

Stop/Start Making Sense!

Ein Ausblick auf Musikanalyse in Popular Music Studies und
technischer Medienwissenschaft

Jens Gerrit Papenburg

1. Popular Music Studies und der Dualismus von Text und Kontext

In den Analysen von populärer Musik, wie sie sich in den *Popular Music Studies* finden,¹ lässt sich ein – letztlich unhaltbarer – Dualismus diagnostizieren, der als der von Text und Kontext bzw. von »Musik selbst« und ihr äußerlicher »kultureller Prozesse« bzw. von »musikanalytischen und kulturalanalytischen Zugängen« beschrieben werden kann.² David Brackett schreibt: »One of the debates that recurs most often at popular music studies conferences is the debate over the relative importance of the popular music ›context‹ vs. the popular music ›text.‹«³ Birgt die Analyse kultureller Prozesse letztlich

1 Seit den 1970er Jahren hat sich in der Musikwissenschaft eine Richtung entwickelt, die weder für artifizielle noch für volkstümliche sondern dezidiert für populäre Musik zuständig sein will. Diese Richtung kann als *Popular Music Studies* bezeichnet werden. Inzwischen sind zwei Reader erschienen, die Vorschläge für kanonische Texte der *Popular Music Studies* machen (Frith, Goodwin 1990 und Bennett, Shank, Toyne 2006). Eine Aufsatzsammlung (Hesmondhalgh, Negus 2002) gibt einen Überblick über diese Disziplin. Die Zeitschriften *Popular Music and Society* (seit 1971) und *Popular Music* (seit 1981) widmen sich – neben einer Vielzahl jüngerer Publikationen – ausschließlich populärer Musik. 1981 wurde die *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) gegründet. Seit 2003 erscheint die auf 23 Bände angelegte *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Die *Popular Music Studies* sind interdisziplinär ausgerichtet. Sie bleiben aber musikwissenschaftlich, sobald sie den spezifischen Charakter von Klängen, die als musikalisch in der Popmusik erkannt werden, untersuchen (vgl. Shepherd, Wicke 2003, 94).

2 Wicke 2003.

3 Brackett 1995, 17.

die Gefahr, überhaupt nicht mehr über Musik zu reden, sondern populärer Musik etwa nur soziologische Relevanz zuzusprechen, dann birgt die Analyse der »Musik selbst« die Gefahr, bereits einen »methodologische[n] Blindflug«⁴ gestartet zu haben, der die Analysemethode und die ihr zugrunde liegenden Begriffe unreflektiert lässt.

Traditionelle Methoden der musikwissenschaftlichen Analyse mögen zwar eine Vergleichbarkeit, deren Sinnhaftigkeit im besten Fall auf Selbstverständlichkeit hofft, etwa der Lieder Schuberts und der der Beatles oder von Strawinsky und Frank Zappa möglich machen bzw. zeigen können, warum bspw. so genannter Art Rock »bessere« Musik sei als Disco oder Punk, jedoch beschreiben sie keineswegs neutral die »Musik selbst«. Richard Middleton hat in Hinblick auf die Analyse populärer Musik die Kritik an diesen Methoden zusammengefasst.⁵ Eventuell sei die verwendete Terminologie unpassend und vorbelastet (wenn etwa so genannte pandiatonische Cluster in Pop-songs ausgemacht werden würden). Auch könnten die Methoden sehr gut Tonhöhenstrukturen und Harmonie, schlechter Rhythmus und sehr schlecht Timbre beschreiben. Des Weiteren würden sie dazu neigen, zum einen Musik und Notentext gleichzusetzen, obwohl doch etwa rhythmische Details, Tonhöhennuancen und Soundqualitäten gar nicht notiert werden könnten, und zum anderen dazu, das Musikstück als strukturiertes »Werk« von externen Aspekten zu isolieren. Außerdem setzten diese Methoden eine ganz bestimmte Art des Hörens voraus: »Listening is monologic. What the analyst hears is assumed to correlate with »the music«, and the possibility of variable aural readings is ignored.«⁶

Die Analyse der »Musik selbst« wirft jedoch nicht nur das Problem auf, mit welcher Methode die »Musik selbst« zu analysieren sei, sondern darüber hinaus die fundamentale Frage, was denn überhaupt die »Musik selbst« sein soll.⁷ Die Antwort hierauf könnte lauten: der musikalische Text, der dann per Textanalyse aufgeschlossen werden kann. Der unbedarfte Leser ist vielleicht verleitet anzunehmen, dass es sich bei dieser Textanalyse um die Analyse von Songtexten, also der *lyrics*, handele oder gar um die Analyse des Notentexts. Dem ist aber nicht so. Musikalische Textanalyse meint – und das hat sich als reine Konvention eingeschliffen – in Abgrenzung von der Kontextanalyse die Analyse, die sich primär mit Klängen und nur sekundär mit der Analyse der

Zusammenhänge beschäftigten will, in die diese Klänge eingebettet sind.⁸ Trotzdem führt der Textbegriff den Begriff des Kontexts mit sich und unterscheidet sich insofern von einem Werkbegriff, über den Musik von nicht-musikalischen Faktoren entkoppelt werden soll.

Wicke⁹ weist darauf hin, dass die Übertragung des aus Literaturwissenschaft und Linguistik stammenden Textbegriffs auf die Musikanalyse die recht unspezifische Funktion hätte, Musik nur »irgendwie mit Bedeutungen« zu verbinden. Der Textbegriff der Literatur sei eine »an die Schrift als linear aufgebauten Kode gebundene Kategorie«¹⁰, die auch eine Lesemetaphorik nahe legen würde. Sowohl Lesemetaphorik als auch Linearität des Kodes ließen sich aber nicht ohne weiteres auf die Musik übertragen. Wicke will mit Stan Hawkins¹¹ »im Klanggeschehen die Knotenpunkte eines Netzes [sehen], das über die Grenzen des Klanglichen hinausreicht und einen dialogischen Prozess in Gang hält, der die Akteure, Musiker wie Publikum einbegreift«. Mit dieser Netzwerkmetapher, über die Klangliches und Außerklangliches verbunden sind, soll der Dualismus von Text und Kontext, wohl aber auch seine dialektischen Varianten – so plädiert bspw. Middleton für ein offenes und dynamisches Textverständnis¹² – unterlaufen werden. Eine Musik, die nicht mit außerklanglichen Faktoren verbunden ist, gibt es hiernach nicht. Die Analyse populärer Musik muss also in diesem Sinn zum einen, will sie nicht theoretisch und methodologisch im Dunkeln tappen und etwa Johannes Brahms mit DJ Hell vergleichen, den Gegenstand ihrer Analyse problematisieren, und zum anderen die Methode, mit der auf diesen zugegriffen wird, reflektieren.

