

Populäre Musik und ihre massenmedialen Aneignungsangebote

Thomas Olender

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Begriffliche Grundlagen	9
2.1	Umriss des Begriffs „populäre Musik“	9
2.1.1	Historische Einordnung	13
2.1.2	Grenzbereiche zwischen Musiken.....	19
2.1.3	Populäre Musik und Volksmusik	22
2.1.4	Populäre Musik und Kunstmusik.....	24
2.1.5	Populäre Musik und Jazz	30
2.2	Medialität	33
2.2.1	Das mediale Objekt in der Musik	33
2.2.2	Massenmedien	42
2.2.3	Digitalität und Onlinemedien	51
2.2.4	Unimediale und plurimediale Konstellationen	57
2.2.5	Referenzialität	65
2.2.6	Rekursivität.....	72
2.2.7	Kommerzialität	80
2.2.8	Sound.....	84
2.2.9	Medium und Instrument	89
2.3	Aneignung.....	96
2.3.1	Über kulturelle Aneignung hinaus.....	96
2.3.2	Remix Studies	104
2.3.3	Popmusikforschung.....	108
2.4	Zusammenfassung und Überleitung	120
3	Fallbeispielanalysen	122
3.1	Fallbeispiel „How to Write a Popular Song“	122
3.1.1	Analyse	122
3.1.1.1	Biographischer Teil.....	122
3.1.1.2	Einleitung	124
3.1.1.3	Songtexte und Song Styles.....	125
3.1.1.4	Melodik	127
3.1.1.5	Begleitung und Arrangement.....	129
3.1.1.6	Veröffentlichung, Vermarktung und Copyright	135

3.1.2	Kontextualisierung	137
3.1.2.1	Die Rezeption von Charles K. Harris in der Forschung: Song – Songwriter – Verleger – Autor	137
3.1.2.2	Inszenierung und Reputation des Autors	142
3.1.2.3	Der Popular Song als Kernelement der populären Musik	150
3.1.2.4	Selling Qualities.....	153
3.1.2.5	Reminiszenz und der „Schein des Bekannten“	155
3.1.2.6	Die Songidee: Originalität und Imitation	160
3.1.2.7	Originalität und Imitation in der Musik	165
3.1.2.8	Originalität und Imitation des textlichen Materials.....	170
3.1.2.9	Die Fähigkeiten des Songwriters.....	173
3.1.2.10	Die Inhalte der Songwriting-Anleitungen im Film	181
3.1.2.11	Standardization re-visited: Der Begriff Standard und die Kritik an der populären Musik	187
3.2	Fallbeispielanalyse: <i>Kungs vs Cookin´ On 3 Burners This Girl OFFICIAL GUITAR LESSON</i>	215
3.2.1	Analyse	215
3.2.1.1	Kurzvergleich Originalversion und Remixversion des Songs <i>This Girl</i>	215
3.2.1.2	Titel und Videobeschreibung	225
3.2.1.3	Bildformat	226
3.2.1.4	Szenenanalyse.....	228
3.2.2	Kontextualisierung	243
4	Ergebnis.....	253
4.1	Historisch-mediale Zusammenführung.....	253
4.1.1	Populäre Musik bildet sich als eigenständiger Bereich heraus.....	253
4.1.2	Mediale Ausbreitung der Inhalte aus den Songwriting-Anleitungen	256
4.1.3	Kreative Aneignungsstrategien als Inhalte im Fernsehen.....	256
4.1.4	Lehrbücher zur Aneignung kreativer Fähigkeiten in der populären Musik	257
4.1.5	Zeitschriften, Zeitungen und Magazine	260
4.1.6	Video	263
4.1.7	Mediale Angebote im Zeitalter von Internet und Digitalisierung	265
4.2	Abschließende Reflexion	272
5	Literaturverzeichnis	275

Diese Dissertation wurde von der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln im November 2023 angenommen. (Beschluss des Promotionsausschusses vom 20.10.2010)

1 Einleitung

„Mylene, this business isn't here to hold your hand. Listen to me. What we do here, it's fuckin' essential. It's like oxygen. When a ... When a true artist sings, they don't hold back nothing. And it's ... When you sing like that, it raises the dead. The world's dying of a thousand heart attacks. We... heal them up three minutes at a time. That's ... It's a goddamn public service what we do. That's the only reason to make music. And if you – You can't make music like that with doubts. It won't work. You gotta know.”
(Jackie Moreno)

Das Zitat stammt von der Figur Jackie Moreno aus der Netflix-Serie *The Get Down*, die in den Jahren 1977-78 spielt. In der betreffenden Szene versucht der Hit-Songwriter, der jungen und talentierten Gospelsängerin Mylene Cruz aus der Bronx zu vermitteln, wie sie es im Musikbusiness als Sängerin schaffen kann. Mylene, bereits ein lokaler Nachwuchsstar in ihrer Kirchengemeinde, strebt nun den Crossover in die weltliche Popmusik an. Ihr Vater, ein Pfarrer, der die Kirchengemeinde leitet, steht diesem Vorhaben skeptisch gegenüber. Die Sängerin steht am Anfang ihrer Karriere vor vielen Herausforderungen und kämpft damit, die überzeugende Leidenschaft ihrer Gospel-Performances in die weltliche Musik zu übertragen. Dieser thematische Konflikt ist nicht neu. Die Konstellation erinnert an den Film *The Jazz Singer* (1927) mit Al Jolson, in dem der Protagonist ebenfalls gegen den Willen seines Vaters, eines Rabbiners, weltliche Lieder singt.

In der Serie entwickeln sich mehrere Handlungsstränge parallel. Einer davon beleuchtet die frühen Geheimnisse des Hip-Hop Djings. DJ Grandmaster Flash ist Hüter eines solchen Geheimnisses. Er trifft auf zwei weitere Hauptfiguren: den sprachgewandten Rapper „Zeke“, einen High-School-Schüler mit der Chance auf ein Stipendium an einem renommierten College, und den ambitionierten DJ „Shaolin Fantastic“ („Shao“), der seinen Unterhalt als Drogenkurier bestreitet. Beide streben danach, von Grandmaster Flash zu lernen. Dieser stellt ihnen jedoch eine Bedingung: Sie müssen innerhalb von 48 Stunden ein Rätsel lösen. Er überreicht ihnen einen Wachsmalstift, der der „Schlüssel“ zum Lüften des Geheimnisses sein soll. Die Lösung liegt darin, die Schallplatten mit dem Wachsmalstift zu markieren, um beim Loopen der Breakbeats stets die richtige Stelle zu treffen. Zeke und Shao meistern die Aufgabe knapp innerhalb der Frist.

Für die Produktion von *The Get Down* wurden bedeutende Persönlichkeiten aus der Hip-Hop-Geschichte wie Grandmaster Flash, Nas und Kurtis Blow, sowie Experten der Kultur wie Nelson George einbezogen. Der durchschlagende Hit der Serie *Set Me Free* stammt von Nile Rodgers, einem der erfolgreichsten Songwriter und Musikproduzenten der letzten vier Jahrzehnte. Auffällig an diesem Song ist die Verwendung der ikonischen IIm-IV-VIm-V

Akkordfolge, die durch *Get Lucky* (2013, Columbia) bekannt wurde, ein Werk der Mega-Stars Daft Punk, Pharrell Williams und eben Nile Rodgers. Der charakteristische Sound von Nile Rodgers, geprägt durch seinen perkussiven, „funky“ Gitarrenstil und das direkte Einspielen seiner Gitarre über das Mischpult, ist in fast allen seinen Produktionen präsent. Er verwendet stets dasselbe Instrument: seine Fender Stratocaster, bekannt als „The Hitmaker“. Dieses Instrument zählt vielleicht zu den weltweit am meisten gehörten: Neben dem eben genannten *Get Lucky*, ist die Gitarre auch in zahlreichen weiteren Hits wie *We Are Family* von Sister Sledge (1979, Atlantic), *Let's Dance* von David Bowie (1983, EMI) und *Like a Virgin* von Madonna (Sire, 1985) zu hören. Interessant ist auch eine Anekdote, die Nile Rodgers oft in Interviews erzählt: Ende der 70er Jahre traf er Miles Davis, woraus eine Freundschaft entstand. Davis fragte Rodgers häufig, ob er auch für ihn einen Hit schreiben könne. Rodgers nahm dies stets als Scherz auf und bedauert heute, nicht ernsthafter auf Miles' Anfrage eingegangen zu sein.¹

Das dargestellte Beispiel illustriert eindrucksvoll, wie weit die Kontextualisierung eines medialen Beispiels in der Popmusik reichen kann. Sie führt von einer Szene in einer Netflix-Serie zu so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Al Jolson und Miles Davis. Die betreffende Szene, aus der das Eingangszitat stammt, ist selbst bereits vielschichtig: Sie entstammt einer Serie, die nicht im herkömmlichen Fernsehen, sondern auf der Streaming-Plattform Netflix veröffentlicht wurde. In der Serie werden informelle Lernsituationen dargestellt, in denen gleichzeitig der Zuschauer emotional erfasst wird.² Es geht um das Musikbusiness und universelle menschliche Sehnsüchte, um gutes und schlechtes Songwriting sowie die Gegenüberstellung von sakraler und weltlicher Musik. Die Serie beinhaltet Verweise auf den ersten Tonfilm der Geschichte, während gleichzeitig Akkordfolgen erklingen, die für die moderne Popmusik charakteristisch sind. Es wird somit nicht nur Unterhaltung geboten, sondern auch ein umfassendes Bild der Popmusik gezeichnet, das von ihren Anfängen bis hin zu ihren aktuellen Ausprägungen reicht.

Dieses Beispiel vermittelt einen ersten Eindruck davon, wie ein scheinbar einfaches musikbezogenes mediales Objekt mit einer Fülle an weitreichenden Referenzen aufgeladen sein kann. Die Medien befassen sich fortlaufend mit der Entschlüsselung der Geheimnisse populärer Musik. Erfolgreiche Künstler und Produzenten werden oft nach ihren Methoden und Geheimnissen befragt, woraus sich eine Vielzahl an individuellen Geschichten, Tipps und Anekdoten ergibt. Parallel dazu existieren wissenschaftliche Untersuchungen zu den Ursachen und Erfolgsfaktoren in der Popmusik. Beispiele hierfür sind musikwissenschaftliche Werke wie *Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik*, *Die Popformeln* und *Die HipHopFormeln* (Kramarz 2007; Kramarz 2010; Kramarz 2014). Eine Online-Suche nach „How to make a Hit Song“ auf Plattformen wie Google oder YouTube liefert unzählige Antworten und Herangehensweisen. Verfolgt man die Frage weiter, stößt man auf Lehrmaterialien,

¹ Das Interview ist online auf der Internetseite von The Guardian nachzulesen (<https://www.theguardian.com/money/2012/may/18/nile-rodgers-my-greatest-mistake>, zuletzt geprüft am 07.06.2023).

² Aufgrund der besseren Lesbarkeit wird im Text das generische Maskulinum verwendet. Gemeint sind jedoch immer alle Geschlechter.

Videos, Ratgeber, Play-Along-Angebote, Sound-Libraries, Podcasts und andere Medien, die das Erreichen dieses Ziels unterstützen sollen. Hierbei offenbart sich eine grundlegende Problematik der Popmusikforschung: Unter den Ergebnissen finden sich sowohl wissenschaftliche als auch populärwissenschaftliche, sowie nicht-wissenschaftliche Quellen. Im Alltag hat nahezu jeder Mensch eine Meinung dazu, welche Eigenschaften ein erfolgreiches oder qualitativ hochwertiges Musikstück haben sollte und er ist in der Lage, gelungene Beispiele zu nennen.

Die Konfrontation mit dieser vielschichtigen und komplexen Thematik gab den Anstoß zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema in dieser Arbeit. Die initiale Beschäftigung mit der Literatur zur populären Musik führte zur Formulierung der ersten grundlegenden Fragen: Was ist eigentlich populäre Musik und wie lässt sich das hier dargestellte Interesse im Rahmen des wissenschaftlichen Diskurses präzise formulieren, definieren und abgrenzen? Diese Überlegungen mündeten in der Festlegung eines Forschungsgegenstandes, der den Titel dieser Arbeit prägte: „Populäre Musik und ihre massenmedialen Aneignungsangebote“.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Thema kristallisierte sich heraus, dass es von entscheidender Bedeutung ist, was unter dem Begriff der populären Musik verstanden wird und wie der untersuchte Forschungsgegenstand das Wesen der populären Musik beeinflusst. Zur Präzisierung des Forschungsgegenstandes ist es daher erforderlich, die einzelnen Begriffe unter den folgenden Leitfragen des Themas genau zu bestimmen:

Was versteht man unter populärer Musik?

In welchem Zusammenhang steht Medialität mit populärer Musik?

Was kennzeichnet Massenmedialität?

Wie definiert sich Aneignung im Kontext von populärer Musik?

Auf der einen Seite stehen die theoretischen Überlegungen zu den Begriffen populärer Musik, Medialität, Massenmedialität und Aneignung. Auf der anderen Seite gilt es, die medialen Objekte selbst – wie Filmszenen, YouTube-Videos, Bücher, Zeitschriftenartikel, Blogs und Forschungsliteratur – zu betrachten. Angesichts der schier unendlichen Vielfalt solcher Beispiele ist eine vollständige Abdeckung in einer einzelnen Arbeit nicht möglich. Aus diesem Grund erfolgt eine Priorisierung, bei der eine gezielte Auswahl getroffen wird. Die Kriterien für diese Auswahl orientieren sich an den zentralen theoretischen Fragestellungen der aufgeworfenen Leitfragen.

Für die Bestimmung des Begriffs der populären Musik spielt die historische Eingrenzung eine wichtige Rolle. Aus diesem Grund wurde nach einem möglichst frühen Beispiel als Analysegegenstand gesucht. Auf diese Weise fiel die Wahl auf die Songwriting-Anleitung *How to Write a Popular Song* von Charles K. Harris aus dem Jahr 1906. Das zweite Beispiel sollte hingegen aktuell sein. Für ein zeitgenössisches Beispiel fiel die Wahl auf das YouTube-

Video *Kungs vs Cookin' On 3 Burners This Girl OFFICIAL GUITAR LESSON*.³ Hier hätte es auch viele andere Möglichkeiten gegeben. Bei der Sichtung verschiedener Beispiele und ersten Analyseansätzen kristallisierte sich dieses Video jedoch als ergiebiger Analysegegenstand heraus. Zudem wurde mit der Wahl dieser zwei Beispiele auch eine weitere Schwerpunktsetzung unternommen: Die medialen Beispiele sollten primär dem Bereich der informellen Lernangebote angehören.

Die Struktur dieser Arbeit ist von den bisher dargestellten Überlegungen geprägt. In Kapitel 2.1 wird der Fokus auf die Definition und theoretische Einordnung des Begriffs der populären Musik gelegt. In diesem Abschnitt wird durch eine Positionierung im wissenschaftlichen Diskurs dargelegt, wie der Begriff der populären Musik in dieser Arbeit verstanden und interpretiert wird. In diesem Zusammenhang erfolgt die Festlegung einer historischen Rahmung sowie die Herstellung einer Relation zu Kunstmusik, Volksmusik und Jazz.

Kapitel 2.2 widmet sich eingehend dem Aspekt der Medialität im Zusammenhang mit Musik. Zunächst wird definiert, was in dieser Arbeit unter einem medialen Objekt in der Musik verstanden wird. Anschließend erfolgt die Erläuterung des Begriffs der Massenmedialität, der im Kontext der gegenwärtigen digitalen und Online-Medien weiter diskutiert wird. Es folgt eine Untersuchung medialer Konstellationen in der populären Musik, wobei die Konzepte der Referenzialität, Rekursivität und Kommerzialität beleuchtet werden. Abschließend zum Thema der Medialität wird gezeigt, wie sich diese Konzepte im wissenschaftlichen Diskurs wiederfinden. Dabei wird geklärt, wie der Begriff Sound im kommunikationstheoretischen Rahmen der populären Musik eingeordnet werden kann und auf welche Weise die Begriffe Medium und Instrument in der mittlerweile stark digitalisierten populären Musik miteinander verwoben sind.

Kapitel 2.3 behandelt den Begriff der Aneignung. Zunächst wird dieser im Kontext von Kunst und kultureller Aneignung diskutiert und anschließend aus der Perspektive der Remix Studies betrachtet, um grundlegende Aspekte herauszuarbeiten, die für die Auseinandersetzung mit Aneignung in der populären Musik relevant sind. Im nächsten Schritt werden zentrale Bedeutungsschwerpunkte aus der Forschungsliteratur der populären Musik dargelegt und darauf basierend eine spezifische Fokussierung für diese Arbeit vorgenommen. Durch diese thematische Verzahnung und die Positionierung innerhalb der skizzierten Begriffsfelder wird der Untersuchungsgegenstand der Arbeit präzisiert.

In Kapitel 3 werden die zwei ausgewählten Fallbeispiele analysiert, wobei die Inhalte dieser medialen Objekte erläutert und anhand der erarbeiteten theoretischen Grundlagen kontextualisiert werden. Kapitel 4 verbindet abschließend historische mit medialen Perspektiven und schließt mit einer Reflexion. Dabei werden die Ergebnisse aus dem theoretischen Teil sowie den durchgeführten Fallstudien in ihrer Gesamtheit betrachtet.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=uPgmM3aD6hE> (zuletzt geprüft am 07.06.2023).

2 Begriffliche Grundlagen

2.1 Umriss des Begriffs „populäre Musik“

In der Forschungsliteratur existieren viele verschiedene Perspektiven auf populäre Musik, die auf unterschiedlichen Definitionsansätzen beruhen. Frans Birrer hat in seiner Untersuchung vier verschiedene Definitionstypen identifiziert:

„DT1. Normative definitions. It is assumed beforehand that popular music is an inferior cultural expression.

DT2. Negative definitions. Popular music is defined as all music that is not something else (for instance not art music).

DT3. Definitions referring to the social group or class in which the music is functioning.

DT4. Definitions that relate popular music to mass communications.“ (Birrer 1985, 104)⁴

Diese vier Definitionstypen liefern einen weitumfassenden Überblick über unterschiedliche Betrachtungsweisen innerhalb der Forschung. Insbesondere Theodor Adorno vertritt eine normativ abwertende Sichtweise, indem er populäre Musik über das Konzept der Standardisierung definiert und sie klar von der Kunstmusik abgrenzt, wodurch er beide in unterschiedliche ästhetische und soziologische Sphären einteilt. Adornos Kritik war jedoch eine Reaktion, die die Konnotation des Begriffs „Standard“ umdrehen sollte. Während Adorno in der Rolle des Hüters der Kunstmusik die populäre Musik als Rest, als „Bodensatz der musikalischen Geschichte“ (vgl. Adorno 1962a, 44) bezeichnet, hat die Musikindustrie einen eigenen Standpunkt der populären Musik entwickelt und bezeichnet wiederum Kunstmusik (die zu der Zeit auch als „standard music“ bezeichnet wurde) als Restmenge (siehe Kapitel 3.1.2.11). Adorno verwendet zudem die Begriffe ‚einfache Musik‘, ‚leichte Musik‘ oder ‚triviale Musik‘ als Synonyme für den Begriff der populären Musik, was seine Zuordnung spezifischer ästhetischer und normativer Merkmale unterstreicht (Adorno 1962a). Adornos Begriffsverständnis illustriert zudem, dass die Definitionstypen von Birrer meist verflochten auftreten.

Im Hinblick auf die Systematik von Birrer ist an dieser Stelle insbesondere der vierte Definitionstypus hervorzuheben. Birrer äußert Kritik an Definitionen, die populäre Musik durch ihre massenmediale Prägung beschreiben:

⁴ Auf Birrers Definitionstypen bezieht sich auch Richard Middleton, auf den sich wiederum Helmut Rösing bezieht (vgl. Middleton 1990, 4; Rösing 1996, 99) oder auch Michael Fuhr (vgl. Fuhr 2007, 20–22).

„The second point I want to raise brings us back to the original problem of definitions. It is frequently assumed that the specific character of popular culture can be distinguished on the basis of criteria that have to do with the involvement of mass communication. I think that this perspective is ill-founded. Certainly there has been a profound impact on culture by the mass media. But in principle mass communication is available for all cultural expressions. The fact that, for instance, pop music at this moment seems to have more access to the media than art music does not imply that this can be used as a criterion for the demarcation of genres, or collections of genres. Moreover, many musical items that are generally categorised as ‚popular music‘ are not successful on the market at all.“ (Birrer 1985, 103)

In seiner Kritik bestätigt Birrer zwar, dass populäre Musik eng mit der Entwicklung der Massenkommunikation zusammenhänge, er argumentiert jedoch einschränkend, dass dies auf alle kulturellen Ausdrucksformen zuträfe und damit kein Alleinstellungsmerkmal bestünde. Zudem gäbe es auch populäre Musik, die am Markt nicht erfolgreich sei.

