, gesendet und konsumiert wird – gegenübergestellt werden kann. Demnach hängt der Grad der Popularität unmittelbar damit zusammen, in welchem Maße die Musik den Hörern Möglichkeiten bereitstellt, sie aktiv in den Lebensalltag einzugliedern und ihr bei der Lebensgestaltung eine wichtige Rolle zuzuweisen. Rhythmus spielt bei diesem aktiven musikalischen Aneignungsprozess, so meine These, eine entscheidende Rolle.

## **2.2 Ansätze und Methoden der Populärmusikforschung**

### **Produktion von populärer Musik: Kultursoziologie und Ethnographie**

Wichtige Ansätze der Populärmusikforschung konzentrieren sich auf die Rahmenbedingungen und Prozesse der musikalischen Produktion. Nach Richard A. Peterson (1990) beeinflussen eine Reihe von Faktoren die Musikproduktion: juristische Rahmenbedingungen, z.B. die Durchsetzung von Urheber- und Leistungsschutzrechten, technologische Entwicklungen, industrielle Strukturen der Musikproduktion, Organisationsstrukturen innerhalb der Produktionsunternehmen, Berufskarrieren im Produktionssektor sowie Vorstellungen der Musikproduzenten von den Absatzmärkten für ihre Produkte. Während Petersons Ansatz eher größere soziale und institutionelle Zusammenhänge im Blick hat und z.B. Konjunkturzyklen innerhalb der Tonträgerproduktion untersucht (Peterson/Berger 1975), befasst sich der Soziologe Howard S. Becker mit den Interaktionsprozessen zwischen den am Produktionsprozess beteiligten Personen (Becker 1982).

Nach Becker entsteht Kunst in einer arbeitsteiligen Gesellschaft aufgrund des kollektiven Handelns einer Reihe von Spezialisten, die an eine soziale Ordnung mit bestimmten normativen Mustern, Konventionen und Institutionen gebunden sind. Diese Muster und Konventionen geben vor, wie ein Gemälde, ein Roman, ein Film oder ein Musikstück auf angemess-

sene Art und Weise produziert wird. Da verschiedene Menschen ihr Wissen über die in einem historischen Kontext gültigen Konventionen teilen, können sie als Teil von kooperativen Netzwerken zusammenarbeiten. Diese Netzwerke nennt Becker „Kunstwelten“ („art worlds“), wobei er seinen Kunstbegriff über den hochkulturellen Bereich hinaus auf Comics, Musicals und andere Bereiche der populären Kunstproduktion ausdehnt. Eine „Kunstwelt“ besteht aus einem „[...] network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world is noted for“ (Becker 1982, S. x). In vielen Kunstwelten kann man zwischen mehreren Gruppen von Akteuren unterscheiden: den Kunstschaaffenden, die als Referenzgruppen für die Entscheidungsfindung der einzelnen Künstler fungieren, dem sog. unterstützenden Personal („supporting personal“), das innerhalb des Produktionsprozesses verschiedene Ressourcen bereitstellt, den verschiedenen Instanzen der Kunstvermittlung und Kunstkritik und schließlich dem Publikum. Besonders wichtige Personen innerhalb dieses Prozesses sind sog. Meinungsführer und Gatekeeper, deren Akzeptanz oder Ablehnung von Elementen und Gestaltungsweisen für ein kulturelles Feld maßgebend ist, z.B. Buchherausgeber und Kritiker, aber auch die Freunde eines Pop-Stars.

Becker rekonstruiert die Prozesse der Gestaltung eines Kulturprodukts als Entscheidungs- und Handlungsketten, die von einer Reihe von Bestätigungen, Umdeutungen und Ablehnungen geprägt werden. Von der Idee bis zum fertigen Produkt werden von den Akteuren eine Vielzahl von Entscheidungen getroffen. Die Entscheidungsprozesse werden allerdings von den Beteiligten nicht immer explizit reflektiert oder gar formuliert, sondern oftmals als Handlungen und Handlungsabfolgen erlebt. Aufgrund der Handlungen von Individuen und Gruppen, die jeweils eigene Interessen verfolgen, z.B. Geld, Ruhm, Autorität oder Macht zu erlangen oder zu verteidigen, und sich zugleich an den Erwartungen der Anderen orientieren, entstehen typische Handlungsweisen und Konventionen. Der Künstler vollzieht, so Becker weiter, bei vielen bewussten Entscheidungen im Prozess der Kunstproduktion eine Art „inneren Dialog“ mit den anderen Mitgliedern der eigenen Referenzgruppe, dem unterstützenden Personal sowie mit den Instanzen der Kunstvermittlung und dem potentiellen Publikum. Hieraus folgt allerdings nicht, dass er immer gemäß derer Erwartungen handelt, vielmehr kann er sich auch gegen die Erwartungen der Anderen entscheiden. Die Kunstproduktion geht nicht immer ohne Konflikte vonstatten; künstlerische Innovation wäre ohne Konflikte undenkbar. „[...] the institutional and cultural patterns which develop within and between ‚art worlds‘“, so der Kunstsoziologe James P. Martin, „are the outcome of a perpetual struggle among groups of individuals [...]“ (Martin 1995, S. 181).