Wie bereits erwähnt, birgt die Analyse populärer Musik die Gefahr, nur den Kontext zu analysieren und sich nicht mit den Klängen auseinanderzusetzen – »the tendency to neglect the text« nennt Middleton das.¹³ Das führt dazu, dass die Musik nicht als Musik analysiert wird, sondern nur bspw. auf ihre soziologische Relevanz hin Überprüfung findet. Dieser Ansatz ist vor allem durch einen »consumptionism«¹⁴ möglich, der mit der Theoriebildung bzw. der Subkulturtheorie des CCCS (*Center for Contemporary Cultural Studies* in Birmingham) assoziiert werden kann. Die Betonung des produktiven und widerständigen Konsums – wie sie die Autoren der Cultural Studies vor allem in Bezug

4 Wicke 2003.

5 Vgl. Middleton 2000, 4.

6 Ebd.

7 Zum Topos der »Musik selbst« vgl. Hooper 2006, 73-98, v.a. 89-98. Hooper stellt diesen Topos der Vermittlung gegenüber. Er plädiert jedoch dafür, die »Musik selbst« nicht einfach in Vermittlungsprozessen aufzulösen, sondern eine Dialektik zwischen beiden Bereichen zu erhalten.

8 Vgl. Brackett 1995, Middleton 2000 und Moore 2001.

9 Wicke 2003.

10 Ebd.

11 Wicke 2003, Hawkins 2002.

12 Vgl. Middleton 2000, 8, 14.

13 Ebd., 7.

14 Ebd., 9.

auf und Abgrenzung von Adornos Manipulationsthese¹⁵ formulierten – führt letztlich dazu, dass die Eigenheiten des gehörten Popsongs beinahe irrelevant werden und der Fokus auf dem Gebrauch liegt. Insofern sucht man in Schlüsseltexten des CCCS – bspw. in Dick Hebdiges *Subculture. The Meaning of Style*¹⁶ – aber auch in Büchern, die sich im deutschsprachigen Raum mit der Subkulturtheorie auseinandersetzen – wie etwa das von Tom Holert und Mark Terkessidis herausgegebene *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*¹⁷ vergeblich nach Analysen der Klänge der Musik, die über die Adjektivkaskaden und Metaphern des Musikjournalismus hinausgehen. Paul Willis hat als einer der wenigen Autoren des CCCS darauf hingewiesen, dass es ein *Resonanzverhältnis* – welches allerdings in Bezug auf Musik nicht spezifiziert wird – zwischen Artefakten und sozialer Gruppe geben müsse: »The essential base of a homological culture relation is that an artefact or object has the ability to reflect, resonate and sum up crucial values, states, and attitudes for the social group involved with it.«¹⁸

2. Technische Medienwissenschaft: Notenschrift, Speichermedien, Sound

Um den Dualismus von Text und Kontext in Bezug auf die Musikanalyse zu überwinden, plädiert Wicke für die Hinterfragung der »musiktheoretischen Episteme« bzw. einen »epistemologischen Bruch mit den musikwissenschaftlichen Paradigmen«¹⁹. Es lässt sich ergänzen, dass erst diese Episteme bzw. Paradigmen die Bedingungen für den genannten Dualismus schaffen.

Nach Wicke ist diese Episteme unter anderem durch die Notenschrift geprägt.²⁰ Traditionelle Musikanalyse läuft über Notenschrift. Philip Tagg hat in Bezug auf die populäre Musik darauf hingewiesen, dass

15 Diese präzisierte Adorno bspw. 1941 in Bezug auf das durch die Musikindustrie initiierte plugging, also dem, was man heute Promotion nennen würde, von populärer Musik wie folgt: »Thus, the disproportion between the strength of any individual and the concentrated social structure brought to bear upon him destroys his resistance and at the same time adds a bad conscience for his will to resist at all.« (Adorno 2006 (1941), 470)

16 Hebdige 1979.

17 Holert, Terkessidis 1996.

18 Willis 1974.

19 Wicke 2003.

20 Vgl. ebd.

notation should not be the analyst's main source material. The reason for this is that while notation may be a viable starting point for much art music analyses, in that it was the only form of storage over a millennium, popular music, not least in its Afro-American guises, is neither conceived nor designed to be stored or distributed as notation, a large number of important parameters of musical expression being either difficult or impossible to encode in traditional notation.²¹

Es besteht also die Gefahr, dass eine Analyse die klanglichen Parameter in den Vordergrund stellt, die mit ihrem Instrumentarium und ihren Methoden leicht notiert werden können.²² Außerdem schafft die Notenschrift die Basis dafür, dass Musik als Partitur scheinbar von nicht-musikalischen Faktoren getrennt werden kann.

Auch außerhalb der Musikwissenschaft hat eine Auseinandersetzung mit den Klängen der populären Musik stattgefunden, die weder in eine Kontextanalyse abdriftet noch Musik von nicht-musikalischen Faktoren isoliert. Diese findet in einer Medienwissenschaft statt, die sich vor allem der Materialität und Operativität von technischen Medien gewidmet hat.²³ Die nicht-musikalischen Faktoren, mit denen Klang hier verbunden wird, sind jedoch weder sozio-ökonomische noch allgemein kulturelle, sondern dezidiert technische. Diese Engführung scheint aus der Perspektive einer Musikwissenschaft, die annimmt, dass Klang nur in »komplexen, sozial bedingten, technologisch, ökonomisch und diskursiv geprägten Zusammenhängen«²⁴ als Musik wahrgenommen wird, ein Re-

21 Tagg 1982, 41.

22 Vgl. hierzu auch Middleton 1990, 104, 106 und Middleton 2000.

23 Mit Medienwissenschaft ist hier im Folgenden eine ganz spezifische – nämlich technisch orientierte – Medienwissenschaft gemeint, die sich in den 1980er Jahren in Deutschland aus der Literaturwissenschaft entwickelte und deren Programm sie anfangs selbst als »Diskursanalyse technischer Medien« beschrieben hat (vgl. Kittler 1986, 180). Wobei die kritische Auseinandersetzung mit der Diskursanalyse Michel Foucaults hier den entscheidenden Ausgangspunkt bildet. Medienwissenschaftlich ist jedoch einzuwenden, dass Foucaults Analysen mit dem Auftauchen der technischen Medien jenseits der Schrift enden (vgl. Ernst 2000). Foucault wird dahingehend kritisiert, dass er sich in erster Linie mit geschriebenen Texten auseinandergesetzt hätte und nicht mit technischen Apparaten und Artefakten. Hieraus die Konsequenzen ziehend wird der Gegenstandsbereich der medienwissenschaftlichen Diskursanalyse bereits in den 1980er Jahren um Grammophone, Film, Schreibkugeln und -maschinen erweitert (vgl. Kittler 1986). Die Diskursanalyse technischer Medien gerät an ihre Grenzen, wenn auch das »non-diskursive Dispositiv« untersucht werden soll (Ernst 2000, 33).