Obwohl Birrer die Massenmedialität als alleinigen definitorischen Rahmen hinterfragt, bevorzugt er einen Ansatz, der kommunikationswissenschaftliche Perspektiven integriert. Er bezeichnet diesen als informationstheoretischen Ansatz, der die Verbreitung, Rezeption und den Austausch von Informationen innerhalb der populären Musik fokussiert:

„In the information theoretical approach music is regarded as a ‚message‘ that is sent by a ‚transmitter‘ (artist) to a ‚receiver‘ (someone in the public).

The message consists of a sequence of signs or symbols, for instance letters from the alphabet or, in the case of music, sounds of a certain pitch, timbre, loudness, duration etc.“ (Birrer 1985, 100)

Hier stellt sich die Frage, ob Massenmedialität – als eine bestimmte Form der Medialität – denn nicht auch hinsichtlich einer informations- oder beziehungsweise auch kommunikationstheoretischen Betrachtung, wie sie Birrer fordert, betrachtet werden kann. Da in dieser Arbeit das Konzept der Massenmedialität im Kontext der populären Musik im Zentrum steht, wird hier weiter an dem Begriff der Massenmedialität als relevanter Eigenschaft der populären Musik festgehalten.

Um weitere aktuelle Schwierigkeiten bezüglich des Begriffs der populären Musik im wissenschaftlichen Diskurs zu beleuchten, soll beispielhaft Roy Shukers *Understanding Popular Music* herangezogen werden. Seit der Erstveröffentlichung 1994 hat sich das Buch bis zu seiner fünften Auflage im Jahr 2016 stetig weiterentwickelt. In der Ausgabe von 1994 nutzte Shuker den Begriff „Rock“ noch synonym für populäre Musik, was den damaligen Verständnissen und Kategorisierungen entsprach:

„The term ‚rock‘ is used here as a shorthand term for the various genres which together constitute mass produced and consumed ‚popular‘ music.“ (Shuker 1994, viii)

Diese Verwendung spiegelt die damalige Zeit wider, in der „Rock“ ein dominantes Genre innerhalb der populären Musik darstellte und oft stellvertretend für das gesamte Feld verwendet wurde. In der aktuellen Ausgabe distanziert sich Shuker von seiner damaligen Betrachtung, Rock und Pop als repräsentative Begriffe für populäre Musik zu verwenden, wobei er sich nicht gänzlich von dieser Auffassung löst:

„Popular music defies precise, straightforward definition. The terms ‚rock‘ and ‚pop‘ are frequently used to stand for ‚popular music‘ when they are metagenres within a much wider body of music.“ (Shuker 2016, 4)

Es ist hervorzuheben, dass Shuker in der Ausgabe von 1994 populäre Musik als massenproduziert kennzeichnet, ein Merkmal, das er auch bei seinem Definitionsversuch in der neuesten Auflage von 2016 beibehält:

„In sum, only the most general definition can be offered under the general umbrella category of ‚popular music‘. Essentially, it consists of a hybrid of musical traditions, styles and genres, and influences, with the only common element being that the music is characterized by a strong rhythmical component and generally, but not exclusively, relies on electronic amplification. Indeed, a purely musical definition is insufficient, because a central characteristic of popular music is a socioeconomic one: its mass production for a mass, still predominantly youth-oriented market. At the same time, of course, it is an economic product that is invested with ideological significance by many of its consumers. At the heart of the majority of the various forms of popular music is a fundamental tension between the essential creativity of the process of making music and the commercial nature of the bulk of its production and dissemination.“ (Shuker 2016, 5)

Shuker beschreibt populäre Musik als massenproduzierte Musik, die für einen Massenmarkt bestimmt ist.⁵ Eine Problematik liegt jedoch in der konzeptuellen Verbindung dieser Terminologie mit Massenmedien und Massenkommunikation vor. Diese Konzepte müssen jedoch trennscharf unterschieden werden. Die Bezeichnung einer Menschengruppe als „Masse“ und die Reduzierung auf die Konzepte der Massenproduktion und Massenmarktes, die mit dem Konzept der Massenmedialität gleichgesetzt werden, suggerieren eine Perspektive, die der Komplexität des Untersuchungsgegenstands nicht gerecht wird. Selbst Adorno hat bereits festgestellt, dass der Begriff der Massenproduktion auf den Bereich der Musik kaum anzuwenden ist:

„Man darf jedoch die Produktionsweise der leichten Musik, als eines Massenprodukts, nicht allzu buchstäblich wie die industrielle Massenproduktion sich vorstellen. Hochrationalisiert sind die

⁵ Auch der sozioökonomische Aspekt der Zielgruppe der Jugend ist in dieser Definition vertreten. Ein weiterer Beleg der Verflechtung von Definitionstypen, wie Birrer sie aufzeigt.

Verbreitungsformen und eine Reklame, die zumal unterm amerikanischen Rundfunksystem für handfeste industrielle Interessen wirbt. Aber all das bezieht sich doch wesentlich auf die Sphäre der Zirkulation, nicht die der Herstellung. So sehr auch Züge wie die Zerlegung in kleinste Bestandstücke, die bruchlos dem Schema sich einpassen, oder die Teilung der Produzenten in Leute, die den angeblichen Einfall haben, solche, die den Schlager formulieren, in Texter, in Arrangeure die industrielle Arbeitsteilung beschwören, der Vorgang bleibt sozusagen handwerklich [...].“ (Adorno 1962b, 45–46)

Shukers Definitionsversuch wirft mit seinen Generalisierungen zudem viele weitere Folgefragen auf: Wie kann die Vermengung und der Einfluss verschiedener musikalischer Traditionen, Stile und Genres auf die rhythmische Komponente reduziert werden? Wie wichtig ist die elektronische Verstärkung wirklich? Ist eine Reduzierung auf sozioökonomische Aspekte angemessen? Welche ästhetischen und normativen Vorstellungen stehen hinter der Aussage, dass populäre Musik massenproduzierte Musik für die Masse sei? Ist die Zuschreibung der populären Musik als Musik der Jugend nicht längst überholt? Wird mit Jugendlichen der meiste Umsatz erzielt? Diese Definition spricht zwar viele entscheidende Aspekte der populären Musik an, jedoch scheint die Generalisierung nicht sehr zielführend.

Im Gegensatz zum Definitionsversuch von Roy Shuker bietet Ralf von Appen einen Ansatz, der dabei eine klarere, weniger wertbeladene Perspektive bietet:

„Von den zahlreichen Kriterien zur Bestimmung von populärer Musik hat sich vor allem eines als griffig, wenn auch nicht als unproblematisch erwiesen: Populäre Musik ist vor allem Musik in den Massenmedien. Moderne Medientechnologien, seien es Notendruck, Tonträger, Radio, Tonfilm, Fernsehen oder Internet, sind Voraussetzungen für jene kulturellen Praktiken, in denen populäre Musik stattfindet, und beeinflussen deren Gestaltungs-, Wahrnehmungs- und Bewertungskriterien. Obwohl Musik auch heute noch in Situationen unmittelbarer Face-to-face-Kommunikation erlebt wird, ist zumeist ein marktregulierter Apparat zwischengeschaltet, der Kulturgüter gewerblich und mit den Techniken der industriellen Warenproduktion herstellt.“ (Appen et al. 2014, 9–10)⁶

Diese Definition hebt hervor, dass Massenmedien eine zentrale Rolle in der Definition populärer Musik spielen, wobei sie zugleich eine wertneutrale und differenzierte Sichtweise bietet. Da dieser Ansatz auch dem Vorhaben dieser Arbeit entspricht, dient diese Definition als maßgebliche Referenz für die vorliegende Untersuchung. Daraus folgt jedoch auch, dass in einer theoretischen Auseinandersetzung die Medialität und Massenmedialität in Bezug auf die populäre Musik erörtert werden muss, um die Betrachtungsweise auf den

⁶ Dieses Zitat findet sich auch im Handbuch Musik und Medien als verwendete Definition wieder (Ahlers 2019, 422–433).

Forschungsgegenstand in dieser Arbeit darzulegen (siehe Kapitel 2.2). Des Weiteren wird eine historische Einordnung vorgenommen (siehe Kapitel 2.1.1) und populäre Musik in Abgrenzung zu anderen Musikformen wie Kunstmusik, Jazz und Volksmusik diskutiert (siehe Kapitel 2.1.2).

2.1.1 Historische Einordnung

Der Begriff der populären Musik wird in der wissenschaftlichen Literatur unterschiedlich definiert, was zu verschiedenen Auffassungen über ihren historischen Beginn führt. Einigkeit besteht weitgehend darüber, dass die populäre Musik bis in die Gegenwart reicht und voraussichtlich weiterhin Bestand haben wird. Es gibt jedoch keine einheitliche Meinung über das genaue Datum ihres Beginns. Im wissenschaftlichen Diskurs werden verschiedene Kriterien herangezogen, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten des Anfangs führen. Ein oft genanntes, relativ spätes Datum ist der Beginn der 1950er Jahre, was auch Roy Shuker in seinen Ausführungen vertritt:

„For convenience, and despite its own associated difficulties [...], I use the term ‚popular music‘ throughout this study as shorthand for the diverse range of popular music genres produced in commodity form for a mass, predominantly youth, market, primarily Anglo-American in origin (or imitative of its forms), since the early 1950s.“ (Shuker 2001, 9)

In den ersten beiden Ausgaben seines Buches nimmt Roy Shuker eine historische Einordnung vor, die populäre Musik mit dem Aufkommen des Rock'n'Roll in den 1950er Jahren verknüpft und die Baby Boomer als die damals neue, große Zielgruppe des Massenmarktes identifiziert.⁷ In der aktuellen Ausgabe seines Buches von 2016 modifiziert Shuker seine Definition:

„For convenience, and despite its own associated difficulties, I use the term ‚popular music‘ throughout this study as shorthand for the diverse range of popular music genres produced in commodity form, largely, but no longer exclusively for a youth market, primarily Anglo-American in origin (or imitative of its forms), since the early 1950s, and now global in scope.“ (Shuker 2016, 5)

Der Vergleich verdeutlicht, dass Shuker auch in der aktuellen Ausgabe seines Buches die 1950er Jahre als den historischen Anfangspunkt von populärer Musik betrachtet. Dabei hat er das spezifische Kriterium der Jugendkultur aus seiner Definition entfernt und seine Sichtweise um geokulturelle Aspekte erweitert. Diese Anpassungen führen dazu, dass die

⁷ Es sei angemerkt, dass dabei auch eine sozio-kulturelle Zuschreibung erfolgt, wie Birrer sie als dritten Definitionstypus beschreibt.

Festlegung auf die 1950er Jahre als Beginn weniger eindeutig begründet wirkt. Zudem ergibt sich ein weiteres Problem aus den angepassten Kriterien: Musik wurde auch schon vor den 1950er Jahren für Massenmärkte produziert, was die Annahme in Frage stellt, dass die Ära der populären Musik erst in diesem Jahrzehnt begann (siehe Kapitel 3.1).

Eine medienökonomische Analyse könnte tatsächlich die zeitliche Zuordnung des Beginns der populären Musik auf Mitte der 1950er Jahre stützen. In diesem Zeitraum erlebte die medientechnologische Entwicklung von Tonträgern und den dazugehörigen Abspielgeräten einen signifikanten Aufschwung, was zu einer breiteren Verfügbarkeit und Popularisierung dieser Medien führte. Dies ging einher mit einer dynamischen Entwicklung der Verkaufszahlen (siehe Abbildung 1).

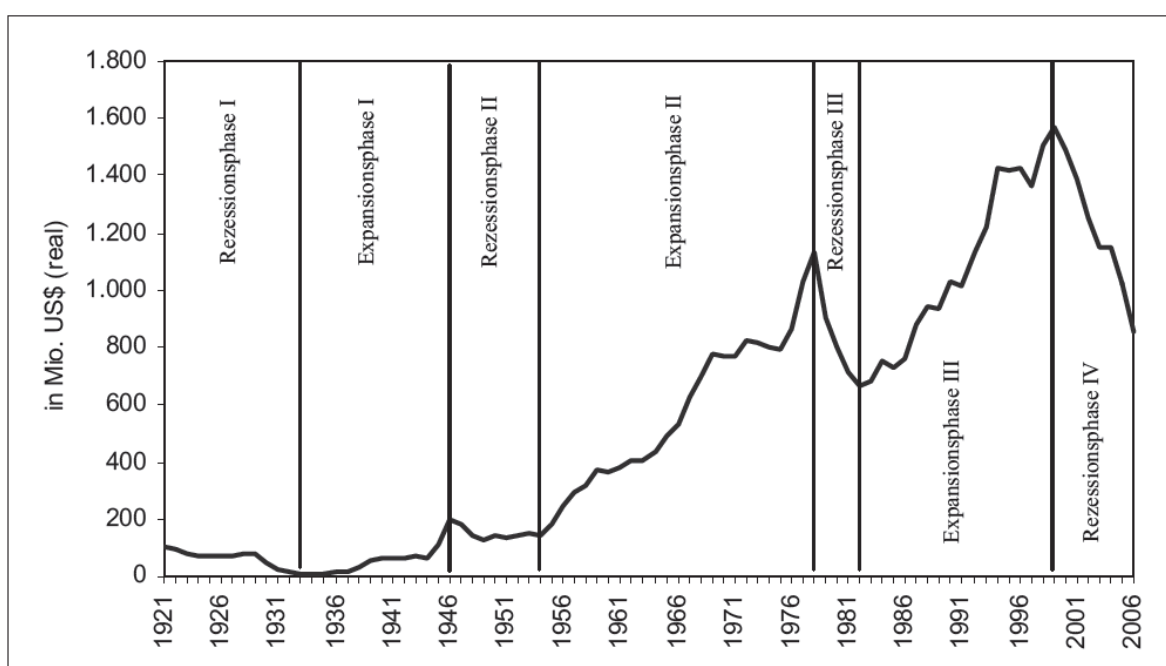


Abbildung 1: „Die Entwicklung der realen Tonträgerumsätze für den US-amerikanischen Markt“ (Abbildung entnommen aus Tschmuck 2009, 143).

Peter Tschmuck kennzeichnet den Zeitraum ab 1955 als „Expansionsphase II“ und verbindet diese Phase mit dem „endgültigen Durchbruch des Rock´n´Roll und dem darauf folgenden Siegeszug der Rockmusik“ (vgl. Tschmuck 2009, 145). Aus dieser Perspektive könnte die Charakterisierung populärer Musik durch die Analyse der Verkaufszahlen von Tonträgern und die Dominanz bestimmter Genres, insbesondere des Rock'n'Roll, erfolgen. Die Verkaufszahlen und die populären Musikgenres der Zeit könnten demnach als Indikatoren für die Verbreitung der populären Musik herangezogen werden.

Die Entscheidung Shukers, den Anfang der populären Musik in den 1950er Jahren zu verorten und Rockmusik als ihr repräsentatives Genre zu betrachten, erscheint in seinem historischen Kontext zunächst nachvollziehbar. In der gegenwärtigen Landschaft der populären Musik hat Rockmusik jedoch seine vorherrschende Stellung verloren, sodass sie nicht länger als repräsentatives Genre für die gesamte Breite populärer Musik angesehen werden kann. Darüber hinaus bestehen weitere Unklarheiten: Die Fokussierung auf

Tonträgerverkäufe vernachlässigt die Bedeutung anderer Verbreitungsmedien wie Radio und Onlinemedien. Zudem beschreibt Tschmuck eine „Expansionsphase I“, die die Bedeutung von Tonträgern schon vor den 1950er Jahren betont (vgl. Tschmuck 2009, 143). Die heutigen Trends, die einen Rückgang im klassischen Tonträgermarkt zugunsten von Streaming-Diensten zeigen, bekräftigen die Notwendigkeit, die Definition populärer Musik und deren Anfänge zu überdenken. Die Entwicklung der populären Musik seit den 1950er Jahren ist unbestreitbar dynamisch verlaufen. Angesichts der oben erörterten Aspekte gibt es jedoch triftige Gründe, einen anderen Zeitraum als den Beginn der populären Musik zu erwägen.

Richard Middleton liefert mit seinem Modell der „langen Geschichte“ und der „kurzen Geschichte“ der populären Musik einen Ansatz, der den Beginn der populären Musik vielschichtig einordnet. Den Übergang von der langen zur kurzen Geschichte lokalisiert Middleton im 19. Jahrhundert. Er charakterisiert den Übergang als „Zusammenspiel [...] von älteren volkstümlichen Praktiken und neueren musikalischen Gepflogenheiten (Dur-Moll-Tonalität, symmetrische Phrasenbildung, regelmäßige metrische Muster, auf Melodie und Begleitung basierende Strukturen, mehrteilige Formen), die sich aus der bürgerlichen Marsch-, Tanz- und Bühnenmusik sowie einheimischen Liedformen ableiten“ (Middleton 2001, 63). Als endgültigen Wendepunkt identifiziert Middleton die Jahrhundertwende, die er als Beginn für die kurze Geschichte ausmacht:

„Bezogen auf das Jahr 1900 markiert das seither Geschehene einen Wandel von ungeahnten Ausmaßen. Aus der ideologischen Kluft ist unübersehbar auch eine stilistische geworden. In dem Maße, wie die Modernisten die musikalische Technik revolutionierten, blieb es den populären Gattungen vom Schlager bis zur Operette vorbehalten, die Werte der Tonalität, einer einprägsamen Melodie und eines tanzbaren Rhythmus zu bewahren. Das führte aber mitnichten in kontinuierlicher Bewegung auf den kleinsten gemeinsamen Nenner bürgerlicher Banalität, wie es die landläufige Theorie der Massengesellschaft prophezeite. Statt dessen entfaltete sich die populäre Musik über eine Reihe von Einzelschritten in eine Vielzahl von Musiktypen, die einerseits in Produktion und Verbreitung statt den alten Drucktechniken eher den neuen elektrischen und elektronischen Technologien angepaßt waren und andererseits über das Potential verfügten, bürgerliche musikalische Normen zu modifizieren, wenn nicht zu unterminieren.“ (Middleton 2001, 63–64)

Eine entscheidende Stärke von Middletons Ansatz besteht darin, dass er eine differenzierte Perspektive bietet, die der komplexen Wechselbeziehung zwischen medialen und musikalischen Entwicklungen gerecht wird und aufzeigt, wie diese beiden Bereiche einander beeinflussen und prägen.

Mit Fokus auf die lange Geschichte definiert Middleton populäre Musik hinsichtlich sozialer Hierarchien. Er unterscheidet dabei zwischen Musikpraktiken, die eher mit dem „Volk“ verbunden sind und solchen, „die von den Eliten getragen werden“ (Middleton 2001, 63). Zur weiteren Veranschaulichung eignet sich ein Zitat aus Peter Wickes Buch *Kulturgeschichte der Popmusik* für die Charakterisierung der langen Geschichte:

„Vordem hatte in einer Ordnung der Mannigfaltigkeit alles seinen festen, nämlich Gottgegebenen Platz besessen, auf dem auch das Musizieren verankert war. Ob Bauern, Bürger, Edelleute, Tagelöhner, Handwerker oder Kaufleute, ob Kirchen, Höfe oder Wirtshäuser, ob Feste, Feiern oder Begräbniszeremonien – alles und jeder hatte ‚seine‘ und damit die jeweils angemessene Musik. Das gilt auch für die Musikerschaft, die im Mittelalter entweder vom ‚Hofieren‘ lebte oder zu den Leibeigenen ‚Hof-Musicanten‘ gehörte, als Stadtpfeifer oder Ratsmusiker im Diensten der Kommunen Feste und Feierlichkeiten zu gestalten hatte, als Kirchenkantoren und Schulorganisten am Ansehen der Kirche teilhatte oder aber als gemeinsame Musiker, ‚Bierfiedler‘, ‚Tanzpfeifen‘, ‚Tanzorganisten‘ und Spiel-, ‚Juden‘ zu den ‚freyen Personen‘ am unteren Ende der sozialen Hierarchien gehörte. Darunter rangierte nur noch der Bodensatz der Gesellschaft, die Jahrmarkts- und Bettelmusikanten.“ (Wicke 1998, 8–9)

Auch bezüglich der kurzen Geschichte sieht Middleton soziologische Kriterien als entscheidend an, da er der populären Musik das Potential zuspricht, bürgerliche musikalische Normen herauszufordern. Die sozialen Hierarchien und soziokulturellen Bedingungen sind in der kurzen Geschichte der populären Musik jedoch differenziert zu betrachten. Erstens sind sie nicht mehr so entscheidend, und zweitens kommen weitere wichtige Kriterien hinzu – allen voran medientechnologische Aspekte. Wie auch schon Shuker beschreibt Middleton die elektronischen Produktions- und Verbreitungstechniken als wichtige medientechnologische Entwicklung der populären Musik. Im Gegensatz zu Shuker sieht Middleton in den 1950er Jahren jedoch keinen so entscheidenden Umbruch. Middleton veranschaulicht dies durch eine analytische Gegenüberstellung des Stücks *Lilli Marleen* in der Interpretation von Marlene Dietrich und dem Song *Superbad* von James Brown:

„Das während des zweiten Weltkrieges international erfolgreiche *Lilli Marleen* weist nicht nur viele Merkmale der Musik des 19. Jahrhunderts auf, sondern dokumentiert angesichts des Zeitpunktes seines Erfolges (1944) zugleich deren beharrliches Gewicht noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts. [...] Wenngleich individuelle Interpretationen von *Lilli Marleen* – insbesondere diejenigen Marlene Dietrichs – nicht imitierbar sind, hat das Lied dennoch in der auf dem Notenpapier vorliegenden Form eine besondere Gestalt, in der es jederzeit wiederholt werden kann.