Diese handlungsorientierte Perspektive führt bei Becker zu einem interaktionistischen Stilbegriff: „[...] the essence of a style [...] is not that which may be defined by the musicological analyst, or the historian, but the particular set of conventions and values which the participants in a particular musical ‚world‘ orient themselves to“ (Becker 1982, S. 195). Ein musikalischer Stil umfasst demnach bestimmte Konventionen und Werte, die sich die beteiligten Kulturschaffenden in langwierigen Lernprozessen aneignen und an denen sie sich bei ihren Entscheidungs- und Handlungssequenzen orientieren. Das Ziel einer Stilgeschichte populärer Musik bestünde demnach darin, die Konventionen und Werte der Musikschaaffenden, die sich in bestimmten expliziten oder impliziten Produktionsästhetiken, aber auch ganz konkret in musikalischen Gestaltungsmitteln und musikalischen Produkten äußern, in ihrer historischen Abfolge und in ihren sozialen und kulturellen Kontexten zu rekonstruieren. Die internalisierten Konventionen und Gestaltungsregeln, die innerhalb einer Kunstwelt gelten, können durch ethnographische Forschung, d.h. durch Befragung der beteiligten Personen und durch teilnehmende Beobachtung, ermittelt und beschrieben werden. Für verschiedene Bereiche populärer Musik ist dieses Forschungsprogramm inzwischen durchgeführt worden, so u.a. für den modernen Jazz durch eine groß angelegte Befragung New Yorker Jazzmusiker in den 1980er Jahren (Berliner 1994), für lokale Szenen von Amateur- und semi-professionellen Musikern (Finnegan 1989), für regionale Jazz- und Metal-Szenen in den USA (Berger 1999), für die Rap Music-Produktion mithilfe von digitalen Samplern (Schloss 2004) sowie für Amateurmusiker, die am heimischen Computer Musik produzieren (Menzel 2005). Allerdings beinhalten diese ethnographischen Studien leider nur in Ausnahmefällen, so etwa bei Berliner (1994), eine detaillierte Analyse der musikalischen Gestaltungsmittel und klanglichen Strukturen.

### **Forschungsansätze zur Rezeption populärer Musik**

Im Zentrum einer an den Rezeptionsprozessen orientierten Populärmusikforschung standen bislang vielfach jene Gebrauchsweisen und Funktionen, die Wicke als die „geistig vermittelten Ansprüche“ bezeichnet (Wicke 1997, Sp. 1700). Dabei geht es nicht nur um die Erfahrung individueller Subjektivität im musikalischen Erleben und Genießen. Vielfach rückt die Rolle von Musik bei Prozessen der sozialen Distinktion und der Erfahrung von Gruppenidentität in den Mittelpunkt des Interesses. Die Konstruktions- und Distinktionsprozesse erfolgen, so eine Prämisse der musiksoziologisch orientierten Rezeptionsforschung, nicht allein durch das gemeinsame musikalische Verhalten bestimmter Hörergruppen, sondern durch aktive Prozesse der Bedeutungsbildung und Bedeutungszuschreibung, bei denen den

klanglichen Gebilden bestimmte Bedeutungsgehalte zugewiesen werden. Wenn mit dem Klanggeschehen nicht nur individuelle Erfahrungen und Assoziationen, sondern Bedeutungen verknüpft werden, die innerhalb einer Gruppe verbindlich sind, müssen bestimmte Konventionen und Regeln der Bedeutungszuschreibung existieren. Die Forscher richten ihr Augenmerk dann darauf, diese Regeln – sog. Codes – zu ermitteln und zu beschreiben.

Richard Middleton (1990) unterscheidet hierbei „[...] between the roles of individual effects, privileging mechanisms of connotation, and of synthesized syntactic structures, privileging primary types of signification“ (Middleton 1990, S. 237). Die „primary types of signification“ richten sich auf die formalen und syntaktischen Beziehungen musikalischer Einheiten untereinander – Beziehungen, die vielfach mit einer musiktheoretischen Terminologie beschrieben werden können. Hierauf bauen sekundäre Bedeutungsbildungsprozesse auf, die über die musikalische Struktur hinaus auf Inhalte und Konnotationen aus anderen Erfahrungsbereichen verweisen. Dies beinhaltet etwa Anspielungen auf andere Musikstücke oder andere Stilrichtungen, emotionale Konnotationen und mannigfaltige semantische Verweise ebenso wie Bewertungen durch die Rezipienten. Damit diese Konnotationen tatsächlich von mehreren Menschen geteilt und verstanden werden, müssen bestimmte musikalische Codes bestehen, über die musikalisch kompetente Hörer verfügen und durch die sie bestimmte Bedeutungen auf musikalische Einheiten beziehen. Gino Stefani (1981), auf den auch Middleton Bezug nimmt, hat vorgeschlagen, fünf Ebenen der musikalischen Code-Kompetenz zu unterscheiden:

1. Allgemeine Codes, die allen Menschen aufgrund ihrer perzeptiven, emotionalen und kognitiven Ausstattung zugänglich sind und die somit zur anthropologischen Grundausstattung des Menschen gehören;
2. bestimmte gesellschaftliche Praktiken, die an soziale Institutionen gebunden sind und die viele Menschen aufgrund ihrer Sozialisation miteinander teilen;
3. musikalische Techniken, d.h. mehr oder weniger exklusive musikalische Praktiken und Gestaltungsweisen, die sich ausschließlich auf das Klanggeschehen beziehen;
4. Stile einer Epoche, Gattung oder eines Autors als besondere Konkretisierungen allgemeiner musikalischer Techniken, gesellschaftlicher Praktiken und allgemeiner Codes; und schließlich
5. konkrete, individuelle musikalische Äußerungen, die als bestimmte Musikwerke zu erkennen, ebenfalls Kompetenz erfordert.

Verschiedene Hörergruppen unterscheiden sich voneinander aufgrund ihrer unterschiedlichen Code-Kompetenzen. Nach Stefani unterscheidet sich eine populäre von einer hochkulturellen Kompetenz vor allem dadurch, dass ers-

tere sich mehr auf die generellen Codes und sozialen Praktiken richtet, letztere stärker auf die individuellen Musikwerke. Dabei bieten gerade die nur sehr allgemein kodierte bzw. „unterkodierte“ Stücke populärer Musik in hohem Maße Möglichkeiten, neue Codes – und damit neue soziale Stile und Bedeutungen – entstehen zu lassen. Auf welche Codes verschiedene Hörergruppen tatsächlich zurückgreifen und wie sich die Codes historisch entwickeln und verändern, müsste empirisch untersucht werden. In der Populärmusikforschung hat sich dieser Aufgabe insbesondere der semiotische Ansatz von Philip Tagg (1979, 1982) angenommen. Durch das Verfahren der „hypothetischen Substitution“, bei dem verschiedene Parameter und Elemente („Museme“) eines Musikbeispiels verändert werden und sodann nach den Auswirkungen dieser Veränderungen auf den Bedeutungsgehalt der Musik gefragt wird, soll ermittelt werden, welche Bedeutungen mit welchen musikalischen Parametern und Elementen verknüpft sind. Allerdings hat Tagg diesen im Grunde experimentellen Ansatz erst in jüngster Zeit in einer empirischen Untersuchung umgesetzt (Tagg 2003); in älteren Veröffentlichungen orientiert er sich dagegen vorwiegend an musikgeschichtlichen Bedeutungszuschreibungen, deren Relevanz für Hörer, die in anderen historischen und kulturellen Kontexten sozialisiert sind, jedoch fragwürdig erscheint.

Bei den musiksemiotisch orientierten Ansätzen besteht generell die Tendenz, persönliche Interpretationen und Spekulationen über mögliche Bedeutungen an die Stelle einer empirisch abgesicherten Beschreibung jener musikalischen Bedeutungsgebungsprozesse zu setzen, mit denen ganz bestimmte Hörergruppen in konkreten Hörsituationen tatsächlich bestimmten Klanggebilden Bedeutungen zuschreiben. DeNora kritisiert diese subjektiven Interpretationen als Teil eines „theoretischen Kurzschlusses“: „This short cut consists of substituting an analyst’s understanding of music’s social meanings for an empirical investigation of how music is actually read and pressed into use by others, how music actually comes to work in specific situations and moments of appropriation“ (DeNora 2000, S. 31).<sup>6</sup>

Bei einem an der Rezeption orientierten Ansatz besteht darüber hinaus die Gefahr, dass sich die klanglichen Gebilde in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Form klammheimlich aus den Diskursen um Bedeutungen und soziale Identitäten verabschieden. Denn von der Erkenntnis, dass bei der Musikrezeption je nach musikalischer Kompetenz und musikalischem Code unterschiedliche Musikerfahrungen entstehen können, ist es nur ein kleiner Schritt zur Annahme, es handle sich je nach Rezeptionsweise und Musiker-

---

6 DeNora kritisiert diesen „semiotischen“ Interpretationsansatz u.a. am Beispiel der Musikwissenschaftlerin Susan McClary, einer Vertreterin der amerikanischen „New Musicology“ (DeNora 2000, S. 24-32).

fahrung auch um unterschiedliche Musik. Dann enthielte populäre Musik, wie Wicke (1992, 2003) schreibt, keine kohärenten Ganzheiten, die sich als „Texte“ analysieren lassen; vielmehr werden die klanglichen Strukturen immer nur fragmentarisch wirksam. Nach Wicke ist, je nach Hörkontext und Aneignungsstrategie,