24 Wicke 2003.

duktionismus, erhebt aber gleichzeitig einen Präzisionsanspruch, der nicht in der akademischen Disziplinierung stecken bleibt. Diese Medienwissenschaft hat zur Bestimmung der Notenschrift in der Musikanalyse zweierlei beizutragen.

Erstens: Die Notenschrift hat in der Medienwissenschaft einen anderen Stellenwert als in der Musikwissenschaft. Diese Medienwissenschaft muss sich nicht an einer übermächtigen »notational centrality«²⁵ abarbeiten. Notenschrift ist medienwissenschaftlich betrachtet nur ein vortechnisches Medium der Musik, welches mit technischen Medien (etwa dem Phonographen Edisons) in Konkurrenz tritt. Diese Konkurrenz ist möglich, weil Notenschrift und Phonographen in Bezug auf Musik gleiche Funktionen – bspw. die Speicherung von Klängen – ausüben. Solche Medien sind jedoch nicht bloß möglichst neutrale Vermittler, sondern bilden immer auch eine gewisse Selbstreferenz aus. Diese kann der Ansatzpunkt einer anderen Musikanalyse sein, die jedoch nicht einfach nur die »Musik selbst« analysieren will, sondern gleichzeitig auch das Medium der Musik mitreflektiert. Inwiefern technische Medien wie der Phonograph allerdings die analytische Qualität der Notenschrift ersetzen oder sogar erweitern können (immerhin ist bloße Schallspeicherung noch keine Musikanalyse), wird später zu klären sein.

Wickes Kritik, dass es der Musikanalyse nicht gelungen sei, »musikalische Praxis und musikalische Analyse in ein angemessenes, theoretisch begründetes und begrifflich schlüssiges Verhältnis zueinander zu bringen«²⁶ und dass sie insofern nicht mit den musikwissenschaftlichen Paradigmen brechen würde, liest sich in medienwissenschaftlichen Termini formuliert wie folgt:

Während so [durch die Verschriftung, JGP] die Operation der künstlichen Verknüpfung Sound zur musikalischen Analyse her- und einrichtet, wird der Mangel, den sie implantiert – und das ist der Trick! – wie ein schwarzer Peter weitergereicht und woanders verziffert: »Dass die meisten Rockmusiker nur mangelhaft oder gar nicht Notenlesen können, ist zweifelsohne ein Mangel.«²⁷

Zweitens: Medienwissenschaftlich lässt sich zeigen, welche Funktion die Notenschrift in der Musikwissenschaft hat, wie sie mit der Notenschrift verschweißt ist, welche medialen Alternativen es zur Notenschrift gibt und welche Konsequenzen diese für die Musik-

25 Tagg 1982.

26 Wicke 2003.

27 Scherer 1982, 142; das Zitat im Zitat stammt aus Kneif 1978.

wissenschaft haben; darüber ist, in einer sehr konkreten Form, der von Wicke geforderte Bruch mit musikwissenschaftlichen Paradigmen möglich.²⁸

Der Musikwissenschaftler Wolfgang Scherer hat, auf eine medienwissenschaftliche Terminologie und Methodik zurückgreifend, bereits zu Beginn der 1980er Jahre das »musikwissenschaftliche Diskurssystem« bzw. die »musikwissenschaftliche Wissensproduktion« versucht freizulegen.²⁹ Er beschreibt die Musikwissenschaft als eine »historisch-hermeneutische«.³⁰ Das Wissen dieser über Musik sei durch die Kategorie des Opus geprägt. Opera würden zu »großen Werkausgaben«³¹ zusammengefasst und in Serien angeordnet werden.³² Durch eine solche Anordnung werde Musikgeschichte erzählbar. Den Opusbegriff sieht Scherer dabei mit der Notenschrift bzw. mit »perfekt abgeriegelten Partituren« verknüpft.³³ In den Partituren der Opera werde die Musik harmonisch verziffert. Die Partituren unterlägen danach – und das ist der hermeneutische Teil der Musikwissenschaft – »philologische[n] Entzifferungen«.³⁴

Die Notenschrift ist für die Musikwissenschaft also nicht nur ein einfaches Medium der Musik, sondern sie reguliert gleichzeitig, was in einer historisch-hermeneutischen Musikwissenschaft über Musik gewusst werden kann. Über und von einer Musik, die sich jenseits dieser Partituren abspielt, kann diese Musikwissenschaft beinahe nichts wissen. Das, was der Notenschrift³⁵ entgeht, nennt Scherer Sound. Sound »wird am Rand der Schrift« hörbar.³⁶

Etwa zur gleichen Zeit und am gleichen Ort (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg/Breisgau) definiert der Literaturwissenschaftler und spätere Medienwissenschaftler Friedrich Kittler Sound als das – zumindest mit traditioneller Notenschrift – »Unaufschreibbare

28 Anzumerken ist, dass auch in der Musikwissenschaft bspw. unter Rückgriff auf Spektrogramme und Diagramme nach medialen Alternativen zur Notenschrift in Bezug auf die Musikanalyse gesucht wird (vgl. etwa Brackett 1995 oder Pfeleiderer 2006).

29 Scherer 1982, 144, vgl. auch Scherer 1983.

30 Scherer 1982, 143, vgl. auch 146, 154.

31 Ebd., 142.

32 Vgl. ebd., 143f.

33 Ebd., 142.

34 Ebd., 143, vgl. auch 146.

35 Eine solche Notenschrift ist allerdings von den Musikschriften des Mittelalters zu unterscheiden (vgl. Scherer 1982, 148-152).