Die nur 26 Jahre später entstandene Aufnahme *Superbad* von James Brown, einem der wichtigsten afroamerikanischen Musiker, steht im krassen Gegensatz hierzu. Diese Musik kann so nicht neuerlich aufgeführt, sondern nur technisch reproduziert werden; sie existiert zur selben Zeit als Objekt wie als Aufzeichnung eines einzigartigen Moments.“ (Middleton 2001, 65–66)

Die beiden kontrastierenden Beispiele sind laut Middleton jedoch nicht als Beweis für einen Umbruch zu werten:

„Der Verweis auf die offensichtliche stilistische Kluft zwischen Lili Marleen und Superbad bedeutet jedoch nicht, daß sich zwischen den Jahren 1944 und 1970 ein historischer Umbruch von derartigem Ausmaß vollzogen hätte. Lili Marleen war nämlich bereits zum Zeitpunkt seiner Entstehung altmodisch, Superbad dagegen ausgesprochen innovativ (Brown hatte vor allem in den 80er und 90er Jahren einen enormen Einfluß auf die schwarze Musik und auf die Tanzmusik im weiteren Sinne). Beide Beispiele - das eine vorwärts-, das andere rückwärtsgewandt — sind vielmehr ein Indiz für den allmählichen Wandel seit dem Anfang des Jahrhunderts - ein Wandel, der die Balance zwischen den verschiedenen Elementen innerhalb des Stilreservoir der populären Musik vollständig verschob.“ (Middleton 2001, 69)

In seiner Schlussfolgerung bezeichnet Middleton das Ende des 19. Jahrhunderts als Schlüsselmoment, in dem sich „[k]ommerzielle Liedtypen, ausgerichtet auf Massenerfolg“ und das Musikverlagswesen herausbildeten und somit „der steigenden Nachfrage nach Freizeitaktivitäten verpflichtet“ die nationalen Märkte bedient wurden (vgl. Middleton 2001, 69).

An den bisher dargestellten historischen Einordnungen der populären Musik erweisen sich zwei Definitionsansätze als vielversprechend. Populäre Musik kann zunächst einerseits hinsichtlich soziologischer Kriterien und andererseits hinsichtlich medialer Kriterien bestimmt werden. Eine Unterscheidung hinsichtlich musikalischer Stilmittel ist schwierig, weil, wie wir gesehen haben, ein Stück wie *Lili Marleen* und der Song *Superbad* beide der populären Musik zuzuordnen sind, obwohl sie gänzlich anders klingen. Das Kriterium der sozialen Hierarchien eignet sich vor allem dann, wenn die lange Geschichte der populären Musik (einschließlich der Musik vor 1900) von der kurzen Geschichte der populären Musik (populäre Musik ab 1900) unterschieden werden soll. Das medientechnologische Kriterium hinsichtlich der elektronischen Produktion und Distribution liefert ebenfalls ein überzeugendes Merkmal für die populäre Musik. Die Entwicklung des Phonographen und des Grammophons gegen Ende des 19. Jahrhunderts passt zeitlich gut zu dieser Betrachtungsweise. Allerdings soll hier ein Vorbehalt vorgebracht und begründet werden, der gegen die Tonaufnahme als entscheidende medientechnologische Entwicklung argumentiert. Stattdessen könnten Noten als die erste massenmediale Verbreitungsform der populären Musik betrachtet werden. Laut Russell und David Sanjek (1991) haben sich von 1890 bis 1909 die Notenverkäufe in den U.S.A. auf dreißig Millionen Einheiten pro Jahr verdreifacht (vgl. Sanjek und Sanjek 1991, 12, 16). Ein beträchtlicher Anteil dieser Verkäufe ist dem Popular Song der Tin Pan Alley zuzurechnen, sodass die populäre Musik maßgeblich an dieser Entwicklung beteiligt war. Zum Vergleich: Die Zahl der verkauften Tonträger lag um 1900 bei nur vier Millionen Einheiten (vgl. Sanjek und Sanjek 1991, 12). 1917 verkaufte sich beispielsweise der Song *Over There* von George M. Cohan zwei Millionen Mal als Sheet Music, während nur eine Million Tonträger des Songs verkauft wurden.

Die Zeit um die Jahrhundertwende ist bezüglich der Wechselwirkungen zwischen medialen Entwicklungen und ihrem Einfluss auf Musik von Spannungen, Umbrüchen und neuen disruptiven Technologien geprägt. Die Sheet Music Industrie in der Tin Pan Alley erlebte

einen bemerkenswerten Aufschwung, während parallel dazu der Phonograph erfunden wurde – eine medientechnologische Innovation, die zukunftsweisend sein sollte und den Beginn einer neuen Ära in der Musikverbreitung einläutete. Ursprünglich war die Verwendung der Schallaufzeichnung für musikalische Zwecke nicht die Intention des Erfinders. Thomas Alva Edison konzipierte den Phonographen in erster Linie als Diktiergerät für den Bürogebrauch. Diese ursprüngliche Bestimmung teilte auch Jesse H. Lippincott, der 1888 das „Alleinvertriebsrecht von der American Graphophone Company“ kaufte (vgl. Tschmuck 2003, 22–24). Erst Louis Glass erkannte 1889 das Potenzial des Phonographen für die Musikwiedergabe und nutzte ihn innovativ, allerdings nicht für den privaten, sondern für den kommerziellen Einsatz als Coin-In-the-Slot-Maschine. So kam es dazu, dass die erste kommerzielle Nutzung der Musikaufzeichnung in Konkurrenz mit münzbetriebenen Player Pianos und weiteren münzbetriebenen Musikinstrumenten und Medien trat (vgl. Sanjek und Sanjek 1991, 16).⁸ Das Verhältnis zwischen Kunstmusik und populärer Musik hinsichtlich der medialen Innovationen um die Jahrhundertwende gestaltet sich ambivalent. Während sich Kunstmusik durch ihre schriftliche Komposition und Notation definierte und ihre Kultur und Verbreitung maßgeblich durch diese Formen bestimmte, nutzte gleichzeitig der Popular Song dasselbe Medium – die Notation – um eine gänzlich neue kulturelle Bewegung zu prägen. So wurde das traditionelle Medium der Notenschrift zum Träger zweier unterschiedlicher musikalischer Welten: der etablierten Kunstmusik und der aufkommenden populären Musikkultur (siehe 3.1.2.1).

Zu dieser Zeit beherrschten noch die mechanischen Medien, nicht die elektronischen, das medientechnologische Umfeld. Die anfänglichen Münzmaschinen mit Tonträgern wurden zunächst als Kuriositäten betrachtet. Erst mit der Einführung von Verstärkertechnologien gegen Ende der 20er Jahre traten die jetzt elektronischen Slot-Maschinen in modernisierter Form als Jukeboxen wieder verstärkt in den Vordergrund. Tonträger wurden vermehrt für Jukeboxen und nicht nur für den privaten Gebrauch produziert. Schätzungen zufolge fanden in den 1940er Jahren etwa 25% aller verkauften Schallplatten ihren Weg in Jukeboxen. In seiner Betrachtung stellt Kerry Segrave die direkte Wettbewerbssituation dar, die sich zwischen Player Pianos und Phonographen entfaltete:

„Despite the flurry of technical advances made by coin-operated music machines in the first six years or so of the 1900s, both the music boxes and the phonograph faded into oblivion from around 1907 to 1908. [...] If the phonograph had been the only source of automatic music available it might have been more successful. However, it was not. The coin-operated player piano came to be the dominant form by which automatic music was received by the public.“ (Segrave 2002, 14)

Die Kunstmusikwelt unternahm Anstrengungen, neue Medien für sich nutzbar zu machen. Mark Katz beschreibt anschaulich, wie groß die Bemühungen in der Zeit von etwa 1900-1930 waren, den Phonographen als Chance zu verstehen, um Kunstmusik kostengünstig einer

⁸ Zum Verhältnis von Medium und Instrument siehe Kapitel 2.2.9.

breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und sie dafür zu begeistern (vgl. Katz 1998). Auch das Medium Radio sah sich zu Beginn mit ähnlichen Erwartungen konfrontiert (vgl. Hawley 2000, 28–34).

Es ist ebenfalls wichtig, die Rolle digitaler Technologien zu betonen, wobei Hermann Holleriths Lochkartensystem eine wegweisende Neuerung in der Informationsverarbeitung darstellte. Dieses System legte den Grundstein für die Anfänge der Digitalisierung im 20. Jahrhundert. Die von ihm 1896 ins Leben gerufene Tabulating Machine Company entwickelte sich bis 1924 zur International Business Machines Corporation, besser bekannt als IBM (vgl. Stalder 2016, 68–70).

Diese verschiedenen Stränge medientechnologischer Entwicklungen erhärten Richard Middletons Festlegung des Beginns einer kurzen Geschichte der populären Musik ab ca. 1900. Dabei wird nicht nur ein Wechsel in der soziologisch-hierarchischen Strukturierung der Musik deutlich, sondern auch ein medientechnologischer Paradigmenwechsel, der die Entwicklung der populären Musik bis in die Gegenwart maßgeblich beeinflusst hat. Für diese Arbeit impliziert dies, dass der Begriff der populären Musik in Anlehnung an Middleton sowohl sozio-kulturell als auch medientechnologisch begründet ist und sich auf die kurze Geschichte der populären Musik bezieht.

2.1.2 Grenzbereiche zwischen Musiken

Wie bereits gezeigt wurde, gibt es verschiedene Betrachtungsweisen, Musik in unterschiedliche Bereiche aufzuteilen. Theodor Adorno etwa nimmt eine Perspektive ein, in der Kunstmusik den zentralen Ausgangspunkt bildet und alle anderen Musikformen als Restbereich betrachtet werden. In der Weiterentwicklung der popmusikwissenschaftlichen Forschung haben sich differenzierte Kategorisierungen herausgebildet. Ein Beispiel hierfür ist der Ansatz von Phillip Tagg, der eine Dreiteilung der Musik in „folk music“, „art music“ und „popular music“ vornimmt. Er definiert und unterscheidet diese Bereiche anhand spezifischer Charakteristika und Eigenschaften, wobei jeder Bereich bestimmte Merkmale aufweist (siehe Abbildung 2). Die von Tagg definierten Merkmale sind oft in einem kommunikationstheoretischen Rahmen innerhalb der Massenkommunikation von Bedeutung. Aspekte wie Massendistribution, die mit der Professionalisierung der beteiligten Akteure zusammenhängt, das Verbreitungs- und Speichermedium sowie der technologische Entwicklungsstand einer Gesellschaft werden hervorgehoben. Diese Elemente spiegeln sich in Taggs kommunikationstheoretisch fundierter Theorie wider, die den Überbau für seine Methodik zur Untersuchung populärer Musik bietet. In diesem Kontext versteht Tagg die zu analysierenden Musikstücke als mediale Analyseobjekte („analysis objects“), die in einem breiteren Kommunikationsrahmen eingebettet sind (vgl. Tagg 1982). Ein vergleichbarer Ansatz bildet auch die Basis dieser Arbeit, in der musikbezogene mediale Objekte untersucht werden (siehe Kapitel 2.2).

CHARACTERISTIC		Folk music	Art music	Popular music
Produced and transmitted by	primarily professionals		×	×
	primarily amateurs	×		
Mass distribution	usual			×
	unusual	×	×	
Main mode of storage and distribution	oral transmission	×		
	musical notation		×	
	recorded sound			×
Type of society in which the category of music mostly occurs	nomadic or agrarian	×		
	agrarian and industrial		×	
	industrial			×
Main twentieth-century mode of financing production and distribution of the music	independent of monetary economy	×		
	public funding		×	
	'free' enterprise			×
Theory and aesthetics	uncommon	×		×
	common		×	
Composer/author	anonymous	×		
	non-anonymous		×	×

Abbildung 2: Die Unterscheidung zwischen „folk music“, „art music“ und „popular music“ hinsichtlich verschiedener Charakteristika bei Phillip Tagg (Abbildung entnommen aus Tagg 1982, 42).

Da alle Musikrichtungen Merkmale miteinander teilen, existieren bei jeder Grenzziehung Überschneidungsbereiche. Diese Konzeption wird in dieser Arbeit adaptiert, wobei Jazz als vierte Kategorie hinzugefügt wird, charakterisiert vor allem durch das zentrale Merkmal der Improvisation.

Aufbauend auf diesen Darlegungen ergibt sich für diese Arbeit eine Betrachtungsweise auf Musik, die die vier Segmente populäre Musik, Kunstmusik, Volksmusik und Jazz umfasst. Diese Bereiche können theoretisch entweder isoliert betrachtet oder in verschiedenen Kombinationen von Überschneidungen auftreten (siehe Abbildung 3).

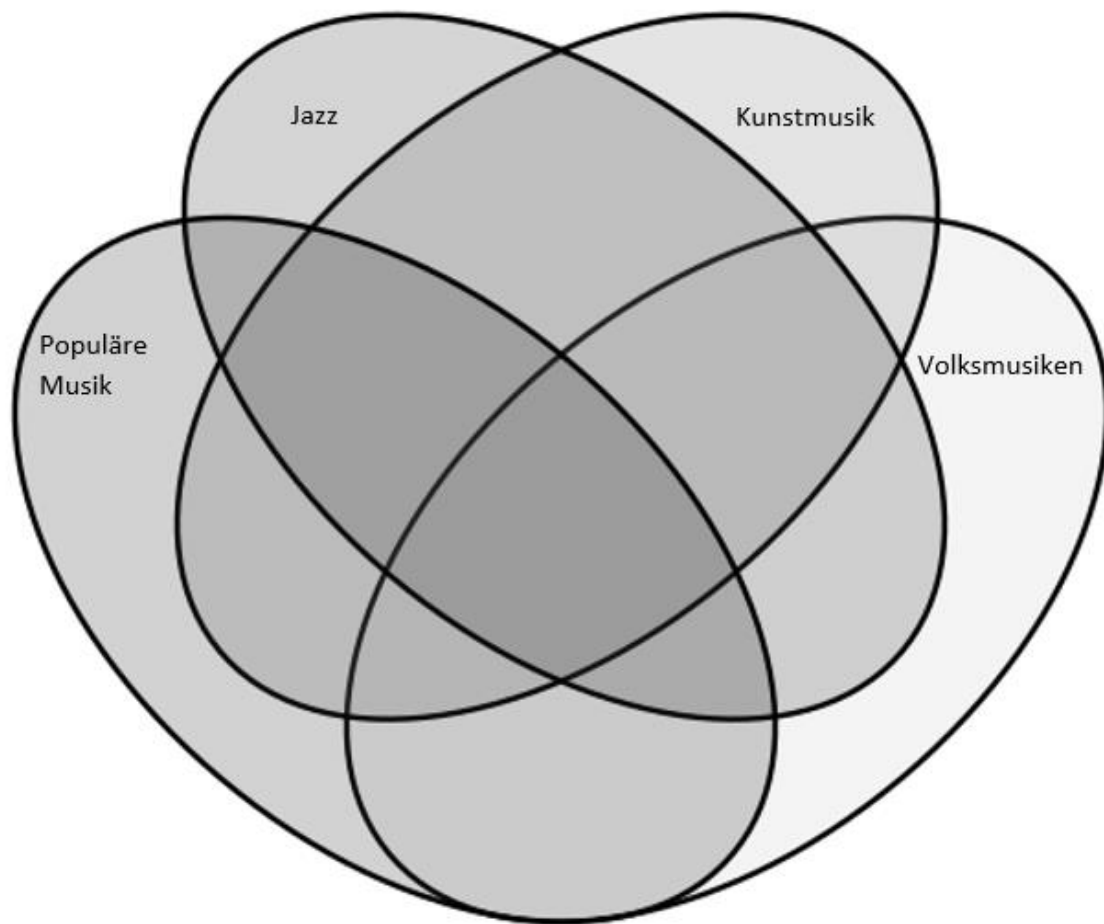


Abbildung 3: Grundsätzliche Unterteilung von Musik in vier Bereiche, in der jede Musik eingeordnet werden kann und jede Überschneidungsmöglichkeit existiert (Abbildung erstellt vom Verfasser).

Diese Betrachtungsweise erhebt nicht den Anspruch auf Universalität. Theodor Adorno würde wahrscheinlich kritisieren, dass Kunstmusik und populäre Musik hier überhaupt einen Überschneidungsbereich aufweisen, und könnte auch die Differenzierung zwischen Jazz und populärer Musik auf dieser grundlegenden Ebene infrage stellen. Weiterhin ist anzumerken, dass die dargestellten Verhältnisse keineswegs als fixiert zu verstehen sind. Die Überschneidungsbereiche können nicht die exakten Proportionen der Wirklichkeit abbilden, da sie Veränderungen im Lauf der Geschichte unterworfen sind. Dieses Modell wird ausgewählt, da sich diese vier Bereiche als bedeutungsvolle Bezugsgrößen auf übergeordneter Ebene für den Rahmen dieser Arbeit herauskristallisiert haben. Schließlich stellt gerade die Betrachtung der Grenz- und Überschneidungsbereiche eine Gelegenheit für differenzierte Perspektiven dar. Nachfolgend werden die Grenzbereiche zwischen der populären Musik und den anderen Musiken skizziert.

2.1.3 Populäre Musik und Volksmusik

Populäre Musik und Volksmusik scheinen aufgrund ihrer etymologischen Wurzeln eine enge Verwandtschaft zu haben („französisch *populaire* < lateinisch *popularis* = zum Volk gehörend; volkstümlich, zu: *populus* = Volk“).⁹ Aus medientheoretischer Perspektive ist hier jedoch eine klare Grenze gezogen worden. Das International Folk Music Council (IFMC) – mittlerweile umbenannt in das International Council for Traditional Music (ICTM) – hat bereits 1965 eine eindeutige Definition vorgelegt:

„Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are: (i) continuity which links the present with the past; (ii) variation which springs from the creative impulse of the individual or the group; and (iii) selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives. The term can be applied to music that has been evolved from rudimentary beginnings by a community uninfluenced by popular and art music and it can likewise be applied to music which has originated with an individual composer and has subsequently been absorbed into the unwritten living tradition of a community. The term does not cover composed popular music that has been taken over ready-made by a community and remains unchanged, for it is the re-fashioning and re-creation of the music by the community that gives it its folk character.“ (Karpeles 1965, 312)

Das IFMC sieht die Notwendigkeit, eine klare Grenze zwischen Volksmusik und Populärer Musik zu ziehen, besonders angesichts der kommerziellen Vereinnahmung und Vermarktung von Folk Music. Die wachsende Popularität der Volksmusik hat paradoxerweise ihre Authentizität bedroht, da kommerzielle Popmusik oft als Folk Music vermarktet wird. Dies untergräbt die genuine Natur der Volksmusik, wie Maud Karpeles 1965 feststellte:

„As is well known, folk music has been enjoying a wave of popularity during recent years and it is no longer the hidden treasure that it was at the beginning of the century. But its very popularity has led to its exploitation, and commercial popular music is so often presented under the guise of folk music that there is grave danger that the genuine article will be swamped out of existence. One of the most important tasks of the Council is, therefore, to restore to the public mind the true image of folk music.“ (Karpeles 1965, 313)

Die Popmusikforschung bestätigt diese Abgrenzung und hebt hervor, dass traditionelle Volksmusik und populäre Musik trotz ähnlicher Bezeichnungen unterschiedliche Phänomene darstellen. Wie Appen und andere erläutern, ist die mündliche Überlieferung ein

⁹ Siehe Duden Online (<https://www.duden.de/rechtschreibung/populaer>, zuletzt geprüft am 06.05.2023).