„[...] innerhalb des Klanggeschehens niemals nur mit einer, sondern stets mit mehreren strukturellen Konfigurationen von prinzipiell gleicher Gültigkeit zu rechnen. Derselbe Song unter Kopfhörern zu Hause gehört, als Bestandteil einer 90-minütigen Bühnenperformance erlebt oder aber im Club als Tanzvorlage genommen, ist nur dem Namen nach derselbe Song. Wird er beim Tanz von der Basslinie her erschlossen, ergibt sich ein anders strukturiertes Gebilde als beispielsweise bei der subjektzentrierten ästhetischen Wahrnehmung unter Kopfhörern entlang des Wort-Ton-Verhältnisses“ (Wicke 2003, S. 118).

Die Grundlagen dieser Umdeutungsmöglichkeiten sieht Wicke in den spezifischen Eigenschaften des klanglichen Materials von populärer Musik begründet:

„Gerade weil das Material des Musizierens hier [im Falle populärer Musik] durch technologische, kommerzielle, aber auch soziale Prozesse [...] begrenzt (oder besser geprägt) bleibt, ist seine permanente Umdeutung durch die (sub)kulturelle Produktion neuer klangstruktureller Bezugssysteme, die auch begrenzten klanglichen Mitteln immer wieder neue Möglichkeiten abgewinnen kann, nahelegend“ (Wicke 2003, S. 110).

Den scheinbaren Widerspruch zwischen der Begrenztheit des musikalischen Materials und der Vielfalt möglicher Deutungen versucht Wicke aufzulösen, indem er sich gegen eine „ebenso unfruchtbare wie unhaltbare“ Gegenüberstellung von Klanggeschehen, der „Musik selbst“, und den kulturellen Prozessen wendet, „in denen dieses allein als Musik funktioniert, bedeutsam wird und Sinn erhält“ (Wicke 2003, S. 122). Dabei übernimmt er von Stan Hawkins (2002) die Metapher von Musik als einem gitterartig aufgebauten Netz, in dem das Klanggeschehen Knotenpunkte darstellt, das aber zugleich in andere, nicht-klangliche kulturelle Räume hinauszudeuten vermag. „Werden die klangstrukturellen Konfigurationen als Knotenpunkte eines sich ausdehnenden Netzwerkes von Beziehungen verstanden, dann sind die Klanggestalten kontextabhängig vorstellbar, ohne ihre internen strukturellen Determinanten deshalb an eine Konstellation aus situations- und wahrnehmungsabhängigen Beliebigkeiten zu überschreiben“ (Wicke 2003, S. 122).

Auf diese Weise treten die klanglichen Gebilde und ihre strukturellen Eigenschaften als Knotenpunkte des „Netzwerkes Musik“ zurück ins Blickfeld der Populärmusikforschung.

### **Die Analyse des Klanggeschehens**

Während in der Populärmusikforschung lange Zeit Prozesse der Produktion und Rezeption von populärer Musik ins Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung gerückt wurden, wächst inzwischen die Zahl der Untersuchungen, die sich nicht nur mit den Rahmenbedingungen und Kontexten von klanglichen Gebilden, sondern in erster Linie mit dem Klanggeschehen selbst auseinandersetzen. Der hierbei zum Tragen kommende methodische Ansatz der musikalischen Analyse steht in der Tradition sowohl der historischen Musikwissenschaft als auch der musikethnologischen Forschung. Dabei wird der Rückgriff auf herkömmliche musikwissenschaftliche Analysemethoden entweder verteidigt, indem deren Angemessenheit begründet wird, oder aber diese Methoden werden unter Hinweis auf deren Unangemessenheit modifiziert und erweitert.

Bereits Wilfried Mellers äußert in der Einleitung zu seiner frühen Studie der Musik der Beatles ein Misstrauen gegenüber herkömmlichen Analysekonzepten: „[...] it may be not only inadequate but also misleading: for written notation can represent neither the improvised elements nor the immediate distortions of pitch and flexibilities of rhythm which are the essence (not a decoration) of a music orally and aurally conceived“ (zit. nach Wicke 2003, S. 112). Allerdings bleibt für Mellers unbestritten: „If one attempt analysis [...] one has no choice but to start from the musical facts; and has no means of describing them except in the accepted terminology“ (zit. nach Wicke 2003, S. 112).

Gerade im unhinterfragten Verwenden der akzeptierten Terminologie – gemeint ist das begriffliche Instrumentarium der europäischen und nordamerikanischen Musiktheorie – sieht Wicke jedoch einen Grund dafür, dass es die Analysen populärer Musik vielfach nicht vermögen, tatsächlich das zu beschreiben, was für Hörer und Musiker wichtig und für die Erfahrung populärer Musik zentral ist.