36 Scherer 1982, 141. Die Diskussion um die Kategorie »Sound« wird auch gegenwärtig in den Popular Music Studies geführt (vgl. Phelps, von Appen 2003 und Binas 2008). Leider wird dabei die medienwissenschaftliche Diskussion um diesen Begriff aus den 1980er und 1990er Jahren vollständig ignoriert.

der Musik und unmittelbar ihre Technik«. ³⁷ Sowohl Scherer als auch Kittler entwickeln diesen Soundbegriff in Auseinandersetzung mit Produktionen populärer Musik: Patti Smith bei Scherer ³⁸ und Pink Floyd, The Doors, The Beatles, Jimi Hendrix, aber auch der Jazz (Lester Young, Charlie Parker und Dizzy Gillespie) bei Kittler. ³⁹

Stefan Heidenreich hat anschließend an Kittler medienwissenschaftlich einige »Rückwirkungen von [Medien-]Technologien auf Musik« ⁴⁰ herausgearbeitet. Er untersucht solche Rückwirkungen in Auseinandersetzung mit populärer Musik. Letztlich skizziert er grob eine »Geschichte populärer Musik, die die musikalischen Effekte von Technologien« thematisiert. ⁴¹ Die zentrale Frage seines Aufsatzes ist: Gibt es einen Zusammenhang zwischen bestimmten Musikstilen und technischen Medien bzw. einen »stilbildenden Einfluss« ⁴² von Letzteren auf Erstere?

Weil »ernste Musik« den »diskreten Code der Noten, bei allen Varianten und Abstraktionen« beibehalte, wählt Heidenreich »Unterhaltungsmusik« als Untersuchungsgegenstand ⁴³, um an mehreren »technologischen Brüchen« ⁴⁴ zu zeigen, wie solche Rückwirkungen denn historisch konkret aussehen könnten. Heidenreichs historisch ausgerichtete These dazu lautet, dass das, was in dem älteren Medium nicht darstellbar ist – und was er in Anschluss an die Informationstheorie Rauschen nennt und was dem Soundbegriff Scherers und Kittlers ähnelt – von dem nachfolgenden Medium eventuell dargestellt und dort stilprägend werden kann: »Welches Rauschen stilprägend wird, hängt von dem Verhältnis zwischen altem Medium, alter Stilform und neuer Technologie ab.« ⁴⁵

So machten etwa – in Bezug auf analoge Medien – die *piano rolls* des *player piano*, im Gegensatz zur herkömmlichen Notenschrift, das Timing des Ragtimes exakt speicherbar; dieses sei für die Notenschrift Rauschen, weil diese nur quantisierte Zeit speichern könne. ⁴⁶ Dieses Rauschen der Notenschrift sei wiederum stilprägend für Ragtime. Ebenso seien die Improvisation, Artikulation, Synkopen und Blue Notes des

37 Kittler 1993 (1982), 133.

38 Scherer 1983.

39 Vgl. Kittler 1993, Kittler 2002 (1988) und Kittler 1998.

40 Heidenreich 1995, 19.

41 Ebd., 24.

42 Ebd., 22.

43 Ebd., 17.

44 Ebd., 19.

45 Ebd.

46 Vgl. ebd., 19f.

Jazz ⁴⁷ Rauschen für die Notenschrift, würden aber im Jazz stilprägend und seien durch die Schallplatte speicherbar und in Bezug auf diese kein Rauschen mehr. Mikrophone machten die »ganze Skala emotionaler Lautäußerungen« ⁴⁸, die im Rauschen der Schallplatte unterzugehen drohten, hörbar und führten zu Crooning und Rock'n'Roll. ⁴⁹ Auch wenn Heidenreichs Überlegungen skizzenhaft und bisweilen unscharf bleiben ⁵⁰, konzipiert er theoretisch und zeigt er historisch konkret, wie Musik und Medien jenseits des Mediums Notenschrift zusammenhängen könnten.

Heidenreich folgt nicht einem viel gefürchteten Technikdeterminismus. Er schreibt, dass die Technologie »nicht als Auslöser [von neuen Stilbildungen, JGP] begriffen werden« kann. ⁵¹ Das heißt aber auch nicht, dass sie nur auf eine schlichte Wirkung oder eine Vermittlerrolle reduziert wird; dass also bspw. Rock'n'Roll schon vor dem Mikrophon und der Verstärkung existent war und diese Technologien den Rock'n'Roll nur lauter gemacht haben. Anstatt das Verhältnis von Technologie und Musik in ein Ursache-Wirkungs-Verhältnis zu rücken, beschreibt Heidenreich dies als »parallele Bewegungen auf zwei Seiten«. ⁵² Hiermit unterscheidet er sich bspw. von Kittler, der von einem Primat der Medien in Bezug auf Rockmusik ausgeht. Zuerst tauchen Medien auf und eröffnen einen klanglichen Möglichkeitsraum, der dann in der Folgezeit von den unterschiedlichen Stilistiken populärer Musik exploriert wird. ⁵³

Den hier dargestellten medienwissenschaftlichen Ansätzen ist gemein, dass sie die Materialitäten und Funktionsweisen von Medien und nicht das »hermeneutische Sinn-Verstehen« ⁵⁴ fokussieren wollen. Kittler weist darauf hin, dass der Phonograph Schwin-

47 Vgl. ebd., 21.

48 Wicke 1987, 135.

49 Vgl. Heidenreich 1995, 23.

50 Die Rückwirkung des Mediums auf die Musik nimmt sich am Beispiel des Jazz sehr schwach aus (auch beim Ragtime ist diese nur insofern auszumachen, dass das *player piano* geholfen hat, den Ragtime zu überliefern). Heidenreich schreibt, dass, nachdem Jazz 1917 mit der Schallplatte konfrontiert wurde (1917 wurde von der Original Dixieland Jass Band die erste Schallplatte unter der Bezeichnung »Jass« oder eben »Jazz« eingespielt), enthusiastische Amateure anfangen, nach älteren Jazzmusikern zu suchen, und diese drängten, wieder in ihrer alten Art und Weise zu musizieren. So entstand erst nachträglich die Geschichte des Jazz (vgl. Heidenreich 1995, 20).