Schlüsselaspekt der Volksmusik, während Popmusik vorrangig durch moderne Massenmedien definiert wird:

„Einigkeit besteht darüber, dass es sich bei populärer Musik auf der einen und traditioneller Volksmusik und Volksliedern auf der anderen Seite um grundverschiedene Phänomene handelt, trotz der in dem Adjektiv ‚populär‘ begründeten, scheinbaren etymologischen Verwandtschaft. Ein zentrales Merkmal von Volksmusik und Volkslied ist demnach die mündliche Überlieferung, während populäre Musik durch die modernen Massenmedien geprägt ist.“ (Appen et al. 2014, 8)

Auch wenn der Begriff des „Populären“ hinsichtlich der Unterscheidung zwischen der populären Musik und Volksmusiken unscharf ist, sind die beiden Bereiche durch ihre mediale Prägung voneinander abgrenzbar. Roy Shuker diskutiert die Unschärfe des Begriffs „popular“ im Zusammenhang dieser beiden Bereiche, indem er die zunehmende Kommerzialisierung von Folk Music beleuchtet:

„‚Popular‘ is a contested term. For some it means simply appealing to the people, whereas for others it means something much more grounded in or ‚of‘ the people. The former usage generally refers to commercially produced forms of popular culture, while the latter is usually reserved for forms of ‚folk‘ popular culture, associated with local community-based production and individual craftspeople. In relation to popular music, for example, this is the distinction often made historically between folk music, especially when acoustically based, and chart-oriented recordings, such as dance pop. Such a clear-cut distinction, however, has become increasingly untenable, with the commodification of most styles by the music industry.“ (Shuker 2016, 3)

Obwohl Marktkräfte und Kommerzialisierung einen starken Einfluss auf viele Musikformen haben, lässt sich eine vollständige Unterwerfung der Volksmusik unter diese Kräfte nicht feststellen. Es existieren zahlreiche Beispiele, in denen Volksmusik durch mündliche Überlieferungen weiterlebt und sich den Marktmechanismen entzieht. Diese Traditionen bleiben in vielen Fällen unberührt von kommerziellen Einflüssen und bewahren ihre Authentizität sowie kulturelle Bedeutung. Eine Aufhebung der Unterscheidung zwischen Volksmusik und populärer Musik würde die spezifischen Charakteristika und den eigenständigen Wert der Volksmusik missachten und würde zu einer unzulässigen Vereinfachung führen.

Zuletzt sei noch auf Russell Sanjeks „American Popular Music and Its Business“ hingewiesen, eine detaillierte Darstellung der Geschichte der populären Musik, die bis ins Jahr 1579 zurückreicht. Die Nähe der populären Musik zur Volksmusik stellt er bereits zu Beginn im ersten Kapitel des ersten Bandes her, indem er sich auf die Definition des Begriffs „folk musik“ des IFMC bezieht. Zudem stellt er auch eine Beziehung zur Kunstmusik her und kommt zu folgender Definition:

„Thus popular music is music growing out of popular culture and art music, originating with an individual, distributed to the community by

entrepreneurial, commercial, and mechanical means through human performance, passing into the living tradition of a community in either its original form or one altered by the performers and the public's memory. Sometimes it disappears with the inexorable passage of time and changes in audience tastes. Until owners of sixteenth-century printing presses discovered a market for the English street ballad, popular songs rarely existed in written form, but went through the process that made them folk music. The scribes working for a selective market – colleges, the church, wealthy collectors of the classics – found little demand for manuscript ballads. Pre-Gutenberg stationers made small profit marketing such ephemera.“ (Sanjek 1988, 4)

Sanjeks Darstellung bietet eine umfassende Perspektive auf die lange Geschichte der populären Musik, die eine enge Verflechtung mit Volksmusik und Kunstmusik offenbart. Er legt dar, wie zentral der Notendruck und die Evolution des Verlagswesens für die Entwicklung und Verbreitung der populären Musik waren. Sein Verständnis von populärer Musik betont die Verwobenheit und berücksichtigt die Bedeutung medialer Bedingungen. In Sanjeks Betrachtungen muss ein „popular song“ nicht notwendigerweise in schriftlicher Form vorliegen und kann deshalb in den Bereich der Volksmusik eingeordnet werden. Dies steht im Kontrast zur Verwendung des Begriffs „Popular Song“ in dieser Arbeit, unter dem die Songs der Tin Pan Alley verstanden werden und nicht allgemein populäre Lieder.

Die Vielschichtigkeit der verschiedenen Ansätze verdeutlicht die breite Definitionsspanne dessen, was als Folk Music verstanden wird. Diese Kategorie umfasst ein weitreichendes Spektrum: von traditionellen deutschen Volksliedern des 17. Jahrhunderts über Musik indigener Völker bis hin zu dem Song *Goodnight Irene*, der 1950 der erfolgreichste Song in den Billboardcharts war (in die Bestimmung sind sowohl Notenverkäufen als auch Tonträgerverkäufe, Radio-Plays und Umfrageergebnisse von Händlern eingeflossen). Ebenso kann zeitgenössische, über Massenmedien verbreitete World Music darunter fallen. In der Frühphase der Geschichte der populären Musik ist das Wechselspiel mit Folk Music von zentraler Bedeutung. Die Rolle der Folk Music im Kontext des Popular Songs wird in Kapitel 3.1.2 noch im spezifischen Kontext einer Fallbeispielanalyse vertieft behandelt.

2.1.4 Populäre Musik und Kunstmusik

Die Relevanz der Thematik besteht unverändert fort: Die normative Unterscheidung zwischen populärer Musik und Kunstmusik ist auch gegenwärtig im Verwertungsgesellschaftengesetz – das 2016 an die Stelle des Urheberverwertungsgesetzes trat – verankert. Diese Unterscheidung spiegelt sich in der Einteilung der GEMA in U-Musik und E-Musik wider, die sich auf dieses Gesetz stützt. Auf der Webseite der GEMA wird dazu ausgeführt:

„Um möglichst detailliert auf die besonderen Arten der Musiknutzung in den verschiedenen Musikverwertungsgebieten einzugehen und somit eine jeweils sachgerechte Verteilung vorzunehmen, gibt es bei der GEMA mehrere Verteilungssparten, in denen unterschiedliche Abrechnungsregeln gelten. So unterscheidet die GEMA für das Aufführungs- und Senderecht zwischen E- und U-Musik. E= Veranstaltungen Ernster Musik, U= Veranstaltungen von Unterhaltungs- und Tanzmusik.

Eine Änderung des Verteilungsplans und somit die Auflösung der Verteilung zwischen E und U kann nur durch die Mitglieder selbst vorgenommen werden, da sich die Mitglieder die Regelungen der Verteilung selbst geben. **Dabei müssen jedoch die Bestimmungen im UrhWG berücksichtigt werden, die besagen, dass der Verteilungsplan dem Grundsatz entsprechen soll, kulturell bedeutende Werke und Leistungen zu fördern** [Herv. durch den Verfasser]. Diesem Grundsatz kommen die GEMA-Mitglieder u.a. mit der kollektiven (d.h. nicht direkten) Abrechnung im Aufführungs- und Senderecht (eben auch der Unterscheidung in E und U) nach. Dabei werden im Übrigen die Tantiemen, die für Aufführungen in U-Veranstaltungen eingenommen werden, auch kollektiv in der Sparte U wieder ausgeschüttet, während die kollektiven Ausschüttungen für Aufführungen in der Sparte E aus Einnahmen aus E-Veranstaltungen resultieren.“ (GEMA 2022)

E-Musik wird demnach als förderungswürdig angesehen, während U-Musik keine Anerkennung bezüglich ihrer kulturellen Bedeutung erhält. Dieser terminologische Ansatz ist für die vorliegende Arbeit ungeeignet. Die vorgenommene Unterscheidung impliziert eine normative Abwertung der U-Musik und erfüllt somit nicht die Anforderungen an eine wissenschaftlich ausgewogene Betrachtungsweise. Daher wird diese normative Einteilung nicht als Definitionsmerkmal für diese Arbeit herangezogen.

In Bezug auf die Medialität lassen sich hingegen signifikante Differenzierungskriterien zwischen populärer Musik und Kunstmusik identifizieren. Der Druckprozess spielt hierbei eine wesentliche Rolle. Sowohl in der traditionellen Musikwissenschaft als auch in der Forschung zur populären Musik wird dem Druck eine zentrale Bedeutung beigemessen. Carl Dahlhaus verweist darauf, dass das Phänomen der populären Musik im 19. Jahrhundert eng mit dem Aufkommen des Notendrucks verbunden ist:

„Daß populäre Musik durch den Notendruck verbreitet wurde, ist sozialgeschichtlich eins der wesentlichen Momente, durch die sich die ‚Trivialmusik‘ des 19. Jahrhunderts von der ‚usuellen‘ Musik früherer Epochen unterscheidet.“ (Dahlhaus 1980, 266)

Im Gegensatz zur Kunstmusik gehört für Dahlhaus der massenhafte Druck zum Wesen der populären Musik:

„Ist demnach pseudo-poetische Musik die charakteristische Nicht-Kunst einer romantischen Epoche, an deren ästhetischen Kriterien sie zu partizipieren trachtet, ohne ihnen zu genügen, so erscheint sie andererseits

als die Trivialmusik eines Industriezeitalters, weil es zu ihrem Wesen gehört, sich als gedruckter – und zwar als massenhaft gedruckter – musikalischer Text neben die Musik mit Kunstcharakter zu stellen.“ (Dahlhaus 1980, 268)

Diese Feststellung impliziert, dass die Notenschrift allein kein hinreichendes Kriterium zur Differenzierung zwischen populärer Musik und Kunstmusik darstellt. Vielmehr ist es der Notendruck und dessen massenmediales Disseminationspotential, die hier eine entscheidende Rolle spielen. Allerdings birgt die Verwendung des Begriffs „Masse“ in Dahlhaus' Betrachtungen – er spricht von „massenhaft gedruckter“ Musik – gewisse Probleme. Der Fokus auf den quantitativen Aspekt der Medialität ist für die Systematik dieser Arbeit nur eingeschränkt brauchbar, wie die theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Begriff der Massenmedien und Massenkommunikation zeigen werden (siehe Kapitel 2.2.2). Der zunehmende Eindruck, dass die Fokussierung auf quantitative Aspekte häufig mit einer normativen Abwertung der populären Musik verknüpft ist, betont die Wichtigkeit einer detaillierten Betrachtung des Massenmedialitätskonzepts bei der Definition populärer Musik. Aus diesem Grund wird die in dieser Arbeit zugrunde liegende Auffassung über den Begriff der Massenmedialität ausführlich dargelegt (siehe Kapitel 2.2). Dennoch ist hervorzuheben, dass Dahlhaus mit seiner medienorientierten Betrachtungsweise dem Verständnis der kurzen Geschichte der populären Musik nahe ist und er damit auch eine klare mediale Differenzierung zwischen populärer Musik, Volksmusik und Kunstmusik vornimmt.

Der Diskurs über das Verhältnis zwischen populärer Musik und Kunstmusik ist historisch vielschichtig. Ein bezeichnendes Beispiel dafür liefert Leopold Mozarts vielzitiertes Brief vom 11. Dezember 1780 an seinen Sohn, in dem er schreibt:

„Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, – du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, – vergiß also das so genannte populäre nicht, das auch die langen Ohren kitzelt.“ (Mozart, 3)

Es stellt sich die Frage, was das „so genannte populäre“ in diesem Fall ausmacht. Es muss sich augenscheinlich um eine ästhetische Kategorie der Musik handeln, die sein Sohn bei der Komposition berücksichtigen soll. Doch wie verhält es sich mit der Einordnung Mozarts in die Welt des Pop? Michael Rappe hat in einem Radiointerview Wolfgang Amadeus Mozart der Popmusik und damit dem Bereich der populären Musik zugeordnet. Rappe legt dar, dass er aus einer kulturhistorischen Perspektive argumentiert und verweist auf Rezeptionskontexte, in denen Mozarts Musik bereits zu seiner Zeit auch zur „Belustigung“ in ausgelassener Atmosphäre gehört wurde. Rappe berücksichtigt in seiner Definition auch die Etymologie und bezieht sich auf den lateinischen Wortstamm „Populus“ (lat. das Volk) (vgl. Rappe 2021). Seine Interpretation verknüpft sich daher mit dem Konzept der Volksmusik und ordnet sich somit einer Betrachtungsweise zu, die der langen Geschichte der populären Musik entspricht. Andererseits gehört Mozart auch unmissverständlich primär zur Sphäre der Kunstmusik. Bezüglich der langen Geschichte der populären Musik offenbart sich bei der Grenzziehung ein weites Feld an Interpretationsmöglichkeiten und unscharfen Übergänge.

Selbst Adorno identifiziert in der Musik von Johann Sebastian Bach Befunde des Populären – die er hier als „Anleihen von unten“ bezeichnet:

„Umgekehrt hat die hohe Kunst [...] immer wieder, unwillkürlich oder absichtlich, Elemente der unteren Musik aufgesogen. Der alte Usus der Parodie, der Unterlegung profaner Melodien mit geistlichen Worten, bezeugt etwas davon. Bach hat selbst in Instrumentalwerken wie dem Quodlibet der Goldbergvariationen Anleihen unten nicht verschmäht. Vollends Haydn, der Mozart der Zauberflöte und Beethoven wären ohne die Wechselwirkung zwischen den bereits getrennten Sphären nicht vorzustellen. Das letzte Mal, daß sie sich wie auf schmalem Grat, in äußerster Stilisierung versöhnten, war Mozarts Zauberflöte; sehnsüchtig trauern diesem Augenblick noch Gebilde wie die Ariadne von Strauss und Hofmannsthal nach. Bis tief ins neunzehnte Jahrhundert hinein war leichte Musik zuweilen mit Anstand möglich. Die Phase ihres ästhetischen Verfalls ist eins mit der unwiderruflichen und beziehungslosen Lossage der beiden Bereiche voneinander.“ (Adorno 1962a, 35–36)¹⁰

Das Aufgreifen weltlicher, oral tradiert Melodien ist selbstverständlich auch Teil der Kunstmusik. In einer weiteren Spielart lässt sich dies auch an Aussagen von Christian Schubart in seiner Ästhetik der Tonkunst (1806) veranschaulichen. Schubart spricht hier vom „populären Stil“:

„Man könnte noch den populären Stil hinzusetzen, worunter sich die gesellschaftlichen Gesänge, und Volkslieder begreifen ließen. Es ist in der That ungemein schwer, ein gutes Volkslied zu setzen. Hier gelten keine Nachäffungen, sondern ich muß die Nationalkorden so sicher zu berühren wissen, daß sie alle das gesetzte Lied wiedertönen. Der Handwerksbursche, der Bauer, das gemeine Mädchen finden keinen Geschmack am verzierten Gesänge, sie wollen Naturlaute hören. Man studiere also unsere herrlichen Volksmelodien, deren Wirkungen sich schon über mehr als ein Jahrhundert verbreitet haben; dann erst wird man ein Lied setzen, das unser Volk aufnimmt.“ (Schubart 1806, 355)

Der „populäre Stil“ ist laut Schubart eine Form der „musikalischen Schreibart“ und ist somit medial der Schrift zugehörig:

„Die musikalische Schreibart ist so verschieden, wie die poetische. Sie kann erhaben und **populär** [Herv. durch den Verfasser], einfältig und geschmückt, prächtig und simpel, hoch und niedrig, ernst und scherzend, tragisch und komisch, tiefsinnig und leicht, stark aber nie schwach seyn.“ (Schubart 1806, 343)

¹⁰ Dieses Zitat wird ein weiteres Mal in einem anderen Kontext in Kapitel 3.1.2.11 angeführt.

Das Populäre ist bei Schubart eng mit dem Volkslied verbunden und kann als Stil bei der schriftlichen Komposition von Kunstmusik einfließen.

Die hier genannten Beispiele befinden sich im historischen Kontext der langen Geschichte der populären Musik vor 1900. Dieses Verständnis des „Populären“ kommt dem, was Leopold Mozart gemeint hat, wahrscheinlich viel näher als dem, was in dieser Arbeit konzeptuell unter der kurzen Geschichte der populären Musik verstanden wird. Das Verständnis des ‚Populären‘ in der Musik zu dieser Zeit ist von dem der populären Musik im Sinne der kurzen Geschichte zu unterscheiden. Das „Populäre“ in der langen Geschichte der populären Musik ist demzufolge noch viel enger mit Volksmusik verbunden.

Bezüglich der kurzen Geschichte der populären Musik stellt sich die Situation des Verhältnisses zwischen populärer Musik und Kunstmusik anders dar. Die Popmusikforschung selbst meidet den Kunstbegriff weitgehend in Bezug auf die populäre Musik (vgl. Appen 2014, 123–124). Die Frage nach dem Verhältnis zwischen populärer Musik und Kunstmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus Perspektive der populären Musik ist bisher kaum erforscht. Dieser Frage wird in dieser Arbeit im Rahmen der Analyse von Songwriting-Anleitungen eindringlich nachgegangen (siehe Kapitel 3).

Populäre Musik und Kunstmusik werden weiterhin auch ab Mitte des 20. Jahrhunderts getrennt betrachtet, jedoch können künstlerische Momente in der populären Musik verortet werden. Dabei steht nicht mehr ausschließlich die Beziehung zur Kunstmusik im Fokus, sondern vielmehr das Vorhandensein von künstlerischen Elementen in der populären Musik selbst. Um dies zu beschreiben, muss an dieser Stelle ein kurzer Vorgriff auf den Bereich des Jazz erfolgen, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch einen größeren und uneindeutigen Überschneidungsbereich mit der populären Musik aufwies (siehe Kapitel 2.1.5). Die Überschneidung zwischen Jazz, Kunst und populärer Musik verortet Appen (2014) im Bebop, der sich aus dem Swing entwickelte, welcher wiederum der populären Musik nahestand. Bebop erreichte jedoch eine neue künstlerische Qualität und setzte sich dadurch auch von der populären Musik ab. Appen bezieht sich bei seiner Feststellung auf Ekkehard Jost, der den Bebop als nicht massenkompatibel und nicht tanzbar und somit als nicht funktional determiniert beschreibt (vgl. Appen 2014, 127; Jost 1986, 100). Aus dieser Perspektive gelang es dem Jazz mit der Entwicklung des Bebops, sich als eigenständige Kunstform zu etablieren und sich endgültig von der populären Musik abzusetzen.

Doch auch einer Spielart der populären Musik – dem Rock´n´Roll und dem daraus entwickelten Rock – wird laut Peter Wicke zumindest im Nachhinein eine gewisse künstlerische Bedeutung zugesprochen:

„Mit dem Rock´n´Roll erscheint die populäre Musik erstmals in ein kulturelles Bezugssystem hineingestellt, das sie zu einer wesentlichen Erfahrung werden läßt, auf eine Weise bedeutungsvoll macht und Sinngehalte vermittelt, wie sie vor allem in den ‚ernsten‘ Künsten vorbehalten gewesen sind. [...] Rock´n´Roll verkörperte, wie alle nachfolgenden Formen der Rockmusik, für seine jugendliche Hörerschaft eine bedeutsame und essentielle Erfahrung im Medium Kunst.“ (Wicke 1989, 29)

Ralf von Appen beschreibt, wie die Beatles in der populären Musik ein neues Kunstverständnis prägten und die Alben *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) und *Revolver* (1966) auch „auf breiter Front als zeitgenössische Kunst akzeptiert und gefeiert“ wurden (vgl. Appen 2014, 130). Dabei führt er mediale, produktionstechnische und ästhetische Aspekte auf:

„Sie [die Beatles] orientierten sich in nicht geringem Maße an tradierten Kunstkriterien: Das Medium des Longplay-Albums inklusive Plattenhülle und Textbeilage nutzten sie, um ein zusammenhängendes Werk anstelle einer beliebigen Ansammlung von Songs zu kreieren. Ein programmatisches Konzept sollte den einzelnen Titeln eine zweite Bedeutungsebene verleihen und zugleich die enorme stilistische Bandbreite der Stücke legitimieren. Die Songtexte thematisierten den Generationenkonflikt und kritisierten den Materialismus der Elterngeneration (*She's Leaving Home*), beschworen das Community-Ideal der Jugendlichen (*With A Little Help From My Friends*) oder brachen gewohnte Sinnstrukturen auf und ließen sich so als Ausdruck veränderter Bewusstseinszustände interpretieren (*Lucy In The Sky With Diamonds, A Day In The Life*). Die Möglichkeiten damaliger Studioteknik wurden ausgeschöpft und experimentell erweitert, um unter Einbeziehung exotischer Instrumente fortschrittliche Klangerfahrungen zu ermöglichen und die Musik absolut originell, innovativ und vielseitig zu präsentieren. Aus all diesem sowie dem Entschluss, nicht mehr live aufzutreten, wurde der Anspruch deutlich, dass hier Musik zum intensiven Zuhören geschaffen wurde, deren Wert sich auf keinen Fall in ihrer Tanz- und Unterhaltungsfunktion erschöpfte. Dadurch, dass die Band die Plattenhülle vom Pop-Art Künstler Peter Blake gestalten ließ und sich darauf in einer Reihe mit avancierten Gegenwartskünstlern wie Karlheinz Stockhausen, Aldous Huxley und William S. Burroughs präsentierte, stellte sie sich in die Tradition avantgardistischer autonomer Kunst.“ (Appen 2014, 133–134)

Weiterhin positionierten sich die Beatles im Bezugsfeld der Kunst, indem sie für die Studioaufnahmen der nicht notierten Glissandi in *A Day In The Life* ein Orchester engagierten, das während der Aufnahme lustige Brillen und Hüte zu tragen hatte. Appen interpretiert diese Aktion als Ausdruck eines neuen, eigenen „künstlerischen Selbstverständnisses“ der Beatles:

„Sie können mit den Institutionen der Hochkultur spielen, bestimmen dabei selbst die Regeln und wännen sich an der Spitze einer neuen Kunst, die von Kritikern als authentisch, progressiv und sozial relevant gelobt und zugleich von Millionen von Fans aus allen Gesellschaftsschichten als Bedeutsam gefeiert wird.“ (Appen 2014, 134)

Auch diese Ereignisse werden als markante Wendepunkte der populären Musik betrachtet. Das Jahr 1967, gekennzeichnet durch die Veröffentlichung von „Sgt. Pepper“, gilt nach Volker Kramarz als zentraler Moment eines signifikanten „Wertewandels“ in der populären Musik (Kramarz 2016). Diese Veränderung leitete eine Entwicklung ein, die stilprägend für

Genres wie Progressive Rock und Art Rock wurde (vgl. Näumann 2016). Dennoch ist das „Künstlerische“ in dieser Musik von dem zu unterscheiden, was traditionell als Kunstmusik definiert wird.