„Bleibt ungeklärt, auf welche Weise Klang in den kulturellen Zusammenhängen des Musizierens jeweils als Musik funktioniert, in welchem sozial, kulturell und diskursiv organisierten Bezugssystem Klang zum Medium des Musizierens gemacht wird, besteht die Gefahr, aus dem Klanggeschehen musikalische Sachverhalte zu extrapolieren, die in den kulturellen Zusammenhängen, in denen die entsprechenden Klanggebilde als Musik funktionieren, keine oder zumindest doch keine relevanten Entsprechungen haben, auch wenn sie innerhalb der

klanglichen Parameter selbst durchaus aufzugehen scheinen“ (Wicke 2003, S. 109).

Beispielsweise kommt eine Analyse der harmonischen Struktur eines Techno-Tracks nicht unbedingt zu falschen, aber vor dem Hintergrund der Musikerfahrung der Techno-Fans zu eher marginalen oder gar zu irrelevanten Ergebnissen. Voraussetzung einer adäquaten Analyse populärer Musik ist es vielmehr, vorab zu klären, welche klanglichen Dimensionen für die Musikerfahrung von Bedeutung, welche dagegen für die Hörer unerheblich sind. Auch David Brackett sieht die entscheidende Frage der Validität popmusikalischer Analyse darin zu ermitteln, „[...] what guarantees the ‚fit‘ between the song, the audience, and the analytical discourse“ (Brackett 1995, S. 20). Entscheidend hierfür ist eine Orientierung an den Kontexten, aus denen die Musik stammt und in denen sie rezipiert wird. „The more we know about how people listen to a piece of music, how they evaluate it, what they do with it, and the type of meanings they attribute to it, the clearer the idea we can get of what is pertinent in the text“ (Brackett 1995, S. 18).

Die analytische Fragerichtung ergibt sich somit im Idealfall aus den kulturellen Diskursen und sozialen Verhaltensweisen, in die ein Musikstück, ein Stil oder ein Genre eingebettet ist. Diese Diskurse spiegeln sich in historischen Dokumenten, Biographien, Zeitschriftenartikeln und Interviews, in Musikvideos, Musikfilmen und Presstexten und können durch direkte Befragung von Musikern und „Fans“ vertieft werden. Dabei verwischt möglicherweise die Grenze zwischen der auditiven Erfahrung klanglicher Gebilde, den visuellen Komponenten der Musikrezeption bei Konzerten und Video-Clips und der körperlichen Erfahrung eines durch hohe Lautstärkepegel „gefühlten“ Klangs.

Zwar ist es nicht die Absichten der vorliegenden Untersuchung, eine Sozialgeschichte der Produktion und Rezeption von populärer Musik zu verfassen.<sup>7</sup> Vor dem Hintergrund der geschilderten Überlegungen gilt es jedoch, bei der Untersuchung des Klanggeschehens den Umstand zu berücksichtigen, dass die Produktions- und Rezeptionskontexte entscheidend mitprägen, welche Klangstrukturen entstehen und was jeweils als Musik erfahren wird. Der Stand der technologischen Entwicklung von Musikinstrumenten, Beschallungstechnik, Aufnahmetechnik und Tonträgermedien hat direkten Einfluss darauf, was zu einer bestimmten Zeit musikalisch geschaffen und erfahren werden kann. Zugleich gewinnt die Analyse des Klanggeschehens ihre Fragerichtung immer aus den sozialen Praktiken,

---

7 Hierzu existiert bereits eine umfassende Forschungsliteratur, vgl. etwa Jost 1982, George 1988, Friedlander 1996, Ward 1998, Wicke 1997, 1998, 2001.

Bedürfnissen, Funktionen und Bedeutungszuschreibungen, welche die Produktion und Rezeption von Musik prägen.

Trotz einer zunehmend fruchtbaren Methodenreflexion innerhalb der Populärmusikforschung besteht noch immer eine Kluft zwischen der angestrebten Orientierung an den konkreten Kontexten und Strategien der Musikrezeption und der tatsächlichen Ausführung einer musikalischen Analyse, die sich vielfach nach wie vor an Notentexten und an der „Diktatur des funktional-harmonischen Systems“ (Wicke 2003, S. 123) orientiert. Wicke weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass sich die Auseinandersetzung einer neuen Generation amerikanischer Musiktheoretiker mit populärer Musik weitgehend auf den Bereich des sog. Progressive Rock beschränkt, da in dieser Stilrichtung aufgrund einer Kontinuität zu Gestaltungsmitteln in klassisch-romantischer Musik mit herkömmlichen Analysemethoden durchaus zu Ergebnissen zu gelangen ist. Ganz im Sinne der Schenkerschen Tradition der Musiktheorie in den USA wird dabei der Blick in erster Linie auf die tonal-harmonischen und auf die formalen Struktureigenschaften der Stücke gerichtet – also auf jene Parameter, auf die zu hören die Wissenschaftler geschult wurden und bei denen die herkömmlichen Analysewerkzeuge am besten greifen. Laut Wicke ist dieses Verfahren jedoch zirkelschlüssig, da es darauf hinaus läuft, „den Gegenstand so zu konstruieren, dass der Analysierende selbst zum idealtypischen Hörer dafür wird“ (Wicke 2003, S. 114). Dagegen gilt es laut Wicke zunächst, die musiktheoretischen Grundannahmen zu hinterfragen, an denen sich die musikalische Analyse orientiert. „Solange es [...] nicht gelingt, musikalische Praxis und musikalische Analyse in ein angemessenes, theoretisch begründetes und begrifflich schlüssiges Verhältnis zueinander zu bringen, so lange wird die Kluft zwischen musikanalytischen und kulturanalytischen Zugängen sich nicht schließen lassen“ (Wicke 2003, S. 124).