51 Ebd., 20.

52 Ebd.

53 Vgl. Kittler 2002.

54 Scherer 1982, 155.

gungen bzw. Frequenzen und eben keine Töne, Intervalle und Akkorde (die dann wieder als sinnvolle in einem Tonsystem gehört werden können) speichert:

Mit alldem bricht der Begriff Frequenz, wie ihn erst das neunzehnte Jahrhundert entwickelt. Anstelle des Längenmaßes tritt als unabhängige Variable die Zeit. Eine physikalische Zeit, die mit den Metren oder Rhythmen der Musik nichts zu tun hat und Bewegungen quantifiziert, deren Schnelligkeit kein Menschaugen mehr erfaßt: von 20 bis 16.000 Schwingungen pro Sekunde. Reales rückt anstelle des Symbolischen. [...] So tief ist der Schnitt, der Alteuropas Alphabetismus von einer mathematisch-physikalischen Verzifferung trennt.⁵⁵

Die dargestellten medienwissenschaftlichen Analysen zeigen, inwiefern die Sounds populärer Musik nicht in der Notenschrift zu Tönen bzw. Noten werden können, sondern in anderen Medien als Sounds erhalten bleiben und als solche über eine Analyse von technischen Medien aufgeschlossen werden können. Die grundlegende Forderung dieser Medienwissenschaft in den 1980er Jahren war also – um mit den Talking Heads bzw. Norbert Bolz zu sprechen – *Stop Making Sense!* Der Verzicht auf eine »Hermeneutik des Sinns« soll die Einsicht in die »Materialität der Medien« möglich machen.⁵⁶ Medienwissenschaftlich betrachtet vermittelt also zwischen dem Text und dem Kontext ein technisches Medium, welches immer schon populäre Musik mit nicht-klanglichen, technischen Faktoren verschaltet hat. Es bleibt zu klären, inwiefern diese Verbindung von Klang und Technologie Ausgangspunkt einer methodologisch reflektierten Musikanalyse werden kann.

3. Stop/Start Making Sense!

Natürlich sind die *Popular Music Studies* keineswegs bei der Diagnose der im ersten Teil dargestellten, von Middleton zusammengefassten Defizite einer traditionellen Musikanalyse stehen geblieben. In diversen jüngeren Büchern und Aufsätzen, die sich mit dem Klanggeschehen befassen und sich den *Popular Music Studies* zuordnen lassen, wird eine Analyse von Parametern angestrebt, auf die nicht oder nur schwer über die Notenschrift zugegriffen werden kann. Solche Analysen helfen, Sound nicht einfach nur

55 Kittler 1986, 42.

56 Bolz 1989, 7.

als Anderen der Notenschrift zu definieren, weil sie versuchen, Methoden und Begrifflichkeiten zu entwickeln, über die bestimmte Aspekte des allgemeinen Begriffs »Sound« aufschließbar sind: So etwa Groove und Rhythmus⁵⁷, Stimmlichkeit und Körperlichkeit⁵⁸ oder Räumlichkeit und Raumordnung.⁵⁹

Auffallend ist nun, dass diese Ansätze – eine Ausnahme stellt Pfeleiderer dar, der seine Untersuchung wahrnehmungspsychologisch fundiert⁶⁰ – eine Kategorie in den Mittelpunkt der Musikanalyse stellen wollen, die sie als *Bedeutung* bezeichnen. Damit schließen sie an semiotische Traditionen der Musikanalyse in den *Popular Music Studies* an.⁶¹ Barry Shank schreibt in der Einleitung zu dem ersten Teil des *Popular Music Studies Readers*, der mit *Music as Sound, Music as Text* überschrieben ist: »Most of the efforts to create a popular musicology eschew the traditional jargon while continuing to uncover musical meaning.«⁶² Der implizite und zwingend pauschale Vorwurf an die traditionelle Musikwissenschaft lautet also, dass diese sich nicht um Sinn und Bedeutung von Musik kümmern würde, sondern in erster Linie formale Analyse betreiben würde, die – so lässt sich ergänzen – durch die Notenschrift möglich wird.

Susan McClary und Robert Walser haben 1988 – also in der gleichen Dekade, in der die Medienwissenschaft die Interpretationslust der Literaturwissenschaft mit dem Aufruf *Stop Making Sense!* bändigen und für die sinnferne Seite von Medien sensibilisieren wollte – einen Aufsatz mit dem Titel *Start Making Sense!* geschrieben. Adressat von diesem war die eigene Disziplin – die Musikwissenschaft. Wie kam es zu diesen sich widersprechenden Aufrufen, die in ihrer Entstehungszeit, obwohl sie dem gleichen Gegenstand gewidmet waren, wahrscheinlich nichts voneinander hörten?

Der Text von McClary/Walser ist eine wütende Polemik gegen den Formalismus der Musiktheoretiker und den Positivismus der Musikhistoriker, die Musik als autonome und als von der »social world« abgekoppelt betrachten würden.⁶³ Formalismus und Positivismus würden »transcendental greatness« und keinen »socially grounded sense«⁶⁴ betrachten. Strategisch richtet sich der Aufruf *Start Making Sense!* also gegen bzw. an den Mainstream der Musikwissenschaft, der Musik autonom setzt und dann formal und bedeutungsfrei

57 Vgl. Pfeleiderer 2006, Danielsen 2006.

58 Vgl. Jarman-Ivens o.J.

59 Vgl. Doyle 2005.

60 Vgl. Pfeleiderer 2006, 10.

61 Vgl. z.B. Tagg 1982.

62 Shank 2006, 11.

63 McClary, Walser 1990 (1988), 281.

64 Ebd.

die Struktur von Musik beschreiben will oder annimmt, dass die Bedeutung der Musik immanent sei. McClary/Walser wollen aber klären, wie »music produces socially based meanings«⁶⁵, und das geschähe über die »political effectiveness«⁶⁶, den »sexual appeal«⁶⁷ oder die »sensual power«⁶⁸, die Musik erst in Verbindung mit der Gesellschaft entfalte. Das *Start Making Sense!* von McClary/Walser richtet sich natürlich nicht an das *Stop Making Sense!* der erwähnten medienwissenschaftlichen Analysen. Bemerkenswert ist nun, dass solche Analysen keineswegs Musik als ästhetisch autonom verstehen und ihr »transcendental greatness« unterstellen, sondern dass sie das Transzendente vielmehr in einem »historische[n] Apriori«, das als »Medientechnologie« konkretisiert wird, erden und gleichzeitig an der Popmusik versuchen zu zeigen, dass diese Musik abhängig von technischen Medien ist.⁶⁹ Diese Verbindung von Medientechnologie und Musik wird dann noch um eine Verbindung zum Körper – bzw. zur »sensual power« wie McClary/Walser es nennen würden – erweitert, nicht aber zu Sinn, Bedeutung und Gesellschaft.⁷⁰

Medienwissenschaftlich kann vor allem gezeigt werden, dass Popmusik nicht nur »recorded performance«⁷¹ ist, sondern es kann die analytische Frage formuliert werden, inwiefern die Medien *in* der Musik stecken. Somit subvertiert eine medienwissenschaftlich informierte Musikanalyse die Vorstellung einer autonomen oder reinen Musik, indem sie zeigt, inwiefern historisch konkrete Medien der Musik immanent sind; insofern verbindet sie klangliche und nicht-klangliche Faktoren, ohne dabei Gefahr zu laufen, das Klanggeschehen aus den Augen zu verlieren. Indem sie darauf hinweist, dass Medien dem historischen Wandel unterliegen, kann sie das Dogma der Musiktheorie kritisieren, das vorgibt, dass sich diese Theorie nur neutral um die Syntax der Musik bzw. um die Beziehungen zwischen den Tönen kümmern würde. Medientheoretisch wäre dann zu zeigen, inwiefern das historische Medium Notenschrift, auf das die Musikanalyse zurückgreift, einen bestimmten Begriff von der »Musik selbst« diktiert.