2.1.5 Populäre Musik und Jazz

Die Anfänge des Jazz überlagern sich zeitlich mit den Anfängen der kurzen Geschichte der populären Musik, was eine historische Differenzierung schwierig, aber dennoch notwendig macht. Die „Frühgeschichte des Jazz“, die um die Jahrhundertwende datiert wird, wird unter dem Begriff der „syncopated music“ geführt (vgl. Hendler 2010). Diese Musik ist „geprägt von Tonverzerrungen und Umrhythmisierungen jeder Art, die aus geschriebenen Musikquellen nicht ersichtlich sind“ und „kommt [...] aus dem volkstümlichen Musizieren des Mittelwestens und der Südstaaten“ der USA (vgl. Hendler 2010, 13). Bereits die Frühgeschichte des Jazz unterscheidet sich hinsichtlich der Medialität von der populären Musik: Beim Jazz geht es vor allem auch darum, was nicht notiert ist. Die Herausforderung in der wissenschaftlichen Betrachtung liegt darin, dass die frühen Phasen des Jazz aufgrund fehlender Aufzeichnungen klanglich nur unzureichend dokumentiert sind. Eine weitere Folge dieser Verhältnisse ist die Tatsache, dass häufig eine der ersten Aufnahmen der Original Dixieland Jazz Band aus dem Jahr 1917 fälschlicherweise als Beginn des Jazz gesehen wird. Bemerkenswerterweise bezieht sich Maximilian Hendler in seinen Untersuchungen zum Jazz auf Musikaufnahmen, die erst seit jüngerer Zeit verfügbar sind und die Aufnahmen der Original Dixieland Jazz Band vordatieren. Der Veröffentlichung einer Aufnahme kann aus Gründen der Medialitätsspezifität des Jazz ohnehin nur eine bedingte Relevanz zugeschrieben werden, da die Live-Performance und die Improvisation wesentliche Rollen einnehmen.

Die gegenwärtige Lage kennzeichnet sich durch ein spannungsgeladenes Verhältnis des Jazz zur Kunstmusik und zur populären Musik. Hendler beklagt, dass es dem Jazz vor allem in Europa, nie wirklich gelungen sei, als „große Musik“ in der Welt der Kunstmusik anerkannt zu werden, „die es Wert ist weitergegeben zu werden“ (vgl. Hendler 2010, 230). Die prekäre Situation führe zu Live-Veranstaltungen, die aufgrund wirtschaftlicher Zwänge den Kräften der populären Musik ausgesetzt sind:

„Trotz der Errichtung von Lehrstühlen und Jazzredaktionen kämpft der Jazz heute mehr denn je um Spielstätten, und Veranstaltungen, die sich nicht als ‚Event‘ verkaufen lassen, leiden an chronischem Publikumsmangel. Selbst die sogenannten Events, also die mehrtägigen Konzertveranstaltungen, sind durchsetzt mit Programmnummern, bei denen sich ein in die Jahre gekommener Jazzfan nur fragen kann, was am Anfang des 3. Jahrtausends alles unter ‚Jazz‘ verstanden wird.“ (Hendler 2010, 229–230)

Der Jazz selbst steht somit mit eigener Identität neben Volksmusik, populärer Musik und Kunstmusik, obwohl auch hier zahlreiche Berührungs- und Überschneidungspunkte existieren.

Wie bereits in Kapitel 2.1.4 angeklungen ist, wird dem Jazz, spätestens seit dem Bebop Kunstcharakter zugeschrieben. Trotz Abgrenzungsbestrebungen gibt es im Wissenschaftsdiskurs noch immer eine Perspektive, die den „Pop weiter denkt“ und damit auch den Jazz einschließt. In dem gleichnamigen Sammelwerk findet sich ein „weites Verständnis“ von populärer Musik:

„Der vorliegende Beiträge-Band *Pop weiter denken* versammelt Aufsätze, die sich diesem Titel-Motto in zwei Weisen nähern: Zum einen wollen sie populäre Musik weiter denken, den Begriff also wieder öffnen und einen stilistisch breiteren und historisch umfassenderen Zugang abbilden. Popmusik, das sind in diesem Band auch früher Ragtime und populäre Lieder alter süddeutscher Fastnachtsbräuche bis hin zu gegenwärtigem Jazz und der Musik von Bauchklang, die elektronisch produziert klingt, aber ausschließlich a capella erzeugt wird. Zum anderen will der Band Ansätze der Popforschung weiterdenken — im Sinne von wieder aufgreifen und fortspinnen —, die einst selbstverständliche Bestandteile des akademischen Denkens über Musik waren, in den letzten Jahren aber aus unserem Blickfeld geraten sind, obwohl sie sich auf bemerkenswerte Art weiterentwickelt haben: die aktuelle Jazzforschung und die Musikphilosophie. Aufgegriffen und weitergedacht werden hier aber auch musiktheoretische Zugänge zu populärer Musik, die in den USA seit vielen Jahren so selbstverständlich wie fruchtbar, hierzulande indes kaum gebräuchlich sind.“ (Appen und Doehring 2018, 8)

Hier wird Pop sehr weit gedacht, weil sowohl die lange Geschichte der populären Musik als auch der Jazz eingeschlossen werden. Vor diesem Hintergrund ist die Forderung in der Forschungsliteratur nach einer klaren Begriffsbestimmung bei der Verwendung des Begriffs ‚populäre Musik‘ nachvollziehbar.¹¹ In dieser Arbeit wird der Jazz als eigenständige Musik betrachtet, der jedoch gewisse Einflüsse auf die populäre Musik ausübt. Die kurze Geschichte der populären Musik, mit Fokus auf ihre massenmediale Prägung, steht zu sehr im Widerspruch mit einem „weit gedachten“ Verständnis, das auch den Jazz umfasst.

Ein weiterer relevanter Aspekt für diese Arbeit im Kontext der Beziehung zwischen populärer Musik und Jazz betrifft insbesondere die Aneignung musikalischer Fähigkeiten. Joachim Ernst Berendt sieht durch den hohen Anspruch musikalischer Fähigkeiten im Jazz und durch die

¹¹ An dieser Stelle seien zwei Beispiele für die Forderung nach klarer Begriffsbestimmung zitiert: „Die Schwierigkeit besteht darin, dass die einmal gewählte Begrifflichkeit nicht nur über die Bestimmung des Gegenstandes entscheidet, sondern zugleich implizit eine theoretisch-methodische Grundorientierung festlegt, die unmittelbar mit ihr verwoben ist.“ (Fuhr 2007, 24) „Das Ziel der Schärfung der Terminologie als Basis für wissenschaftliche Kommunikation und Theoriebildung ist dagegen unerreicht geblieben – dennoch war die Auseinandersetzung mit Definitionsvorschlägen nicht vergeblich. Sie lehrt immerhin, dass die Extension von ‚populäre Musik‘ nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann und dass, wer den Begriff in wissenschaftlichen Texten verwendet, von Fall zu Fall explizit eingrenzen muss, was darunter verstanden werden soll.“ (Appen 2017, 91)

Mitwirkung von Jazzmusikern in der populären Musik eine Aufwertung, die der amerikanischen populären Musik eine gewisse Qualität verleiht:

„Nicht zuletzt deshalb ist die kommerzielle amerikanische Musik die beste in der Welt, weil viele der kommerziellen Stars vom Jazz herkommen und die harte Schule des Jazz durchlaufen haben, ehe sie in der kommerziellen Musik erfolgreich wurden. Außerhalb der Gesangswelt sind Glenn Miller, Harry James und Tommy Dorsey Beispiele hierfür.“ (Berendt 1980, 300)

Die Aneignung musikalischer Fähigkeiten spielt für das Verhältnis zwischen populärer Musik und Jazz somit auch eine bedeutende Rolle. Dies lässt sich durch aktuelle Studien belegen, die einen sehr hohen Jazzanteil in der formalisierten Popausbildung konstatieren. Daniel Lee zeigt in seiner Studie, dass in 61% der Popmusikstudiengänge in Australien am Jazz orientierte instrumentalpädagogische Inhalte vermittelt werden (vgl. Lee 2021). Es ist deutlich zu erkennen, dass Jazz und populäre Musik trotz vieler gemeinsamen Überschneidungen auch Unvereinbarkeiten aufweisen und nur durch ein erweitertes Begriffsverständnis zusammengehören. Das Bezugsfeld zwischen populärer Musik und Jazz wird in dieser Arbeit im Rahmen beider Fallbeispielanalysen weitergehend im Blick betrachtet und anschließend in Kapitel 4 reflektiert.

2.2 Medialität

Aus den bisherigen Ausführungen hat sich die massenmediale Prägung als bestimmendes Prinzip zur Eingrenzung des Begriffs der populären Musik herauskristallisiert. In den folgenden Ausführungen wird eine Medientheorie vorgestellt, die eine differenzierte Betrachtung der populären Musik hinsichtlich ihrer medialen Ausprägungen ermöglicht. Dabei wird die Beziehung zum Konzept der Massenmedialität beleuchtet und präzisiert.

2.2.1 Das mediale Objekt in der Musik

Um das Konzept und das Verständnis des Begriffs „Medialität“ theoretisch zu erfassen, wird die Medientheorie von Julia Genz und Paul Gévaudan zugrunde gelegt (2016). Genz und Gévaudan bieten eine „*genuine* Medientheorie“, die auf alle Themengebiete anwendbar sein soll, „in denen üblicherweise von ‚Medium‘ oder ‚Medien‘ die Rede ist“ (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 7). Auf dieser Basis wird der Medienbegriff bestimmt und daran anschließend der Begriff der Massenmedialität auf Grundlage der Theorie von Gerhard Maletzke (1978) erörtert.

Unter dem Begriff Medium lässt sich zunächst eine große Bandbreite an verschiedenen Kommunikationsmitteln verstehen: Mimik, Gestik, Stimme, Schrift, Telekommunikation, Radio, Fernsehen, Telefon und die ausgestrahlten Sendungen und Gespräche, „die als auditive und visuelle Erscheinungsformen die eigentlichen Träger von Inhalten und Informationen sind“. Hinzu kommen die „sozialen Gruppen und Institutionen, wie zum Beispiel Rundfunk- und Fernsehanstalten, die hinter den Inhalten stehen, diese produzieren und verteilen“, Bücher, Zeitungen, Kunstwerke und Aufführungen, literarische Texte, Musik- und Theaterstücke, Schrift- und Notationssysteme, Symbole, „andere Kodes“, Signale für Verkehrsregelung, Werbeplakate, Haustürklingeln und menschliche Sprachen (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 9–10). Für den Kontext dieser Arbeit ist hervorzuheben, dass der Begriff Medium, in Anlehnung an Genz und Gévaudan, auch ästhetische Medien einschließt:

„Medium in diesem Sinn umfasst also die traditionellen Künste mit ihren Vermittlungsformen ebenso wie neue Kommunikationsformen, gleichgültig, ob ihnen – ein ohnehin heute vielfach problematisierter – Kunststatus zuerkannt wird oder nicht: also beispielsweise die im Konzertsaal aufgeführte Instrumentalmusik und die in Ausstellungen rezipierte Malerei ebenso wie den Kinounterhaltungsfilm und technisch über den Film hinausgehende ‚virtuelle Welten‘, oder im Bereich des verbalen Mediums die Unterform des in Buchform veröffentlichten Romans ebenso wie computervermittelte narrative Hypertexte [...]“ (Wolf 2018, 65)

Diese Betrachtungsweise hat für die Erforschung der populären Musik den Vorteil, dass eine Begrifflichkeit gewählt wird, die unabhängig vom im klassischen Musikdiskurs etablierten Werkbegriff ist.

Da hinter dem Medienbegriff vielfältige Erscheinungsformen verstanden werden können, erfordert er eine systematische Erfassung und Differenzierung. Der Begriff der *Medialität* steht für die „Eigenschaft, ein Medium zu sein“ (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 9). Diese Eigenschaft verbindet verschiedene Phänomene:

„Der Begriff der Medialität bezieht sich also sowohl auf sprachliche als auch auf nicht sprachliche Zeichensysteme, sowohl auf funktionale als auch auf künstlerisch-ästhetische Kommunikation, sowohl auf Kommunikationsmittel als auch auf Kommunikationstechniken.“ (Genz und Gévaudan 2016, 10)

Musik wird hier in Ihrer Gesamtheit, sei es Kunstmusik, populäre Musik, Volksmusik oder Jazz, der künstlerisch-ästhetischen Kommunikation zugeordnet. Durch diese Auffassung muss diese Arbeit nicht auf den in der populären Musik problematischen Kunstbegriff zurückgreifen.

Genz und Gévaudan differenzieren zwischen verschiedenen Bedeutungen des Mediumbegriffs. Im alltäglichen Sprachgebrauch bezeichnet der Begriff meist ein „Kommunikationsmittel, wie beispielsweise Zeitung, Fernsehapparat, Radio, Buch, Internet etc.“ (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 18). Daneben existiert ein Begriffsverständnis, bei dem nicht das Kommunikationsmittel, sondern die Art der Kodierung im Vordergrund steht. Daraus ergeben sich laut Genz und Gévaudan zwei Bedeutungsmöglichkeiten:

„In diesem umfassenderen Verständnis sind sowohl der Gehalt (Botschaft, Text, Bild, Ton etc.) als auch der Ausdruck des Zeichens enthalten. Wir haben es hier also mit zwei Termini zu tun: $Medium_1$ steht für das materielle Zeichen, $Medium_2$ für das kodierende Zeichen.“ (Genz und Gévaudan 2016, 18)

Ferner kann man unter dem Begriff Medium auch „eine konventionelle Art der Vermittlung verstehen (zum Beispiel der Liebesbrief als Typ, das heißt als Textgattung oder Kommunikationsform) oder deren individuelle Erscheinungsform (zum Beispiel der konkrete Liebesbrief von A an B). In diesem Sinne liegen wiederum zwei Termini vor: $Medium_a$ für den konventionellen und $Medium_b$ für den individuellen Aspekt der Semiose.¹² Unter dem Aspekt der Materialität kann man folglich Medium als Typus ($Medium_{1a}$) oder als konkrete Realisierung ($Medium_{1b}$) verstehen. Ebenso kann man Medium unter dem Aspekt der Kodierung entweder als ein System ($Medium_{2a}$) oder als dessen individuelle Manifestation ($Medium_{2b}$) verstehen“ (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 18–19). Das Verständnis des Begriffs

¹² Der Begriff der Semiose bezeichnet ein Kommunikationsereignis, bei dem ein Produzent ein Zeichen (Medium) an einen Rezipienten kommuniziert.

Medium lässt sich demzufolge hinsichtlich der Kriterien Materialität und Kodierung sowie einer konventionellen oder individuellen Einordnung aufspannen (siehe Tabelle 1).

	1) Materialität	2) Kodierung
a) Konventionell	Medium _{1a} (beispielsweise das Buch als Medium allgemein)	Medium _{2a} (beispielsweise Textgattung Roman oder die Sprache Deutsch)
b) Individuell	Medium _{1b} (beispielsweise das konkrete Exemplar eines Buches)	Medium _{2b} (beispielsweise der Text in einem konkreten Buch)

Tabelle 1: Die vier Bedeutungen des Wortes Medium nach Genz und Gévaudan (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 19).

Im Bereich der Musik lassen sich entsprechende Beispiele für die verschiedenen Auffassungen des Medienbegriffs aufzeigen. Beispielsweise kann Musik selbst in verschiedenen Kontexten als Medium bezeichnet werden, etwa beim Einsatz von Musik zur Vermittlung einer Liebesbotschaft, wie bei einer Serenade oder einem Liebeslied. Verschiedene Notationsformen sind Beispiele für die Kodierung des Mediums Musik. Die Gattung Streichquartett kann als Medium im Sinne von Medium_{2a} verstanden werden (siehe Tabelle 1). Die Kodierung eines Streichquartetts besteht wiederum aus vier Stimmen, die miteinander dialogisieren. Ein individuelles konkretes Beispiel für ein Streichquartett wäre Joseph Haydns Quartett in G-Dur, op. 76, Nr. 1. Auch eine Materialität dieses Mediums ist festzustellen, wenngleich dies nicht so einfach ist: Ist es die Partitur oder die klingende Musik? Man könnte sogar fragen, ob nicht die Musiker selbst auch auf eine Weise als Medien fungieren, die die Botschaft des Komponisten vermitteln. Betrachtet man weitere Beispiele aus der Musik, so zeigt sich, dass Musik in vielfältigen medialen Formen existiert: Sie ertönt aus Lautsprechern, wird live ausgeführt, existiert als Werk in notierter Form auf Papier oder im digitalen MIDI-Format. Die mediale Vielfalt der Musik lässt sich in diesem Schema zwar wiederfinden, jedoch ist es von Vorteil, einen Ansatz zu wählen, bei dem die Ausgangslage nicht so kompliziert ist. Als grundlegende Perspektive dient in dieser Arbeit die Annahme von Genz und Gévaudan, dass Schallwellen die genuine Materialität der Musik darstellen (siehe Tabelle 2).¹³

¹³ Paul Bekker vertrat bereits in den 1920er Jahren diesen Materialbegriff in der Musikwissenschaft, der jedoch nicht gewöhnlich ist. Andreas Eichhorn stellt fest: „Bekkers Bestimmung von Luft als das Material der Musik ist überraschend, provokativ, radikal, innerhalb der Musikästhetik wohl singulär und als eine ins Extreme getriebene phänomenologische Reduktion auch problematisch“ (Eichhorn 2018, 136).

	ZEICHEN		ZEICHENTRÄGER
	Kodierung	Materialität	
Schrift	Alphabet, Silbenschrift, Ideogramme	Form u. Substanz der Buchstaben (Tinte/Licht)	Papier, Papyrus, Pergament etc.
Malerei	Ikonische Darstellung visueller Impressionen	Ölfarbe, Tusche, Wasserfarbe etc.	Leinwand, Holz, Papier etc.
Musik	Harmonisches System, Tonleitern etc.	Luftschwingungen/Schallwellen	Stimmapparat, Instrument etc.
Radio	Sprache, Musik	Luftschwingungen/Schallwellen	Empfangsgerät, das elektromagnetische Wellen in Schallwellen verwandelt, Lautsprecher etc.

Tabelle 2: „Beispiele der Materialität und Kodierung von Zeichen/Zeichenträgern“ (Tabelle entnommen aus Genz und Gévaudan 2016, 65).