Genau dies soll in den beiden folgenden Kapiteln für das Phänomen Rhythmus geleistet werden: eine musiktheoretische Begründung und terminologische Klärung, die von den psychologischen Grundlagen der Rhythmuswahrnehmung und Rhythmuserfahrung ihren Ausgang nimmt und Voraussetzung ist für eine adäquate Untersuchung des Rhythmus in der Geschichte populärer Musik.

### **Transkribieren als analytischer Prozess**

Für die stilanalytischen Untersuchungen in den Kapiteln 5-7 mussten aus dem riesigen Fundus populären Musikschaflens eine Reihe von Musikbeispielen ausgewählt werden. Die Auswahl erfolgte auf der Grundlage des Hörens vieler hundert Musikaufnahmen, aufgrund zahlreicher informeller Gespräche mit Kennern verschiedener Stilrichtungen populärer Musik

sowie aufgrund der Sichtung von Literatur zur populären Musik. Wichtig erschien mir, die eigene Hörerfahrung durch die Zeugnisse Anderer, wie sie in historischen Quellen und wissenschaftlichen Texten dokumentiert sind, zu stützen bzw. zu erweitern. Konkrete Auswahlkriterien für die untersuchten Klangdokumente waren zudem die Bekanntheit und Popularität von Aufnahmen, wie sie sich u.a. im kommerziellen Erfolg und in Chart-Platzierungen der Stücke äußert, sowie der Stellenwert, der bestimmten Künstlern und Musikstücken innerhalb der Geschichte populärer Musik zugesprochen wird.

Die musikalische Analyse stützt sich im Falle populärer Musik nicht auf Notentexte, sondern auf Klangdokumente. Anders als die Musik der europäischen Kunstmusiktradition zirkuliert populäre Musik spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts in erster Linie als Klangaufnahmen. Für eine präzise Beschreibung und Analyse der musikalischen Strukturen ist allerdings eine Übersetzung des zeitlichen Nacheinanders des Klanggeschehens in das räumliche Nebeneinander von graphischen Darstellungsformen vorteilhaft. Das Übersetzen des Hörerlebnisses von klanglichen Gebilden in graphische Symbolsysteme wird Transkription (wörtlich: Umschrift) genannt (Stockmann 1998, Sp. 730). Transkriptionen erleichtern Vergleiche zwischen verschiedenen Stücken und Stilbereichen und machen musikalische Details greifbar, die dem einmaligen Hören mitunter verborgen bleiben. Sie dienen außerdem dazu, die im Analyseprozess gewonnenen Erkenntnisse zu belegen und den Lesern anschaulich und nachvollziehbar zu vermitteln. „Das Hauptziel einer Transkription besteht darin, die für ein Stück und für die Träger einer Musikkultur wesentlichen musikalischen Faktoren präzise und in überschaubarer Form darzustellen; sie soll einerseits leicht les- und verstehbar sein und darf andererseits den musikalischen Sinn nicht verzerren oder verfälschen“ (Stockmann 1979, S. 214).

Die Musikethnologin Doris Stockmann definiert das Transkribieren als „musikalisches Hören unter erschwerten Bedingungen“ (Stockmann 1979, S. 210), da subjektive Hörinhalte so in einem Schriftsystem zur Darstellung gebracht werden müssen, dass ein Anderer sie adäquat nachvollziehen kann. „Die Niederschrift“, so Stockmann weiter, „ist ein Prozess der Abstraktion, in dem von der sinnlichen zur rationalen Erkenntnis übergegangen wird. Hierbei muss der Transkriptor die in ihm ablaufenden psychophysischen Prozesse in konkrete Details des Notationssystems umdenken; er muß das mehr oder weniger integrierend Erfasste wieder in Bestandteile zerlegen“ (Stockmann 1998, Sp. 728).