65 Ebd., 290.

66 Ebd., 288.

67 Ebd., 289.

68 Ebd.

69 Kittler 2002, 8.

70 Wie Musik und Medientechnologie medienwissenschaftlich mit dem Körper und den Sinnen verbunden werden, kann im Rahmen dieses Textes nicht thematisiert werden. Zur kritischen Darstellung des Zusammenhangs von populärer Musik und Körperlichkeit in der medienwissenschaftlichen Analyse bei Kittler und Bolz vgl. Winkler, Bergermann 2003.

71 McClary, Walser 1990, 282.

4. Musik und Medien als Gegenstand der Analyse

Ein verbreitetes Vorurteil über populäre Musik ist, dass sie »Volksmusik der Gegenwart« (Carl Belz) sei und dass sie sich zur artifiziellen Musik verhalte wie Oralität zu Literalität. Ist artifizielle Musik an die Notenschrift gebunden, dann ist die Annahme, dass populäre Musik in einer oralen Tradition oder auch in Tradition einer so genannten sekundären Oralität stehe, deren historische Quelle etwa im Zusammentreffen von elektronischen Medien und afroamerikanischen Volksmusikformen gesehen wird, überaus problematisch.⁷² Diese Problematik entsteht, weil elektronischen Medien nur eine schlichte Übertragungs- oder Speicherfunktion von präexistenten musikalischen Aufführungen unterstellt wird. Die Aufführungen sollen unabhängig von diesen Medien existieren. Rolf Grossmann hat hingegen behauptet, dass Musikverstehen auch immer mehr *understanding media* bedeute, und versucht, »Musik in den Medien als *Medienmusik* im Sinne eines technikkulturellen Begriffs zu beschreiben, als eine Musik, der die elektronischen Medien nicht nur äußerlich bleiben«. ⁷³ Dieser von Grossmann beschriebene Zusammenhang artikuliert sich nach dem Hören einer CD – so kann hier ergänzt werden – etwa in folgender Frage: »Bringen die das auch live?«

Musikanalytisch wäre aufzuzeigen, inwiefern die Medien in der Musik selbst stecken und die Musik nicht unabhängig von diesen existieren kann. Die Klängaufnahmen der populären Musik sind keineswegs rein dokumentarische Aufnahmen von Aufführungen. Insofern ist es problematisch, populäre Musik von der Aufführung her zu verstehen. Die Aufnahme ist nicht das Ergebnis einer Aufführung. Theodore Gracyk⁷⁴ geht insofern von einem Primat der Aufnahme aus. Populäre Musik wird von Gracyk bspw. dahingehend untersucht, inwiefern diese in der Aufnahme überhaupt erst konstruiert wird. Eine Analyse diverser Rockplatten leistet Gracyk, indem er nachweist, dass eine Aufnahme nicht aus einer einzigen Aufführung resultiert und die Identität des Musikstücks erst am Ende des Aufnahmeprozesses entsteht, dass Klänge bei der Aufnahme mit Hilfe des Speichermediums konstruiert werden oder Speichermedien zur Komposition verwandt werden. Solche »manifestations of sound recording's influence« hat Mark Katz auf den Begriff »phonograph effect« gebracht.⁷⁵ Katz will damit die Unterschiede von aufgeführter und aufgenommener Musik herausarbei-

72 Zur kritischen Darstellung der Verbindung von Oralität und populärer Musik vgl. Middleton 1990, 73-83, v.a. 74f. Auch stehen natürlich Tin Pan Alley Stücke in einer literalen Tradition.

73 Grossmann 1997.

74 Gracyk 1996.

75 Katz 2004, 3.

ten.⁷⁶ Die Analyse des *phonograph effect's* ist dabei nichts anderes als eine medien-technisch fundierte Musikanalyse.

Ein gutes Beispiel aus den *Popular Music Studies* für eine Musikanalyse, die nicht auf Notenschrift zurückgreifen kann, ist Peter Doyles *Echo & Reverb. Fabricating Space in Popular Music Recording 1900-1960*.⁷⁷ Doyle untersucht in Auseinandersetzung mit Mono-Schallplatten das Klanggeschehen populärer Musik bis zum Rock'n'Roll der späten 1950er Jahre in Hinblick auf seine Räumlichkeit. Auf Notenschrift basierende Methoden können zu dieser Analyse wenig beitragen. Doyles Fokus bleibt jedoch – insofern besteht er den »McClary and Walsler test«⁷⁸ – auf die Bedeutungen, die die Räumlichkeiten entwickeln, gerichtet. Doyle erwähnt zwar unterschiedliche technische Verfahren der Echo- und Hallproduktion, setzt sich mit diesen aber nicht detailliert auseinander und streift deshalb nur eine medientechnisch fundierte Musikanalyse. Die Funktionsweise von spezifischen technischen Raumerzeugungsverfahren, die etwa in den unterschiedlichen Musikstudios in der zweiten Hälfte der 1950er zur Rock'n'Roll-Produktion benutzt wurden, interessiert Doyle wenig. Er legt den Fokus, dem oben erwähnten »consumptionism« der Cultural Studies nicht unähnlich, auf den bloßen Gebrauch dieser Techniken und Technologien. Strategisch lässt sich dieser Reduktionismus Doyles wohl insofern begründen, als dass Doyle seine Studie über Echo und Hall von Technikgeschichten der Musikproduktion abgrenzen will, die einem unreflektierten Fortschrittsgedanken folgen und sich in formalen Erklärungen der Funktionsweise von Technologien erschöpfen.⁷⁹ Doyles Kritik an solchen technikzentrierten Ansätzen ist dann auch, dass sie die sozialen Bedeutungen, die im Zusammenhang mit sonischen Raumerzeugungsverfahren entstehen, nicht eingehend analysieren und dass sie das sich historisch ändernde Vokabular für Räumlichkeiten nicht untersuchen würden.⁸⁰ Doyle hingegen thematisiert die Verknüpfung von unterschiedlichen Echo- und Hallformen etwa mit dem Unheimlichen, mit heroischer Einsamkeit oder mit einem Underground.⁸¹