Es gibt bezüglich der hier beschriebenen Auffassung von Musikmaterialität auch mögliche Einwände. In Tabelle 2 werden Stimmapparat und Instrument als Zeichenträger der Musik bezeichnet. Bei Genz und Gévaudan findet sich diesbezüglich eine Kontroverse. In ihren Ausführungen können die Luftschwingungen auch als vollständiges Zeichen und nicht nur als Zeichenträger gesehen werden:

„Bei der Analyse von semiotischen Prozessen ist es häufig nicht einfach, zwischen Zeichen und Zeichenträger zu unterscheiden. Manchmal ist die Notwendigkeit einer solchen Unterscheidung sogar zweifelhaft. In bestimmten Fällen ist sie jedoch durchaus sinnvoll. Bei einem handgeschriebenen Text kann man zum Beispiel das Papier eindeutig als Zeichenträger identifizieren, während die Tinte, mit der ein Buchstabe geschrieben wurde, in materieller Hinsicht das Zeichen selbst ist. Die Tinte stellt die Substanz eines Buchstabens dar, dessen Form durch den Kode festgelegt ist. In anderen Medien erweist sich die Unterscheidung zwischen Zeichenträger und Substanz des Zeichens als problematisch. Beispielsweise besteht Musik aus Tönen, die nichts anderes sind als in unterschiedlichen Frequenzen schwingende Luft. Doch Luft ist nicht nur die Substanz musikalischer Zeichen, sondern gleichzeitig auch der Träger, der die Schwingungen von der Tonquelle (Instrument, Sänger, Radio etc.) zum Ohr des Rezipienten übermittelt.“ (Genz und Gévaudan 2016, 62)

Die Unterscheidung zwischen der Materialität des Zeichens und des Zeichenträgers ist bei klingender Musik somit schwierig, weshalb die Ausführung in Tabelle 2 in dieser Hinsicht kritisch zu bewerten ist. Als weitere Einschränkung kommt hinzu, dass Musik auch über die

Schwingung von Körpern wahrgenommen werden kann, wodurch Musik, wenn auch eingeschränkt, auch für Gehörlose erfahrbar wird. Die Materialität von Musik kann somit variieren und ist nicht zwingend auf Luft beschränkt. Da musikalische Schwingungen jedoch in der Regel in Form von Schallwellen akustisch mit dem Ohr wahrgenommen werden, werden Schallwellen als das Basismaterial der musikalischen Botschaft betrachtet.

Musik kann jedoch auch in schriftlicher Form existieren. In diesem Fall liegt ein höherer „Kodierungsgrad“ vor. Dieses Phänomen nennen Genz und Gévaudan „Transkodierung“:

„[...] Transkodierung [ist] auf der systemischen Ebene angesiedelt und daher ein Phänomen der konventionellen Kodierung, also der Dimension *Medium_a* [...]. Ein transkodierender Medientyp dient dazu, einen anderen Medientyp zu kodieren. Zu den transkodierenden Medientypen zählen in erster Linie Schriftsysteme (Alphabetschriften, Silbenschriften, Morsezeichen, Noten etc.). [...] Transmedialität hat also auch immer etwas mit dem Wechsel des Kodierungsgrades zu tun.“ (Genz und Gévaudan 2016, 131–132)

Im Gegensatz zur Transkodierung, bezeichnen Genz und Gévaudan „ein mediales System, dessen Kodierung unabhängig von anderen medialen Systemen ist“ als „basiskodiert“ (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 130). Schallwellen stellen folglich die basiskodierte Materialität des medialen Systems Musik dar.

Um weitere mediale Ausdifferenzierungen in der Musik zu beleuchten, ist es notwendig, die medialen Kontexte in Einzelbeispielen zu betrachten. In der Medientheorie von Genz und Gévaudan werden einzelne Beispiele als *Kommunikationseignis* (Semiose) bezeichnet und betrachtet (siehe Abbildung 4). Die Materialität des Zeichens äußert sich dabei im konkreten Fall durch das „érgon“:

„Der Bereich, in dem sich Produktion und Rezeption in jedem Fall überlappen, ist das *érgon*. Als intersubjektiver Gegenstand der Kommunikation stellt es den kleinsten gemeinsamen Nenner oder den Mindestüberlappungsbereich zwischen Produzenten- und Rezipientenkontexten dar. Der engere und der weitere Überlappungsbereich erweisen sich als Dreh- und Angelpunkt der Semiose, in der die Subjektivität des kommunikativen Handelns und die Intersubjektivität der Zeichen zusammentreffen. Denn während die Produktions- und Rezeptionskontexte Eigenschaften der subjektiven Kommunikations*handlungen* sind, vereinigen das intersubjektive Zeichen als Kommunikations*produkt* und *-gegenstand* sowie der ebenfalls intersubjektive Überlappungsbereich dieser Kontexte die Dimensionen von *érgon* und *énérgiea*.“ (Genz und Gévaudan 2016, 181)

In dem Kommunikationseignis ist das Zeichen/érgon somit das kommunizierte mediale Objekt, das sich durch seine physische Materialität konstituiert.

Je nach Kontext kann sich die Bestimmung der Materialität eines Zeichens ändern:

„Die Beschaffenheit von Zeichen ist auch im Hinblick auf die Semiose selbst komplex. So hängt die substanzielle Eigenheit von Zeichen unter anderem davon ab, ob sie im Rahmen des Produktions- oder Rezeptionsprozesses (*enérgeia*) oder als solche (*érgon*) untersucht wird. Die Tinte des zuvor erwähnten handschriftlichen Briefs ist für den Brief, der ungelesen im Umschlag steckt, zweifellos die Substanz der Schriftzeichen, während sie für Produzent und Rezipient genau genommen aus Lichtfrequenzen besteht, denn diese nehmen keine Tinte wahr, sondern von der Tinte verursachte Reflexionen des Lichts. Wie sich aus den diversen Schwierigkeiten, allein die Substanz von Zeichen zu fassen, ersehen lässt, kann die Rolle der Materialität von Zeichen nicht einfach auf ihre Beschaffenheit reduziert werden, denn diese ist vielfältig und zuweilen nicht exakt von der Materialität der Zeichenträger und der physischen Umgebung abzugrenzen.“ (Genz und Gévaudan 2016, 62)

Diese Überlegungen lassen sich auch auf das Schreiben und Lesen eines Notentexts übertragen. In diesem Rezeptionskontext besteht die Materialität des transkodierte musikalischen Zeichens aus Licht.

Kommunikation umfasst in diesem Modell mediale Ereignisse, die ein Produkt als Zeichen beinhalten, das physische Existenz, Materialität und Kodierung aufweist. Dabei findet eine Tätigkeit sowohl auf der Seite der Produktion (Produktionstätigkeit) als auch bei der Rezeption (Rezeptionstätigkeit) statt. Es existieren zudem zwei sich überlappende Kommunikationskontexte für Produzent und Rezipient (siehe Abbildung 4).

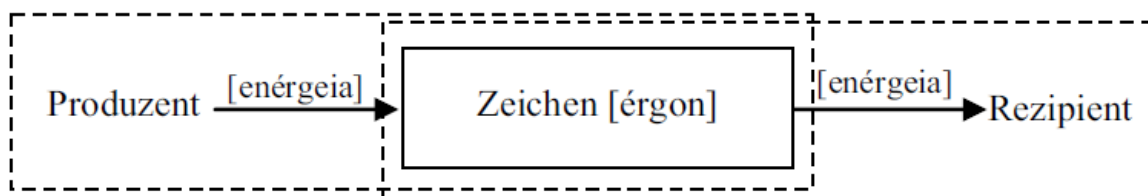


Abbildung 4: Ereignisorientiertes Kommunikationsmodell der Semiose nach Genz und Gévaudan (Abbildung entnommen aus Genz und Gévaudan 2016, 21).

Die Übertragung dieses Modells auf ein musikalisches Ereignis lässt sich am Beispiel einer Serenade, im Sinne eines abendlichen Ständchens für eine Geliebte unter dem Balkon, folgendermaßen veranschaulichen (siehe Abbildung 5):

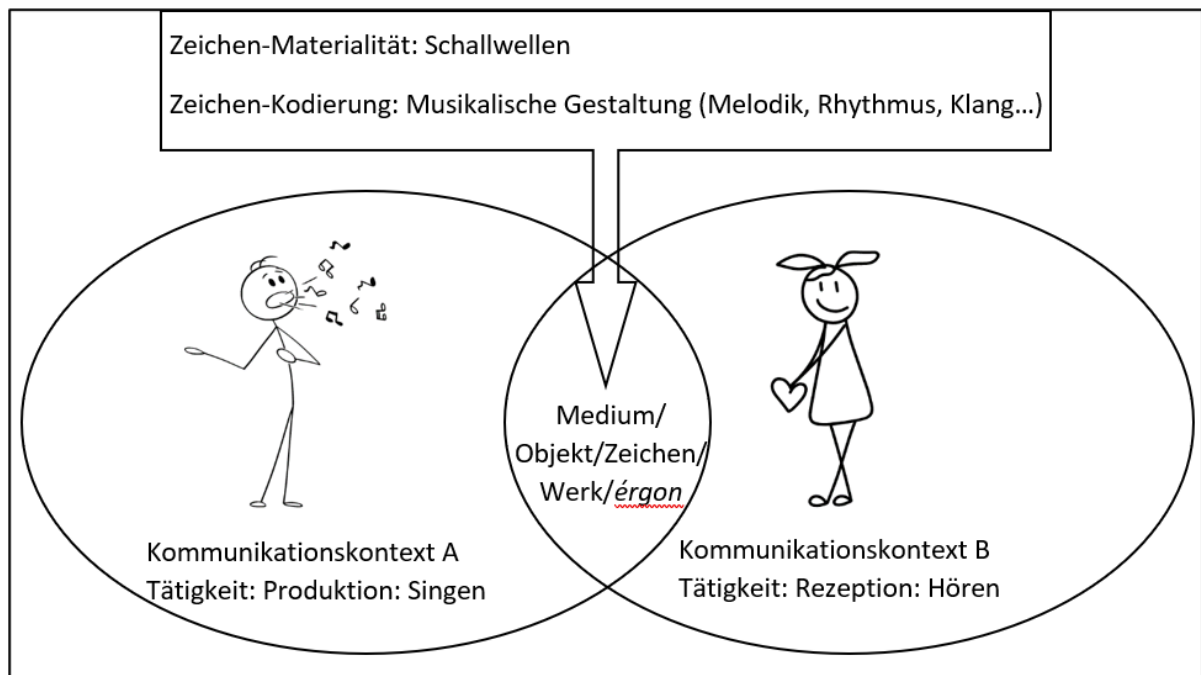


Abbildung 5: Die Medialität beim Vortrag einer Serenade (Abbildung erstellt vom Verfasser).

Durch die bisherigen Ausführungen lässt sich somit der Begriff des medialen Objekts definieren: Es ist ein individuelles materielles Zeichen, das sich in einem Kommunikationsereignis konstituiert.

Streng genommen ist die abgebildete Darstellung des Kommunikationsereignisses der Serenade nicht vollständig. Der Vortrag einer Serenade ist eigentlich dadurch gekennzeichnet, dass er sich im öffentlichen Raum, vor dem Fenster der Geliebten, ereignet. Der Kommunikationskontext besteht somit aus weiteren potenziellen Rezipierenden, die zwar nicht direkt hinsichtlich der Liebeserklärung adressiert werden, jedoch als mögliche Zuhörende, die die öffentliche Bekundung der Liebeserklärung bezeugen. Die öffentliche Bekundung verleiht der Liebesbekundung zusätzliche Verbindlichkeit. Der Kommunikationskontext des öffentlichen Ständchens vor dem Fenster der Geliebten wird dadurch gleichzeitig selbst zum Kommunikationsinhalt.

Auf Grundlage dieses Modells erweist sich das Stück 4'33" von John Cage als besonders aufschlussreich für weitere Überlegungen. Die Aufführung dieses Werks ist dadurch gekennzeichnet, dass keine Schallwellen hervorgebracht werden und demzufolge das Zeichen in diesem Sinne auch keine Materialität besitzt. Genz und Gévaudan würden in diesem Fall von „immateriellen Zeichen“ sprechen, also Zeichen ohne Medium, die dennoch in einem Kommunikationsereignis stehen (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 69–70). Auf der anderen Seite besteht die Verschriftlichung des Stücks nicht aus einem leeren Blatt, sondern ist von notierten Pausen bestimmt und weist in seiner schriftlichen Form eine transkodierte Materialität auf. Zudem könnte man argumentieren, dass durch die Geräusche des Publikums doch Schallwellen bei der Aufführung des Stücks entstehen. In dieser Interpretation kann dem Publikum eine Doppelrolle als Produzent und Rezipient zukommen.

Ein weiteres Prinzip der hier zugrunde gelegten Theorie ist das „Primat der medialen Rezeption“, welches besagt, dass das mediale „Ereignis erst durch die Interpretation eines

Zeichens durch einen Rezipienten zustande kommt“ (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 25). Nach dieser Theorie kann es sogar ohne Produzenten dennoch zu einem semiotischen Ereignis kommen:

„Das bedeutet, dass der Rezeptionsakt, mit dem ein Rezipient ein Objekt einem Produzenten zurechnet und es als Zeichen interpretiert, das entscheidende Kriterium für die Semiose darstellt. Ob das Objekt tatsächlich von einem Produzenten als Zeichen konzipiert wurde, spielt dabei keine grundsätzliche Rolle. Wenn ein Wanderer einen Steinhäufen im Gebirge als Zeichen interpretiert und seinen Weg danach ausrichtet, dann deshalb, weil es eine Konvention gibt, Wegmarkierungen in den Bergen durch Steinhäufen darzustellen. Dies mag eine Fehleinschätzung sein, denn der Steinhäufen kann auch ohne die Einwirkung von Menschen entstanden sein. Dennoch liegt in diesem Fall ein semiotisches Ereignis vor [...].

Etwas anders gelagert ist der Fall, bei dem Menschen Donner oder Blitz als Zeichen Gottes auffassen. Hier wird etwas als kommunikativer Akt interpretiert, das nichts anderes sein kann als ein Naturphänomen. Erst in der Rezeption wird diese natürliche Erscheinung zu einem medialen Ereignis. Dabei ist unwesentlich, dass es aus naturwissenschaftlicher Sicht keinen Produzenten gibt. Entscheidend ist in beiden Fällen die Annahme des Rezipienten, dass das beobachtete Phänomen von einem Urheber mit einer bestimmten Kommunikationsabsicht geschaffen wurde. Diese Feststellung lässt sich dahingehend verallgemeinern, dass die Tätigkeit der Rezeption auch dann entscheidend ist, wenn es einen Produzenten gibt. Es gilt also das Prinzip: Semiose liegt vor, wenn etwas als Zeichen rezipiert wird. Folgerichtig ist ein mediales Ereignis letztlich ein Rezeptionsereignis.“ (Genz und Gévaudan 2016, 25)¹⁴

Auf diese Weise lassen sich auch die Begriffe Objekt und Zeichen unterscheiden:

„Im vorigen Abschnitt haben wir erwähnt, dass ein semiotisches Ereignis erst durch die Interpretation eines Zeichens durch einen Rezipienten zustande kommt. Das bedeutet, dass der Rezeptionsakt, mit dem ein Rezipient ein Objekt einem Produzenten zurechnet und es als Zeichen interpretiert, das entscheidende Kriterium für die Semiose darstellt. Ob das

14 Diese Ansicht ist in der Medienwissenschaft nichts Neues. Beispielsweise vertritt auch Stefan Münker eine vergleichbare Ansicht: „So richtig es ist, darauf hinzuweisen, dass uns die Welt im Wahrnehmen, Kommunizieren oder Erkennen nur medial vermittelt zugänglich ist, so wichtig ist es, in diesem Kontext daran zu erinnern, dass Medien selber nicht wahrnehmen, kommunizieren oder erkennen können. Medien sind eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung bedeutungshaften Weltbezugs; und sie sind zudem nie die Akteure der Welterschließung - so sehr sie ihren Sinn auch prägen. So wie nichts ohne Medien ist, sind Medien nichts ohne ihren Gebrauch. [...] Über die Frage, ob etwas ein Medium ist, entscheidet sein Gebrauch als Medium.“ (Münker 2012, 334–335)

Objekt tatsächlich von einem Produzenten als Zeichen konzipiert wurde, spielt dabei keine grundsätzliche Rolle.“ (Genz und Gévaudan 2016, 25)

Auch in der Musik gibt es Beispiele, bei denen Objekte erst durch den Rezeptionskontext zu musikalischen Objekten werden. So können beispielsweise Alltagsgeräusche, die ohne musikalische Intention entstanden sind, als Musik interpretiert werden. Allen voran kann hier die *Musique Concrète* genannt werden, bei der Alltagsgeräusche auf Band aufgenommen und durch technische, meist rhythmische, Manipulation zu Musik auf Band zusammengesetzt werden. Dieses Prinzip lässt sich heute selbstverständlich auch digital umsetzen. Auf diese Weise findet bei der Rezeption eine Interpretation im Sinne einer musikalischen (Um-)Deutung statt.

Das Modell bietet nicht nur einen Blickwinkel auf die mediale Konstitution von Musik, sondern auch Erkenntnisse, die für die Selbstreflexion der Rezeptionshaltung des Forschers nützlich sind. Einerseits kann populäre Musik als Alltagserfahrung und andererseits als Forschungsgegenstand rezipiert werden. Diese Unterscheidung ist für Helms eine wichtige Frage für die Popmusikforschung:

„Heutigen Lehrern und Politikern muß man nicht mehr erklären, was populäre Musik ist. Sie sind damit aufgewachsen, damit sozialisiert und haben umfangreiche Alltagserfahrungen. Das Problem der aktuellen Populärmusikforschung liegt in der Differenz zwischen Forschung und Alltagserfahrung.“ (Helms 2002, 97)

Bei der Rezeption entscheidet sich somit, ob populäre Musik als Alltagserfahrung oder als Forschungsgegenstand wahrgenommen wird. Christoph Jacke problematisiert dies in seiner *Einführung in Populäre Musik und Medien* aus seiner eigenen Erfahrung in den Rollen als Popforscher und Musikjournalist:

„Nun, betrachtet man Einzelphänomene in der populären Kultur oder eben der Medien-Popkultur, dann gelangt man als Popforscher (zunächst einerlei welcher Disziplin) sehr schnell in das Fahrwasser von beurteilenden Kommentierungen oder intrinsisch motivierten Beobachtungen (der ‚Rockprofessor‘, der über seine Lieblingsband schreibt). Genau dieser Gefahr versuche ich seit Jahren zu entkommen, indem ich zum einen als Musikjournalist in verschiedenen Bereichen arbeite und mich dort mal mehr, mal weniger reflektiert über einzelne Acts, Platten, Phänomene oder Tracks auslassen kann – diese Plattform dient mir gewissermaßen als emotional-essayistischer Katalysator intrinsischer Motivationen. Zum anderen bemühe ich mich – gerne ausgehend von Phänomenbeobachtungen aus dem Leben mit und in der Medien-Popkultur – um die Untersuchung der Rolle der Popkultur im Ganzen und der Popmusik im Speziellen für die Gesellschaft. Dazu bedarf es einer Erfassung größerer Zusammenhänge und Kontexte, einer abstrakten theoretischen Modellierung und daraus einer Konstituierung von Beobachtungssettings

und -instrumentarien zum wissenschaftlichen Umgang mit Pop.“ (Jacke 2013, 57–59)

Die Reflexion über die Medialität der populären Musik ist somit auch ein Bestandteil ihrer Erforschung. Dies gilt insbesondere dann, wenn die medialen Aspekte eine substantielle Rolle spielen sollen. Auf Basis der bisherigen Ausführungen steht nun fest, was in dieser Arbeit unter Musik als medialem Objekt verstanden wird. Im Folgenden soll nun der Begriff der Massenmedien im Rahmen dieser Arbeit geklärt werden.

2.2.2 Massenmedien

Aus den bisherigen Ausführungen ging hervor, dass der Begriff Medium in einem Kommunikationszusammenhang betrachtet wird. Der Begriff der Massenmedien wird entsprechend anhand des Begriffs der Massenkommunikation erörtert. Dafür wird die Definition von Gerhard Maletzke zugrunde gelegt:

„Unter Massenkommunikation verstehen wir jene Form der Kommunikation, bei der Aussagen

öffentlich (also ohne begrenzte und personell definierte Empfängerschaft)

durch technische Verbreitungsmittel (Medien)

indirekt (also bei räumlicher oder zeitlicher oder raumzeitlicher Distanz zwischen den Kommunikationspartnern)

und einseitig (also ohne Rollenwechsel zwischen Aussagendem und Aufnehmenden)

an ein disperses Publikum [...] vermittelt werden.“ (Maletzke 1978, 32)

Es stellt sich nun die konkrete Frage, welche Medien als Massenmedien zu verstehen sind. Nach Maletzke gehört dazu das Druckverfahren, welches den historischen Beginn für Massenmedien markiert:

„Ein weiterer entscheidender Schritt, der die Entwicklung der modernen Massenkommunikation einleitete, war dann die Erfindung des *Druckverfahrens*, das zum ersten Male erlaubte, in relativ kurzer Zeit eine Aussage durch ein technisches Medium beliebig zu vervielfachen und an eine große Zahl von Menschen in der gleichen Form zu verbreiten, ein Merkmal, das für die gesamte Massenkommunikation kennzeichnend ist [...].“ (Maletzke 1978, 22)

Aus seiner Definition folgt ein weit gefasster Medienbegriff:

„Fragen wir nun, welche Erscheinungen des öffentlichen Lebens auf Grund unserer Definition zur Massenkommunikation zu rechnen sind, so ergeben sich fünf Phänomene, auf die diese Definition in vollem Umfang zutrifft: Presse, Film, Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen. [...] Unsere Definition der Massenkommunikation umfaßt voll und ganz alles veröffentlichte Gedruckte, und somit gilt hier das Wort ‚Presse‘ in seiner weitesten und ursprünglichsten Bedeutung.“ (Maletzke 1978, 33–34)

Genz und Gévaudan verweisen in ihrer Medientheorie auch auf Maletzkes Definition und sehen inhaltlich eine wesentliche Übereinstimmung mit ihrem Begriffsverständnis (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 32). Beim direkten Vergleich wird jedoch auffällig, dass Genz und Gévaudan im Unterschied zu Maletzke bei ihrer Auffassung einen Schwerpunkt auf die Adressierung und damit auch den Produktionskontext legen:

„Anhand des Begriffs der Massenmedien lässt sich der medientheoretische Beitrag der Adressierungstypologie aufzeigen: Vor dem Hintergrund der erörterten Kriterien können wir nun ein Massenmedium als ein Medium definieren, dessen Adressierung in der Regel kollektiv, monologisch, indirekt und anonym ist.“ (Genz und Gévaudan 2016, 32)

Maletzke sowie Genz und Gévaudan verwenden folglich teilweise unterschiedliche Begrifflichkeiten mit verschiedenen Grundannahmen (siehe Tabelle 3). Diese Kriterien sollen im Folgenden aufgegriffen werden und anhand von Beispielen in Musikkontexten erörtert werden.