Nach Stockmann durchläuft ein Transkriptor während des Transkribierens einen Lernprozess, bei dem sich seine Hörerfahrung und dadurch in vielen Fällen auch seine Notationsweise verändern kann. Dabei geht es allerdings nicht nur um eine Umsetzung von psychakustischen Prozessen in

graphische Symbole. Vielmehr gilt es, sich weiterer Faktoren, die das eigene Musikerleben unmittelbar prägen, – Einflüsse der eigenen Hörerfahrung und der schematischen Wahrnehmung, körperliche und emotionale Reaktionen u.a. – bewusst zu werden. Der Zugang zu den klanglichen Strukturen und zu den verschiedenen Dimensionen der eigenen Musikerfahrung wird im Prozess des Transkribierens oftmals erweitert und vertieft. Peter Winkler (1997) geht sogar so weit, den Nutzen von Transkriptionen für den Musikforscher weniger im Produkt, dem transkribierten Notentext, als im Transkribieren selbst zu sehen: im Prozess des wiederholten aufmerksamen Hinhörens und der (nicht immer befriedigenden) Versuche, die relevanten Aspekte des Gehörten in eine graphische Darstellung zu überführen.

### **Zu den Notenbeispielen und Spektraldarstellungen**

Auch im Falle der Untersuchung populärer Musik werden Darstellungsweisen benötigt, die über eine pauschale Beschreibung des Klanggeschehens hinausgehen, die den analytischen Fragestellungen angemessen sind und die zugleich einen Nachvollzug des Analyseprozesses sowie die Überprüfung der Analyseergebnisse durch den Leser ermöglichen. Die Notenbeispiele in den folgenden Kapiteln beruhen auf Transkriptionen, die vor dem Hintergrund ganz bestimmter analytischer Fragestellungen zur gezielten Darstellung bestimmter Merkmale der untersuchten Musik angefertigt worden sind. Sie lassen sich daher nur im Zusammenhang mit den sie begleitenden Erläuterungen und den entsprechenden Klangbeispielen angemessen verstehen. Ihr Zweck ist es, die Aufmerksamkeit auf je unterschiedliche Aspekte der rhythmischen Struktur zu lenken. In mehrerer Hinsicht handelt es sich um unvollkommene Repräsentationen der tatsächlich erklingenden Musik: Die Notenbeispiele geben nur zeitlich begrenzte Ausschnitte aus längeren Stücken wieder. In vielen Fällen isolieren sie einzelne Instrumentalstimmen aus dem Zusammenspiel mehrerer Musiker. Zudem können die Transkriptionen manche klanglichen Besonderheiten der Musik nur ansatzweise wiedergeben.

Ein Rückgriff auf die abendländische Notenschrift ist aus mehreren Gründen naheliegend. Zum einen ist sie nach wie vor dasjenige Notationssystem, das von vielen Musikinteressierten gelesen und mit der gehörten Musik in Verbindung gebracht werden kann. Zum anderen vermag die europäische Liniennotation neben den Tonhöhen zugleich die Ereignisdauern bzw. die Abstände zwischen den Anfängen von Klängen (Interonsetintervalle) graphisch abzubilden. In den Kapiteln 5-7 werden die herkömmlichen Notenwerte auch dann verwendet, wenn nur Tonanfänge und Interonsetintervalle dargestellt werden sollen – etwa dann, wenn die tatsächlichen Dauern der Klänge sehr kurz (wie bei zahlreichen Perkussionsinstrumen-

ten) oder nur schwer zu bestimmen sind. Um die Lesbarkeit zu erleichtern, wurden bei der Darstellung kurzer, perkussiver Klängen auf Pausenzeichen zugunsten längerer Dauernwerte der Noten verzichtet. Die Dauer des Grundschlags bzw. des Grundtempos wird in der Regel in Schlägen pro Minute (beats per minute, bpm) angegeben. In den meisten Fällen wird der Grunds Schlag – abhängig von der vorherrschenden Grunds Schlagsunterteilung – als Viertelnote (♩) oder punktierte Viertel (♩.) notiert, seltener als Achtel oder halbe Note. Durch die Wahl von Notenwerten und Pausen sowie durch Balken (bei Achtelnoten) können zusätzlich Gruppierungen oder Akzentuierungen verdeutlicht werden. Grundlegend ist eine parallele, also partiturartige Anordnung der Stimmen. Um auch bei rhythmisch komplexen Texturen die Darstellung halbwegs übersichtlich zu gestalten, werden verschiedene Stimmen mitunter in einem Notensystem zusammengefasst. Taktvorzeichnungen und durchgehende Taktstriche werden nur bei der Transkription von Melodien verwendet, die sich im Sinne der abendländischen Musiktheorie als eindeutig taktmetrisch organisiert verstehen lassen. Bei Stücken, die sich auf konventionelle Formmodelle – z.B. die 32taktige Song-Form oder die 12taktige Blues-Form – beziehen, werden ebenfalls die in diesen Stilbereichen üblichen Taktvorzeichnungen und Taktstriche verwendet, um eine Orientierung des Lesers zu erleichtern. Da eine Gliederung des Notentextes generell dessen Lesbarkeit erleichtert, werden in vielen Notenbeispielen Einheiten, die der Länge einer metrischen Einheit (in der Regel vier Grunds schläge) oder eines zyklisch wiederholten Patterns entsprechen, durch Häkchen markiert. Anders als beim europäischen Taktmetrum impliziert diese Kennzeichnung jedoch nicht automatisch eine Akzentuierung des Beginns der Einheit.