In seinem Vergleich von Räumlichkeiten im Rock'n'Roll und Rhythm & Blues der späten 1950er Jahre der US-amerikanischen Labels *Chess Records* und *Sun Records* arbeitet Doyle sorgfältig die unterschiedlichen Bedeutungen und Raumordnungen heraus, die die Produktionen des jeweiligen Labels konnotieren. So gebrauchen die beiden Labels Echo

76 Vgl. ebd., 4.

77 Doyle 2005.

78 Ebd., 24.

79 Vgl. ebd., 23f. und 27.

80 Vgl. ebd. 23f.

81 Vgl. ebd., 200f.

und Hall nicht mehr, um ein quasi-realistisches Zentrum-Peripherie-Schema zu schaffen.⁸² Der Einsatz der Raumeffekte sei jedoch bei Chess »one of drive, of finely wrought, highly energized but disziplined feels«⁸³, der einen Raum schaffe, der vollständig vom Sänger bzw. vom Instrumentalisten okkupiert werde; bei Sun hingegen werde kein Versuch unternommen, eine konsistente Räumlichkeit zu schaffen.⁸⁴ Das Echo von Sun's Elvis Presley spalte dessen Präsenz und schaffe einen Raum, in welchen der Zuhörer eingeladen werde.⁸⁵ Dieser stehe im Gegensatz zu Chess' Echo, das die Präsenz von etwa John Lee Hooker, Little Walter und Muddy Waters verdopple und diesen ermögliche, den ganzen sonischen Raum zu besetzen.⁸⁶ Doyle erwähnt zwar, dass sowohl Sun als auch Chess in den 1950er Jahren begannen, mit einem Tonbandecho zu arbeiten, setzt sich aber nicht detailliert mit der Funktionsweise der jeweils eingesetzten Maschinen auseinander. Inwiefern etwa das rhythmisch unpräzise Echo Sun's zuerst einmal ein Effekt der von Sam Phillips – dem Besitzer von Sun Records – zur Produktion dieses Echos verwendeten zwei Tonbandmaschinen vom Typ Ampex 350 war, bleibt unreflektiert. Doyle erwähnt zwar, dass Presley, »[der Gitarrist Scotty] Moore and [der Bassist Bill] Black first found their voice in the Sun Studio«,⁸⁷ geht aber darauf nicht weiter ein. Dass Presleys berühmter Schluckaufgesangsstil quasi auf das Echo im Sun Studio antwortet und dieses zu exponieren hilft,⁸⁸ muss Doyle demzufolge entgehen.

Doyle zeigt, wie Echo und Hall als Effekte zur Simulation von »realen« Räumlichkeiten in den künstlichen Räumen des Rock'n'Roll beinahe kollidieren und rhythmische Funktionen zu übernehmen beginnen oder als Klangfarbe eingesetzt werden. Eine genauere Untersuchung der für die Echoproduktion eingesetzten Tonbandmaschinen würde es bspw. möglich machen, die Sun und Chess-Aufnahmen aus den 1950er Jahren mit den Klängen der Produktionstechnologien späterer Dekaden zu vergleichen und auf eine gemeinsame mediale Basis zu stellen. So dringt das Tonband in den 1950er Jahren immer weiter in die populäre Musik ein und macht immer kleinere Zeitintervalle technisch steuerbar. Diese ermöglichen zuerst das Tonbandecho und in den folgenden Jahrzehnten Chorus, Flanger, Phaser und später gar – in einem anderen Medium – den Harmonizer.⁸⁹

82 Vgl. ebd., 179.

83 Ebd., 183.

84 Vgl. ebd.

85 Vgl. ebd., 187.

86 Ebd.

87 Ebd., 183, Hervorhebung im Original.

88 Vgl. dazu Baumgärtel 2004.

89 Zur Verbindung von Echo und Harmonizer vgl. Kittler 2005.

Eine medientechnisch fundierte Musikanalyse müsste solche Verbindungen aufdecken und zeigen, inwiefern etwa das Tonband und die ihm historisch nachfolgenden Medien in den Produktionen populärer Musik stecken und in diesen signifikant werden.