Maletzke	Genz und Gévaudan
Öffentlich und an ein disperses Publikum	Kollektiv und anonym
Indirekt	Indirekt
Einseitig	Monologisch

Tabelle 3: Begriffliche Gegenüberstellung der Kriterien für Massenkommunikation bei Maletzke sowie Genz und Gévaudan.

Maletzke unterscheidet zwischen direkter und indirekter Kommunikation. Während direkte Kommunikation im gemeinsamen Raum zur gleichen Zeit stattfindet, zeichnet sich indirekte Kommunikation durch räumliche, zeitliche oder raumzeitliche Distanz aus:

„Die indirekte Kommunikation ist [...] durch eine zeitliche oder räumliche oder raumzeitliche Distanz zwischen den Kommunikationspartnern gekennzeichnet. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt die wichtigsten Kommunikationsformen, so ergibt sich folgende Gruppierung:

Eine *nur zeitliche Distanz* (bei gleichem Ort) liegt bei zahlreichen Signalen sowie gelegentlich beim geschriebenen oder gedruckten Wort vor;

nur räumlich (Bei Gleichzeitigkeit von Aussagen und Aufnahmen) ist die Distanz beim Telefonieren, beim Funksprechverkehr und in den Live-Sendungen von Rundfunk und Fernsehen;

raumzeitlich getrennt sind die Beteiligten meist bei der Aussagenvermittlung durch Schrift und Druck, durch Bilder, Schallplatten und Filme, sowie in Rundfunk- und Fernsehsendungen als 'Konserve'.

Die Unterscheidung von direkter und indirekter Kommunikation führt zu der für unser Thema fundamentalen Erkenntnis: *Massenkommunikation ist immer indirekte Kommunikation.*“ (Maletzke 1978, 23)

Genz und Gévaudan beziehen das gleiche Begriffspaar jedoch auf die *Adressierung*, wodurch eine anderer Bedeutungszusammenhang entsteht:

„Mit dem Kriterium der direkten und indirekten Adressierung wird zwischen unmittelbarer und mittelbarer Kontaktaufnahme unterschieden. Die direkte und die indirekte Form der Adressierung können gleichzeitig vorkommen. Wenn beispielsweise in einer Konversation mehrere Adressaten vorgesehen sind, kann sich der Sprecher durch Mimik, Gestik und sprachliche Deixis (Personalpronomen der zweiten Person) direkt an einen Teil dieser Adressaten oder an einen einzigen richten – die anderen Adressaten werden dann indirekt angesprochen, gehören aber dennoch zu den vom medialen Produzenten vorgesehenen Rezipienten.“ (Genz und Gévaudan 2016, 30)

Das Begriffspaar direkt/indirekt weist bei Maletzke im Gegensatz zu Genz und Gévaudan somit unterschiedliche Konnotationen auf. Genz und Gévaudan verwenden in diesem Kontext das Beispiel des offenen Briefs. Bezüglich der Adressierung ist ein offener Brief, der beispielsweise an eine Person in öffentlicher politischer Verantwortung gerichtet ist, als direkt adressiert zu betrachten. Auf der anderen Seite ist er jedoch nach den Kriterien von Maletzke der indirekten Kommunikation zuzuordnen, da zwischen den Kommunikationspartnern eine raumzeitliche Distanz besteht. Nach Genz und Gévaudan kann die Adressierung durch Massenmedien sowohl direkt als auch indirekt erfolgen, wohingegen Maletzke unter Berücksichtigung des Distanzkriteriums Massenmedienkommunikation stets als indirekt klassifiziert.

Das Konzept der Adressierung, wie es Genz und Gévaudan darlegen, bietet eine interessante Perspektive für die Analyse populärer Musik. Ein prägnantes Beispiel dafür sind die Songs *Love Yourself* (2015) von Justin Bieber und *Lose You to Love Me* (2019) von Selena Gomez. Nach einer ihrer vielen Trennungen schrieb Justin Bieber gemeinsam mit Ed Sheeran den Song *Love Yourself*, der von einer vergangenen Beziehung erzählt. Selena Gomez veröffentlichte ihrerseits als Reaktion 2019 *Lose You to Love Me* nach einer weiteren Trennung, die die endgültige Trennung besiegeln sollte. Obwohl nie offiziell bestätigt wurde, dass die Songs konkret die jeweils andere Person adressieren, legen die Texte eine solche Interpretation nahe. Solche Songs werden als Answer Songs bezeichnet, die nicht immer zwingend mit Liebesbeziehungen in Verbindung stehen müssen. Ein historisches Beispiel für Answer Songs findet sich im frühen Country: *I Wanna Be a Cowboy's Sweetheart* (1934) von Patsy Montana antwortet auf *Texas Plains* von Stuart Hamblen (1933). Beide Stücke romantisierten das Leben im amerikanischen Süden, wobei Hamblen aus männlicher und Montana aus weiblicher Perspektive erzählt. An diesem Beispiel ist zudem hervorzuheben,

dass die Antwort nicht nur textlich erfolgt, sondern sich auch Melodik, Harmonik und Stilistik ähneln. Eine weitere markante Form der Adressierung findet sich im Hip-Hop, insbesondere in den „freestyle rap battles“ auf der Bühne oder auch in massenmedial verbreiteten kommerziellen Produktionen als *Diss Tracks*, die wertschätzend oder abwertend (*dissen*) auf Szenenmitglieder Bezug nehmen.

Maletzke thematisiert Kommunikation im Hinblick auf Gegenseitigkeit und Einseitigkeit in Verbindung mit direkter und indirekter Kommunikation. Er beschreibt vier Kommunikationsformen:

„Kommunikation verläuft immer entweder *gegenseitig*, beispielsweise im persönlichen Gespräch, bei dem die Partner ständig ihre Rollen als Aussagende und Aufnehmende wechseln; oder *einseitig*, also ohne Rollentausch, so daß ein Partner ständig Aussagender, der andere ständig Aufnehmender ist. [...]

Gegenseitig direkt ist die Kommunikation im persönlichen Gespräch von Angesicht zu Angesicht;

eine *gegenseitige indirekte* Kommunikation liegt vor beim Telefonieren und beim Funksprechverkehr;

einseitig direkt verläuft die Kommunikation bei einem Vortrag;

einseitig indirekt ist schließlich die Kommunikation beim geschriebenen und gedruckten Wort (Brief, Telegramm, Zeitung, Zeitschrift, Buch), bei Schallplatte und Film, Rundfunk und Fernsehen.

Damit ergibt sich eine zweite für unser Problem fundamentale Tatsache: *Alle Massenkommunikation verläuft einseitig*. Immer sind die Partner der Massenkommunikation nur durch ein technisches Medium miteinander verbunden, und immer ist dieses Medium so konstruiert, daß die Aussagen ständig nur in *einer* Richtung vermittelt werden, daß also die Partnerrollen nicht beliebig wechseln können, sondern durch die Eigenarten des Mediums von vornherein festgelegt sind.“ (Maletzke 1978, 23–24)

Genz und Gévaudan sprechen in diesem Zusammenhang von Monologizität und Dialogizität:

„Von wesentlicher Bedeutung ist bei der Adressierung auch der Umstand, ob diese einseitig oder reziprok, also monologisch oder dialogisch erfolgt. Dialogizität im engeren Sinne ist gewissermaßen der Prototyp der individuellen Kommunikation, bei der ein Produzent sich an einen Rezipienten richtet, um im nächsten Moment seinerseits zum Adressaten von dessen kommunikativer Tätigkeit zu werden. Dialogizität erfordert eine relativ hohe Integration der Produktions- und Rezeptionskontexte [...] sowie eine gewisse kommunikative Kongruenz. So findet dialogische Kommunikation selten statt, wenn auf der einen Seite eine einzige und auf der anderen Seite eine Vielzahl von Personen in Verbindung treten. [...] Eine

interessante Ausnahme ist die Unterrichtssituation in der Schule. Hier wird der Dialog jedoch durch den Lehrer kontrolliert und geleitet.“ (Genz und Gévaudan 2016, 29)

Der Unterschied zwischen den beiden Betrachtungsweisen liegt darin, dass Maletzke in seinem Modell den Schwerpunkt auf das technische Medium legt, das die indirekte einseitige Kommunikation ermöglicht. Genz und Gévaudan hingegen fokussieren auf die Adressierung, die auch dann direkt sein kann, wenn raumzeitlich indirekt kommuniziert wird.

Die verschiedenen Kommunikationsmodi spiegeln sich auch im Medium Musik wider. Gegenseitige direkte Kommunikation findet in der Musik beispielsweise im instrumentalen Einzelunterricht beim „Vormachen und Nachspielen“ statt (Papageienmethode). Gegenseitig indirekter Einzelunterricht kann mittels Videokonferenzsoftware erfolgen. Einseitig direkte Kommunikation erfolgt bei Konzerten. Musik hat die besondere Eigenschaft, dass bei der direkten einseitigen Kommunikation auch mehrere Produzenten gleichzeitig am Kommunikationsereignis beteiligt sein können. Um dies bewerkstelligen zu können, bedarf es in der Regel vorheriger Probenereignisse der produzierenden Gruppe oder andere mediale Objekte wie Noten, die eine koordinierte musikalische Kommunikation ermöglichen. Bei Jamsessions im Jazz kommt es zu solchen Kommunikationsereignissen, ohne dass vorherige Proben stattgefunden haben müssen und ohne Noten. Diese Situation verlangt von den Jazz-Musikern spezifische Fähigkeiten, insbesondere ein großes Repertoire an „Standards“ auswendig zu beherrschen. Die Zuhilfenahme von Noten bei Jamsessions gilt größtenteils als verpönt:

„Viel häufiger jedoch spulen mittelmäßige Ensembles routiniert ihr Programm ab und erzeugen dabei ebenso routinierte Langeweile. Der entscheidende Punkt: Leadsheets verleiten dazu, Gigs (= Auftritte/Konzerte) zu spielen, ohne viel üben zu müssen. Jeder kann die Themen auswendig und der Probenaufwand hält sich in Grenzen. Die Ergebnisse sind bestenfalls akzeptable Jamsessions. Viele Jazzmusiker erscheinen mit dem ‚Real Book‘ unter dem Arm auf der Bühne und wursteln sich mit dem Notenständer vor der Nase mehr schlecht als recht durch ein in letzter Minute zusammengeschustertes Notprogramm. [...] Heutzutage haben eigentlich nur noch Gruppen eine Chance, die mit interessant arrangierten Themen oder Eigenkompositionen einen individuellen Sound auf die Bühne bringen, die ein Konzept haben, spannende Geschichten zu erzählen und dem Publikum das Gefühl geben, dass es ernst genommen wird.“ (Sikora 2003, 66)¹⁵

¹⁵ Eine vergleichbare Aussage findet sich auch in dem Jazz Play-Along Lehrbuch *How To Learn Tunes* von David Baker aus der Reihe der Jamey Aebersold Lehrbücher: „But in my estimation, the proper place to use a fake book is *in the practice room, not at the performance venue*. Occasionally there are circumstances which may necessitate its use on the stand, but only as a last resort and as the exception rather than the rule“ (Baker 1997, iii).

Frank Sikora stellt in seiner Aussage den Unterschied zwischen einer Jamsession und einem Konzert im Jazz heraus. Eine Jamsession ist in der Regel durch ihre spontane Bandzusammensetzung und ein unbestimmtes Programm charakterisiert. Diese Umstände verlangen den Musikern viele verschiedene Kompetenzen ab: Sie müssen über ein Standardrepertoire verfügen, das in der weltweiten Jazzszene als Kanon akzeptiert wird, die Stücke dieses Repertoires in möglichst vielen Tonarten beherrschen, sowohl die Begleit- als auch die Solistenrolle einnehmen können und sich stilistisch spontan an die Mitmusizierenden anpassen („Lasst uns ‚Stella‘ als ‚Bossa‘ spielen!“). Bei diesen Anforderungen ist es wenig überraschend, dass Frank Sikora von einem Ensemblekonzept spricht, „dass nur dann funktioniert, wenn wirklich hervorragende Musiker aufeinander treffen und jener magische Funke überspringt, von dem man nach einem außergewöhnlichen Konzert schwärmt, der sich kaum in Worte fassen lässt. Spannende Interaktion ist nicht planbar und das Risiko, einen uninspirierten Abend zu erleben, recht groß“ (vgl. Sikora 2003, 66). Die erforderliche Spontaneität und Unplanbarkeit bei einer Jamsession stellen eine komplexe Herausforderung dar. Bei einer gelungenen Jamsession sollte die Aufmerksamkeit der Musizierenden jedoch nicht nur auf die musikalische Ausführung gelegt werden, sondern auch dem Publikum und der Atmosphäre im Raum gewidmet sein. Die bloße Anwesenheit eines Publikums und das öffentliche Setting sind wichtige Einflussfaktoren. Bei genauerer Betrachtung ist somit doch auch eine gewisse Reziprozität festzustellen. Auch in der populären Musik spielt die Einbindung des Publikums eine wichtige Rolle, sie ist in der Medialität jedoch anders gelagert. In Livesituationen, wie beispielsweise Schlager- oder auch Rockkonzerten, gehört das Mitklatschen und weitere musikalische Publikumsanimationen dazu, wodurch die Grenzen zwischen Produzent und Rezipient aufweichen. Bezüglich der Massenmedialität soll deshalb Maletzkes technisches Kriterium beibehalten werden, da es Klarheit bietet: Massenkommunikation ist immer einseitig indirekt.

Die Gruppe der Rezipienten bei der Massenkommunikation nennt Maletzke das disperse Publikum. Er erklärt, dass das disperse Publikum durch gemeinsame Aufmerksamkeit für Massenkommunikationsinhalte entsteht, ohne dass zwischen den Einzelpersonen direkte zwischenmenschliche Beziehungen bestehen:

„Als *essentielle*, echt konstitutive Merkmale, also als Charakteristika, die wesentlich und unabdingbar unser Objekt, das ‚disperse Publikum‘ der Massenkommunikation kennzeichnen, sind folgende zu nennen:

a) Das disperse Publikum konstituiert sich durch die gemeinsame Zuwendung mehrerer, in der Regel vieler Menschen zu einem gemeinsamen Gegenstand, nämlich zu den Aussagen der Massenkommunikation. [...] [D]isperse Publika sind keine überdauernden Gebilde. Sie entstehen jeweils von Fall zu Fall dadurch, daß sich eine Anzahl von Menschen einer Aussage der Massenkommunikation zuwendet.

b) Die Aussagen, denen sich die Glieder der dispersen Publika zuwenden, werden durch Massenmedien, also nicht in direkter persönlicher Kommunikation vermittelt.

c) Die Glieder eines dispersen Publikums stellen in ihrer Gesamtheit ein Aggregat von räumlich voneinander getrennten Individuen oder von relativ kleinen, an einem Ort versammelten Gruppen dar.“ (Maletzke 1978, 28–29)

Wichtig ist, dass der Rezipient als Teil eines dispersen Publikums verstanden wird, das sich nicht durch die Eigenschaften einer homogenen Masse auszeichnet. Maletzke bevorzugt den Begriff des „dispersen Publikums“ gegenüber der „Masse“, um die vielschichtige und oft inhomogene Zusammensetzung dieser Gruppen zu betonen:

„a) Eine ‚Masse‘ im Rahmen der Massenkommunikation besteht in der Regel aus einer relativ großen Anzahl von Menschen. Doch erweist es sich als nahezu unmöglich, den relativen Begriff der ‚großen Zahl‘ hier näher zu bestimmen. [...] Unter besonderen Umständen kann nämlich das Publikum von Aussagen der Massenkommunikation zahlenmäßig sehr klein sein, ohne daß dadurch im geringsten die drei konstitutiven Wesensmerkmale berührt werden; so zum Beispiel bei einer thematisch sehr spezialisierten Aussage oder bei einer Übermittlung zu einer ungünstigen Zeit (Nachtprogramm) oder wenn durch die Technik der Verbreitung (UKW) oder infolge dünner Besiedlung nur wenige Menschen erreicht werden.

b) Zwischen den Gliedern eines dispersen Publikums bestehen im Normalfalle keine direkten zwischenmenschliche Beziehungen; sie stehen miteinander in der Regel nicht in unmittelbarer Kommunikation. [...] Bei thematisch sehr speziellen Aussagen kann sich auch ein Mitbewußtsein davon entwickeln, daß die anderen Glieder des Publikums ähnliche oder gleiche Interessen, Vorlieben oder Geschmacksrichtungen haben[...].

c) [...] Das disperse Publikum ist [...] im allgemeinen vielschichtig inhomogen; es kann aber auch unter bestimmten Bedingungen in der einen oder anderen oder gleichzeitig in mehreren [...] Dimensionen relativ homogen sein.

d) Das disperse Publikum ist weder strukturiert noch organisiert, es weist keine Rollenspezialisierung auf und hat keine Sitte und Tradition, keine Verhaltensregeln und Riten und keine Institutionen. Dieses lediglich ausschließende Merkmal ergibt sich von selbst als Akzidenz aus den essentiellen Merkmalen.“ (Maletzke 1978, 29–30)

Der Begriff der Masse muss also je nach Kontext differenziert werden. Im Kontext der Massenkommunikation ist mit dem Begriff der Masse somit nicht zwingend eine quantitativ große Gruppe gemeint. Es kann sich auch um eine zahlenmäßig kleine Gruppe handeln, die sich einem speziellen Inhalt zuwendet. Dieser Aspekt spielt bei der Beschreibung der populären Musik häufig eine wichtige Rolle. Zur Verdeutlichung kann man die Bedeutung des Begriffs der „Masse“ in weiteren Zusammenhängen gegenüberstellen. Dazu zählt beispielsweise eine Aussage des Kulturwissenschaftlers Lawrence Grossberg, der die Frage nach dem Unterschied zwischen populärer Kultur und Massenkultur stellt:

„Finally, there is mass art. Is mass art something different from popular culture? Many critics would still argue that a distinction needs to be drawn. Popular culture, it is assumed, somehow speaks to people's experience or perhaps, as one critic argues, at least allows people the freedom to interpret the text to fit into their experiences. Mass culture, on the other hand, is assumed to be purely and entirely commercially motivated; it is assumed to come from the top down, given to the people whether they like it or not. It is manipulative, attempting to force its audience to interpret its texts according to the interests of those who have produced it for the masses. This is why critics of mass culture fear that it will inevitably lead to authoritarian political regimes.“ (Grossberg et al. 1998, 38)

Nach Grossberg unterscheidet sich populäre Kultur wesentlich von Massenkultur, wobei der Begriff der populären Kultur weniger negativ konnotiert ist als der der Massenkultur. Der Terminus „Masse“ trägt eine normative, oft abwertende Konnotation. Besonders im Kontext der Massenmedialität zeigt sich, dass die implizite Annahme einer leicht manipulierbaren, homogenen Menschenmenge, die ausschließlich aus kommerziellen Gründen angesprochen wird, für die Analyse populärer Musik nur eingeschränkt tauglich ist. Die Vorstellung, dass musikalische Produkte mit minimalem Aufwand maximale Gewinne erzielen könnten, weil sie universell konsumiert werden, greift zu kurz und bietet eine zu begrenzte Sichtweise. Obwohl solche Fälle existieren mögen, verengt eine ausschließliche Fokussierung auf diese Auffassung das Verständnis der vielschichtigen Dynamiken innerhalb der populären Musik. In dieser Arbeit folgen wir Maletzke darin, dass unter Massenkommunikation und Massenmedien nicht eine Betrachtung der Rezipienten als homogene Masse, sondern als disperses Publikum zu verstehen ist.