Bei der Notation der Komponenten des modernen Schlagzeug-Sets wird noch immer nicht ganz einheitlich verfahren. Ich folge weitgehend den Vorschlägen von Paul Berliner (1994, S. 514, vgl. Abb. 1). Weitere Schlagzeugkomponenten und besondere Schlagtechniken sind in den Notenbeispielen vermerkt.

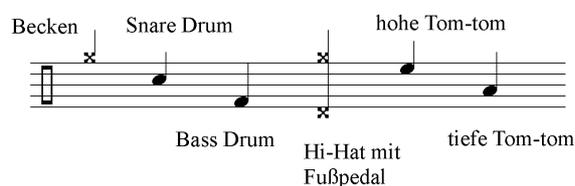


Abb. 1: Notation der Komponenten des modernen Drumsets (nach Berliner 1994, S. 514).

Audio-Software erleichtert vielfach den Transkriptionsprozess, schon indem sie einen schnelleren Zugriff auf alle Teile eines digitalisierten Klangdokuments ermöglicht. Mit Audio-Editoren lassen sich zudem kurze Töne isoliert abtasten, bestimmte Passagen verlangsamt abspielen sowie einzelne Frequenzbänder durch Bandpassfilter isolieren. Dies erleichtert den Transkriptionsprozess insbesondere bei hohen Tempi, dichten Klangtexturen und bei schlechter Aufnahmequalität der Klangdokumente. Durch die Umsetzung in einen Notentext mittels Notations-Software mit MIDI-Anbindung können die Transkriptionen auditiv mit dem Original abgeglichen werden.<sup>8</sup> In einigen Fällen konnte die eigene Transkription zudem mit der Darstellungsweise anderer Autoren verglichen werden.

Bei der Untersuchung der mikrorhythmischen Gestaltung wurden Spektrogramme mit der Methode der schnellen Fourieranalyse (Fast Fourier Transformation, FFT) erstellt.<sup>9</sup> Dabei werden die Spektraldarstellungen direkt auf die entsprechenden Notenbeispiele bezogen. In Spektrogrammen wird die Stärke des Energieanteils bestimmter Frequenzbänder mit dem zeitlichen Verlauf eines Klangdokuments in Beziehung gesetzt. Da bei mikrorhythmischen Fragestellungen eine hohe zeitliche Auflösung entscheidend ist, wird zumeist eine relativ kleine Fensterbreite mit geringer Überlappung der Analysefenster gewählt. Dabei muss in Kauf genommen werden, dass bei kleiner Fensterbreite die Frequenzauflösung relativ grob ist. Die Fensterbreite von 256, 512 bzw. 1024 Samples (Signalabtastungen) und der üblichen Sampling-Frequenz von 44.1 kHz entspricht einer zeitlichen Auflösung von 5.8, 11.6 bzw. 23.2 ms (Anzahl der Samples geteilt durch Sampling-Frequenz) und einer Frequenzauflösung von 172, 86 bzw. 43 Hz (Sampling-Frequenz geteilt durch Anzahl der Samples). Grundsätzlich entspricht der relative Schwärzegrad im Spektrogramm der relativen Stärke, mit der Frequenzbereiche zu einem bestimmten Zeitpunkt im Gesamtklang vertreten sind. Geräuschartige Klänge, z.B. Beckenklänge oder Snare Drum-Schläge, zeichnen sich durch ein sehr breites Frequenzspektrum und somit im Spektrogramm durch vertikale Linien aus, die sich mitunter über den gesamten hörbaren Frequenzbereich (ca. 20 Hz bis ca. 16 kHz) erstrecken. Klänge mit festen Tonhöhen werden dagegen vorwiegend im unteren Frequenzbereich durch mehrere parallel übereinander liegende horizontale Linien dargestellt, die den einzelnen Partialtönen des Klanges entsprechen.

---

8 Für die Untersuchung wurden die Audio-Editoren Cool Edit 2000 der Syntrillium Software Corporation und Adobe Audition 1.5 der Adobe Systems Inc. sowie das Notationsprogramm Finale 2001c.r1 der Firma Coda Music Technology verwendet.

9 Die Druckfassung der Spektrogramme wurde mit der Klanganalyse-Software STx 3.6.1 des akustischen Forschungsinstituts der österreichischen Akademie der Wissenschaften erstellt.