5. Quellen

- Adorno, Theodor W. (Mitarbeit von George Simpson) (1941): On Popular Music, in: ders. (2006) (Hg. von Robert Hullot-Kentor): *Current of Music. Elements of a Radio Theory* (= Theodor W. Adorno. Nachgelassene Schriften, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften, Bd. 3), Frankfurt a. M., 411-476.
- Baumgärtel, Tilman: Ein Gott mit Prothese, in: Die Tageszeitung vom 19.07.2004, <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dlg=2004/07/19/a0221>, 17.12.2007.
- Bennett, Andy, Shank, Barry, Toynbee, Jason (Hg.) (2006): *The Popular Music Studies Reader*, London, New York.
- Binas-Preisendörfer, Susanne: Rau, süßlich, transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff, in: Kaspar Maase (Hg.) (2008): *Die Schönheiten des Populären. Zur Ästhetik der Gegenwart*, Frankfurt a. M., New York, 192-209.
- Bolz, Norbert (1989): *Stop Making Sense!*, Würzburg.
- Brackett, David (1995): *Interpreting Popular Music*, Cambridge.
- Danielsen, Anne (2006): *Presence and Pleasure. The Funk Grooves of James Brown and Parliament*, Middletown, Conn.
- Doyle, Peter (2005): *Echo & Reverb. Fabricating Space in Popular Music Recording 1900-1960*, Middletown.
- Ernst, Wolfgang (2000): *M.edium Foucault. Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien*, Weimar.
- Frith, Simon, Goodwin, Andrew (Hg.) (1990): *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London, New York.
- Gracyk, Theodore (1996): *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, Durham, London.
- Grossmann, Rolf (1997): *Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur »Medienmusik«*, http://audio.uni-lueneburg.de/texte/rg_medienmusik.pdf, 17.12.2007.
- Hawkins, Stan (2002): *Settling the Pop Score. Pop Texts and Identity Politics*, Aldershot.
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The Meaning of Style*, London.
- Heidenreich, Stefan: Rauschen, filtern, codieren – Stilbildung in Mediensystemen, in: Sabine Sanio u. Christian Scheib für den Österreichischen Rundfunk (Hg.) (o.J.): *das rauschen. Aufsätze zu einem Themenschwerpunkt im Rahmen des Festivals »musikprotokoll '95 im steirischen herbst«*, Hofheim, 17-26.
- Hesmondhalgh, David, Negus, Keith (Hg.) (2002): *Popular Music Studies*, London.
- Holert, Tom, Terkessidis, Mark (Hg.) (1996): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin.
- Hooper, Giles (2006): *The Discourse of Musicology*, Aldershot.
- Jarman-Ivens, Freya (o.J.): *Breaking Voices: Voice, Fragmentation, and Subjectivity in Popular Music*, <http://www.liv.ac.uk/music/downloads/FJI%20research/index.htm>, 17.12.2007.
- Katz, Mark (2004): *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*, Berkeley, Los Angeles, London.
- Kittler, Friedrich A. (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin.
- Kittler, Friedrich A.: Der Gott der Ohren, in: ders. (1993): *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig, 130-148 (erste Fassung: *Pink Floyd, Brain Damage*, in: Klaus Lindemann (Hg.) (1982): *Europalyrik 1775 – heute. Gedichte und Interpretationen*, Paderborn, 467-477).
- Kittler, Friedrich A. (1998): *Bei Tanzmusik kommt es einem in die Beine* (Festvortrag anlässlich der Verleihung des 01-Awards 1998 an Brian Eno im Rahmen des 2. Multimedia Forums, Berlin 20.11.1998), www.aesthetik.hu-berlin.de/medien/texte/eno.pdf, 17.12.2007.
- Kittler, Friedrich A.: *Rockmusik – ein Missbrauch von Heeresgerät*, in: ders. (2002): *Short Cuts*, Frankfurt a.M., 7-30 (erste Fassung in: *MANA. Mannheimer Analytica*, 8 (1988), S. 87-101).
- Kittler, Friedrich A.: *Echoes. Ein Prolog*, in: Nicola Gess, Florian Schreiner, Manuela K. Schulz (2005): *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert* (mit CD-Rom), Würzburg, 13-27.
- Kneif, Tibor (1978): *Notation der Rockmusik*, in: ders.: *Sachlexikon Rockmusik*, Hamburg.
- McClary, Susan, Waiser, Robert (1988): *Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock*, in: Simon Frith, Andrew Goodwin (Hg.) (1990): *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London, New York.
- Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Philadelphia.
- Middleton, Richard (Hg.) (2000): *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford.
- Moore, Allan F. (2001): *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Aldershot.

- Pfleiderer, Martin (2006): Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik, Bielefeld.
- Phleps, Thomas, von Appen, Ralf (Hg.) (2003): Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks, Bielefeld.
- Scherer, Wolfgang (als Wolfgang Heinz) (1982): Zur Strategie der Diskurse über Musik – Dellirien, in: Rudolf Heinz, Georg Christoph Tholen (Hg.) (o.J.): Schizo-Schleichege. Beiträge zum Anti-Ödipus, Bielefeld, 141-162.
- Scherer, Wolfgang (1983): Babbelloqik: Sound und die Auslöschung der buchstäblichen Ordnung, Basel, Frankfurt a.M.
- Shank, Barry: Introduction to Part One, in: Andy Bennett, Barry Shank, Jason Toynbee (Hg.) (2006): The Popular Music Studies Reader, London, New York, 11-14.
- Shepherd, John, Horn, David, Laing, Dave, Wicke, Peter (Hg.) (2003ff.): The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, London, New York, 23 Bde. (bis 2007 sieben Bde. ersch.).
- Shepherd, John, Wicke, Peter: Musicology, in: John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Peter Wicke (Hg.) (2003): The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. 1: Media, Industry and Society, London, New York, 90-94.
- Tagg, Philip: Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice, in: Popular Music, 2 (1982), 37-67.
- Wicke, Peter (1987): Anatomie des Rock, Leipzig.
- Wicke, Peter (2003): Popmusik in der Analyse, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/Analyse.htm>, 17.12.2007.
- Willis, Paul E. (1974): Symbolism and Practice. A Theory for the Social Meaning of Pop Music, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/willis.htm>, 17.12.2007.
- Winkler, Hartmut, Bergermann, Ulrike (2003): Singende Maschinen und resonierende Körper. Zur Wechselbeziehung von Progression und Regression in der Popmusik, <http://wwwcs.uni-paderborn.de/~winkler/pop.pdf>, 17.12.2007.

Drei Typen von Klangzeichen

Diedrich Diederichsen

Pop-Musik kennt im Prinzip zwei Zeichen, ein kurzes, punktuell und ein langes, das wie eine Färbung des ganzen Musikobjekts funktioniert. Darüber hinaus kennt sie zwei Modi, in denen diese Zeichen gegeben werden: musikimmanent, also ohne dass ihre Zeichenhaftigkeit die musikalische Dimension stört, wie auch immer diese jeweils verfasst sein mag, oder außermusikalisch, als der Musik hinzugefügte, erkennbar äußerliche, ja womöglich gar störende Komponente. Soundzeichen – ob nun punktuelle oder ausgedehnte – sind, je indexikaler, also von Außenweltgeräuschen hervorgebracht, je unmusikalischer also, desto mehr unterbrechend und verstörend im Sinne einer heilen scheinhaften Gestalt des Musikalischen: Sie bleiben gleich gut geeignet für Einbrüche des Realen und der Reflexion wie für die von Werbung und Warenkommunikation. Dies haben sie mit anderen unterbrechenden Interventionen in anderen Künsten gemein – vom aufklärerisch und selbstreflexiv gemeinten Brecht'schen V-Effekt zur Werbeunterbrechung des Privatfernsehens und zur Pop-Up-Belästigung im Internet. Die Illusionsunterbrechung und Störung des Scheins setzt in beiden Varianten die Realität ins Recht, nur dass diese einmal mit den Fiktionen inhaltlich vermittelt wird, das andere Mal nur auf deren ökonomische Basis durch Werbefinanzierung verweist, ohne dass dies Konsequenzen hätte. Dies konnte die Pop-Musik in den 50ern in den USA aber auch schon wissen.

1. Sound-Logo: Fetisch, Totem & Tool

Am Anfang der Pop-Musik stehen die »ablösbar« gewordenen, »fungiblen« »Einzelmomente«, die »jedem Sinnzusammenhang auch technisch entfremdet« sich »zur Reklame

Holger Schulze (Hg.)
Sound Studies

Sound Studies · Herausgegeben von Holger Schulze · Volume 1