Die Relativierung des Aspekts der Quantität im Zusammenhang mit dem Begriff Masse lässt sich auch auf die populäre Musik übertragen. Die Verwendung eines Massenmediums bedeutet nicht zwingend, dass auch eine große Zahl an Rezipienten adressiert und erreicht wird. Dies zeigt sich in der populären Musik am Beispiel kleiner Independent-Labels, der DIY-Kultur, Nischengenres, ‚unpopulärer‘ populärer Musik sowie unabhängigen Radiosendern und Blogs. Maletzkes Verständnis des Begriffs ist somit besser geeignet als das normative Verständnis, um die Realität der populären Musik differenziert zu beschreiben.

Ein Beispiel, bei dem der Begriff Masse nicht differenziert wird und damit problematisch ist, findet sich bei Roy Shuker:

„Popularity is central to popular culture, as its various products and figures (stars, auteurs) attain general social acceptance and approval. In a sense, a circular argument holds here: the popular are the mass, the mass are popular. As Turner puts it: ‚popular music and mass media have a symbiotic relationship: each depends on the other in an intimate collaboration‘“ (Shuker 2001, 3; Turner 1984, 4).

Dieses Verständnis wirft Fragen auf, insbesondere in Bezug darauf, ob populäre Musik stets eine breite Akzeptanz erfordert. Dies trifft auf einen sehr großen Teil der populären Musik nicht zu. Es gibt zahlreiche historische Beispiele, die verdeutlichen, dass populäre Musik

nicht immer breite gesellschaftliche Akzeptanz findet: Die Anfänge des Rock'n'Roll beispielsweise wurden oft als gesellschaftsgefährdend betrachtet. Heute gibt es heftige Kritik an den Texten zeitgenössischer Rapmusik durch breite Bevölkerungsgruppen. Ein weiteres markantes Beispiel ist die Disco-Demolition-Night im Jahr 1979, bei der Rockmusikfans in einem Baseball-Stadion in Chicago tausende von Disco-Schallplatten verbrannten, um ihre Ablehnung gegenüber dieser Musikrichtung zum Ausdruck zu bringen. Dies verdeutlicht, dass populäre Musik nicht zwingend die „Masse“ im Sinne einer gesamten Volksmasse anspricht, sondern vielmehr im Rahmen der Massenkommunikation verbreitet wird. Der Begriff „Masse“ als Bezeichnung für eine umfassende Volksmasse, die ein gesamtes Volk umfasst, erfüllt nicht die Anforderungen einer differenzierten theoretischen Betrachtung. Natürlich kann auch eine große Volksmasse bestimmte Musik tendenziell akzeptieren und schätzen, doch stellt diese Musik nur einen Teil der populären Musik dar und muss nicht notwendigerweise als solche klassifiziert werden. Die 9. *Sinfonie* von Beethoven wird sicherlich mehr von „der Masse“ akzeptiert als manche populäre Musik wie Death-Metal, jedoch ist sie dadurch nicht der populären Musik zuzuordnen. Das abschließende Zitat von Turner, das in Shukers Darstellung erscheint, ist wiederum schlüssig. Es unterstreicht, dass populäre Musik und Massenmedien in einer symbiotischen und eng kooperierenden Beziehung stehen.

Der Begriff ‚populär‘ im Kontext der ‚populären Musik‘ muss ebenso differenziert betrachtet werden wie der Begriff der Masse im Zusammenhang mit Massenkommunikation. Diese Differenzierungen sind in dem Zitat von Roy Shuker nicht erkennbar, was zu ungünstigen Widersprüchlichkeiten führt. Wenn populäre Musik als massenmedial geprägte Musik verstanden wird und der Begriff der Massenkommunikation dabei ernst genommen wird, müssen die Begriffe der „Masse“ und des „Populären“ in ihrer Bedeutung entsprechend angepasst werden. Die Perspektive dieser Arbeit auf Massenkommunikation und Massenmedien orientiert sich an Maletzke. Sie lehnt das Konzept einer homogenen Masse ab und geht stattdessen von einem dispersen Publikum aus. Dadurch wird eine objektive Betrachtungsweise ermöglicht, die den Begriff der Massenkommunikation frei von normativen Konnotationen verwendet.

Ein letzter grundlegender Aspekt zur Klärung innerhalb der Diskussion um Massenkommunikation betrifft die Begriffe des medialen Objekts und der Aussage, die bei Maletzke und Genz und Gévaudan unterschiedlich konzeptualisiert werden. In dieser Arbeit diene die Auslegung von Genz und Gévaudan als Basis, um den Begriff des medialen Objekts zu definieren. Im Kontext von Maletzkes Massenkommunikationstheorie wird dieser durch den Begriff „Aussage“ repräsentiert. Die Gesamtheit solcher Aussagen, die Massenmedien dem Rezipienten bieten, konstituiert das Aussagenangebot, wie Maletzke beschreibt:

„Die Medien kommen dem Rezipienten mit einem überaus großen Angebot von Aussagen entgegen, aus denen der Rezipient, sobald er in das Feld der Massenkommunikation eintritt, einige auswählt und auf sich einwirken läßt, andere zurückweist oder unbeachtet läßt. Mit diesem selektiven Akt greift der Rezipient aktiv in den Gesamtprozeß ein. Zu einem wesentlichen Teil bestimmt er selbst den Umfang und die Art der von ihm erlebten Aussagen.“
(Maletzke 1978, 38)

Die Auswahl des medialen Objekts gehört demzufolge zur Rezeptionstätigkeit des Rezipienten eines massenmedialen Kommunikationsereignisses. Um eine einheitliche Terminologie zu wahren, behält diese Arbeit den Begriff des medialen Objekts bei. Unter Medienangeboten wird somit die Summe aller einzelnen medialen Objekte verstanden, die innerhalb des gesamten massenmedialen Angebots zur Auswahl stehen. Eine ähnliche Auffassung findet sich auch bei Christoph Jacke (2013):

„Medienangebote sind die professionell und institutionell erstellten Träger von Texten jedweder Art (Leitartikel, Feature, Track auf einer CD, Werbespot, Plakat, Homepage etc.), die diese dem Markt und somit vor allem den Rezipienten verfügbar machen, eben anbieten.“ (Jacke 2013, 63)

Bemerkenswert ist jedoch Jackes Charakterisierung der Medienangebote als „professionell“ und „institutionell“. Diese spezifische Einstufung wird in der vorliegenden Arbeit nicht übernommen, da die traditionellen Gatekeeper der Medienveröffentlichung in der heutigen Zeit nicht mehr die exklusive Kontrolle besitzen. Vielmehr verschwimmen die Grenzen zwischen professionell generierten Inhalten („professionally-generated-content“) und von Nutzern erstellten Inhalten („user-generated-content“), was durch die Entwicklungen in den digitalen und Onlinemedien gefördert wird.

Auf diese Weise ist nun theoretisch in Grundzügen erfasst, was unter einem massenmedialen Angebot in der populären Musik verstanden wird. Das Verhältnis zwischen dem Konzept der Massenkommunikation im Kontext von Onlinemedien und digitalen Medien wird in den weiteren Ausführungen diskutiert.

2.2.3 Digitalität und Onlinemedien

Maletzkes Begriffsdefinition der Massenkommunikation entstand zu einer Zeit, als digitale Medien und Onlinemedien noch nicht den Entwicklungsstand und die Relevanz von heute erreicht hatten. Daher stellt sich die Frage, inwiefern und ob überhaupt Onlinemedien und digitale Medien als Medien der Massenkommunikation zu bezeichnen sind.

Zur Einordnung: Während heute den sozialen Medien extreme Eigenschaften zugeschrieben werden und ihre Andersartigkeit im Gegensatz zu den „traditionellen Medien“ oder auch „Qualitätsmedien“ besonders herausgestellt und höchst kontrovers diskutiert wird (vgl. Precht und Welzer 2022), wurde 2009 noch die Annahme vertreten, dass das Internet inhaltlich noch nicht viel mehr biete als die traditionellen Massenmedien. In ihrer umfangreichen Studie *The Internet and the Mass Media* kommen Lucy Küng, Robert Picard und Ruth Towse zu folgendem Ergebnis:

„One clear conclusion is that in terms of its current status the Internet so far represents little more than a new medium for delivering what appears to be very familiar old media content.“ (Küng et al. 2009, 170)

Nur sieben Jahre später finden sich deutlich abweichende Einschätzungen. Genz und Gévaudan ordnen das Internet nur noch eingeschränkt den Massenmedien zu:

„In digitalen Medien wie dem Internet, das alle möglichen Kommunikationsformen erlaubt, kann sich demnach prinzipiell jeder in der politischen Öffentlichkeit äußern. Insofern ergibt sich eine neue Variante der [...] vorgestellten Adressierungstypologie in Bezug auf das Internet: Seine Kommunikation ist in Formaten wie Artikelkommentaren oder Twitter kollektiv, anonym, indirekt und *dialogisch*. Aus diesem Grund kann das Internet nur bedingt als Massenmedium angesehen werden.“ (Genz und Gévaudan 2016, 157)

Es gibt auch weitere hybride Begriffskonzeptionen, wie beispielsweise bei Felix Stalder, der von „sozialen Massenmedien“ spricht, was eine Neukombination der genannten Konzepte reflektiert (vgl. Stalder 2016).

Es ist jedoch notwendig, zwischen den Begriffen Digitalisierung und Onlinemedien zu differenzieren. Die erste große Welle der Digitalisierung in der Musik, markiert durch die Einführung der CD im Jahr 1982, erhöhte die Partizipationsmöglichkeiten zur Produktion von Medieninhalten zunächst nicht, sondern stärkte vielmehr die Rolle der traditionellen Gatekeeper. Das digitale Speichermedium kann dabei eher als Evolution der Schallplatte betrachtet werden. Parallel dazu bewerteten Küng, Picard und Towse im Jahr 2008 das Internet noch ähnlich konservativ in Bezug auf seine Rolle innerhalb der Massenmedien: Auch auf CDs wurden, ähnlich wie auf Schallplatten, vergleichbare Inhalte in vergleichbarer Weise verbreitet.

Der wesentliche Unterschied zwischen Digitalität und Onlinemedien manifestiert sich in den Übermittlungsmethoden. Onlinemedien erfordern eine Übertragung zur Übermittlung, während bei digitalen Medien wie CDs die Übermittlung auch durch Überbringung erfolgen kann. Genz und Gévaudan erläutern diese Unterscheidung:

„Mit der zeitlichen und räumlichen Entkopplung der Rezeption von der Produktion sind bestimmte Formen der Übermittlung verbunden, die man aufgrund dieser Entkopplung als *mittelbar* bezeichnen kann. Wenn man unter *Übermittlung* die Art versteht, wie das mediale Produkt zum Rezipienten gelangt, dann kann man zwei Typen der Übermittlung unterscheiden: die *Überbringung* und die *Übertragung*. Bei der Überbringung wird das mediale Produkt über ein logistisches System zum Rezipienten gebracht, wobei Postboten, Zeitungsausträger, Lieferanten, Verkäufer etc. als Überbringer fungieren. Bei der Übertragung wird das mediale Produkt auf technischem Weg übermittelt, etwa über ein Telefonnetz, Internet, Radio und TV-Wellen, Mobilfunk- und Sendemasten, Rohrpostsysteme etc.“ (Genz und Gévaudan 2016, 79)

Mit dieser Unterscheidung lassen sich auch die verschiedenen medientechnologischen Übermittlungsmöglichkeiten von Musik einordnen (siehe Tabelle 4).

	mechanisch (nicht-elektronisch)	analog (elektronisch)	digital
Überbringung	gedruckte Noten, Notenrolle	Schallplatte, Tonband	CD, MiniDisc, Festplatte
Übertragung	-	Rundfunk	Onlinemedien, Streaming

Tabelle 4: Technische Übermittlungsmöglichkeiten von Musik (Tabelle erstellt vom Verfasser).

Onlinemedien können folglich dann auch weiterhin als Massenmedien bezeichnet werden, wenn sie der Definition von Maletzke (siehe Seite 42) entsprechen. Aufgrund der bisherigen Darlegungen lässt sich festhalten: Gemäß Küng, Picard und Towse können die herkömmlichen Massenmedien, die lediglich auf Online-Übertragungswege umgestiegen sind und ihre Inhalte in ähnlicher Form weiterhin anbieten, nach wie vor als Massenmedien bezeichnet werden. So wurden Bücher zu E-Books, Zeitschriften zu digitalen Magazinen, und lineare Fernseh- und Radiosender streamen ihre Programme über das Internet. Filme und Musik werden ebenfalls gestreamt. In all diesen Fällen ist die Kommunikation weiterhin massenmedial geprägt.

Der „öffentliche Charakter“ der Massenkommunikation, wie von Maletzke definiert, stellt bei der Übertragung auf Onlinemedien jedoch eine Herausforderung dar. Maletzke grenzt öffentliche von privater Kommunikation ab:

„Ist die Aussage ausschließlich an eine bestimmte Person oder an eine begrenzte Anzahl von eindeutig definierten Personen gerichtet, nennen wir die Kommunikation *privat*. Ist dagegen die Aussage in der Intention des Aussagenden für jeden bestimmt, der in der Lage ist, sich Zugang zur Aussage zu verschaffen und der willens ist, sich der Aussage zuzuwenden, ist also der Kreis der Aufnehmenden vom Aussagenden her weder eng begrenzt noch klar definiert, so hat die Kommunikation *öffentlichen* Charakter.“

Da sich die Aussagen der Massenkommunikation grundsätzlich an einen weder begrenzten noch eindeutig festgelegten Personenkreis wenden, *ist Massenkommunikation grundsätzlich immer ‚öffentlich‘ in diesem Sinne.*“ (Maletzke 1978, 24)

Genz und Gévaudan thematisieren ebenfalls die Schwierigkeit, öffentliche und private Kommunikation bei Onlinemedien zu trennen:

„Da bei tertiären Medien wie dem Internet private und öffentliche Informationen die gleichen Distributionswege haben und oftmals auch von gleichen Geräten verschickt oder empfangen werden, ist es schwierig, einerseits Privates und Öffentliches zu trennen und andererseits Adressaten von anderen Rezipienten zu unterscheiden.“ (Genz und Gévaudan 2016, 159)

Zudem findet auf Plattformen wie Facebook, Twitter und in verschiedenen Chat-Bereichen und Foren im Internet gegenseitige Kommunikation mit direkter Adressierung statt. Daher

kann bei Onlinemedien nicht pauschal von Massenkommunikation gesprochen werden. Genz und Gévaudan beschreiben die hybriden Eigenschaften der Onlinemedien am Beispiel von „chat rooms“:

„Eine weitere Kategorie medialer Ereignisse, bei der direkte und indirekte Adressierung kombiniert auftauchen, sind so genannte *chat rooms*, also virtuelle Räume im Internet, die man durch Einloggen betreten kann, wobei der Benutzer die Anwesenheit anderer Benutzer sehen und mit diesen über kurze Texte in Kontakt treten beziehungsweise von diesen kontaktiert werden kann. Aufgrund der Öffentlichkeit der Chaträume geht mit der direkten Adressierung einer Person gleichzeitig eine indirekte Adressierung der anderen Anwesenden einher.“ (Genz und Gévaudan 2016, 30–31)

Diese Chats können öffentlich sein, wie beispielsweise der Chat zu einem YouTube-Video oder einem Twitch-Livestream, oder privat, wie in einer privaten Unterhaltung einer Videokonferenz-Software. Ein wesentlicher Unterschied zwischen einem Chat und einem Forum liegt in der Geschwindigkeit der Kommunikation: Chats fördern eine schnelle, unmittelbare Interaktion, während in Foren meist eine langsamere Kommunikation erfolgt. Zudem sind Chats häufig als „Mikroformat“ (vgl. Moormann et al. 2021) innerhalb einer Webansicht eingebettet, die sich auf weitere Medieninhalte beziehen, während Foren in der Regel ein bildschirmfüllendes Format darstellen, das für sich alleine steht.

Öffentliche Chats und Foren ermöglichen unterschiedliche Arten der Rezeption. Während einige Nutzer aktiv in die Kommunikation eingreifen, können andere sich darauf beschränken, den Inhalten als passive Rezipienten zu folgen. Dies ist besonders bei Plattformen wie YouTube erkennbar, wo Zuschauer einem Video und dem dazugehörigen Chat folgen können, ohne selbst an der Kommunikation teilzunehmen. In solchen Situationen weist die Kommunikation Merkmale der Massenkommunikation auf, weil die Interaktion größtenteils einseitig bleibt. Die Mehrheit der Nutzer beteiligt sich nicht aktiv an Diskussionen, was durch die Diskrepanz zwischen hohen Klickzahlen und der relativ geringen Anzahl von Kommentaren verdeutlicht wird. Die meisten Menschen scheinen die Inhalte zu rezipieren, ohne einen Dialog zu führen. Daher lässt sich diese Form der Kommunikation gemäß den Kriterien von Maletzke als Massenkommunikation klassifizieren.

Andere Plattformen, wie zum Beispiel Discord, befinden sich in einem Zwischenbereich des Kommunikationsmodus, der eine differenziertere Betrachtung erfordert. Discord organisiert sich in verschiedene Server, die nach spezifischen Themengebieten sortiert sind und denen man beitreten kann. Abhängig von den Servereinstellungen können Inhalte auch auf offenen Servern eingesehen werden, ohne dass ein Beitritt erforderlich ist. Die Erstellung eines Servers ist unkompliziert und kann von jeder Privatperson durchgeführt werden. Jeder Server umfasst diverse Unterstrukturen, die aus Textchats und „Voice-Chats“ bestehen. Zudem gibt es die Möglichkeit, Links zu posten, was beispielsweise das Verlinken und

Ansehen von YouTube-Videos innerhalb des Serverbereichs ermöglicht.

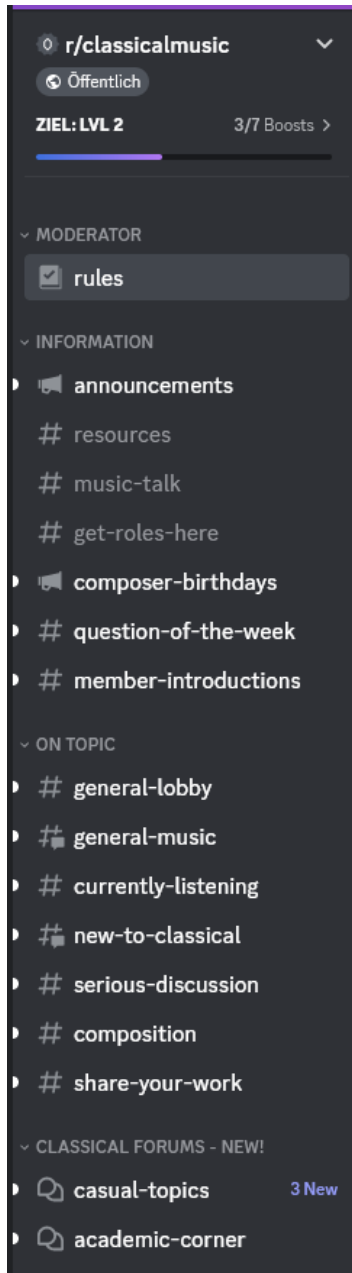


Abbildung 6: Beispiel einer Server-Struktur auf Discord mit den dazugehörigen Chats (Screenshot erstellt vom Verfasser).

Ursprünglich als ergänzende Kommunikationsplattform für Gamer konzipiert, ähnlich wie Amazons Plattform Twitch, hat sich Discord mittlerweile zu einem Ort entwickelt, an dem auch zahlreiche andere Themenbereiche ihren Platz finden. So existiert dort beispielsweise der lebendige Server „r/classicalmusic“¹⁶, auf dem sich Musikbegeisterte, Professionelle, Enthusiasten und Komponisten treffen und austauschen (siehe Abbildung 6). Ähnlich verhält es sich mit „Jazzcord“, einem Server, der sich der Jazzmusik widmet, sowie weiteren Servern

¹⁶ Die Abkürzung „r/“ vor „classicalmusic“ verweist auf die Plattform Reddit. Daher besteht zwischen dem Server und einer ursprünglich auf Reddit entstandenen Gemeinschaft eine plattformübergreifende, cross-mediale Beziehung.

für alle denkbaren Genres und Subgenres populärer Musik. Obwohl Discord grundsätzlich auf interaktive Kommunikation ausgelegt ist, gibt es viele Nutzer, die lediglich passiv Diskussionen und Beiträge verfolgen. Einige Serverbereiche sind so konfiguriert, dass ausschließlich Administratoren das Recht haben, Beiträge zu posten, was nur eine einseitige Kommunikation erlaubt. Die Musikkultur auf Discord ist bislang noch nicht wissenschaftlich erforscht worden. An diesem Beispiel zeigt sich jedoch, dass die Rezeptionshaltung in Onlinemedien mitbestimmend ist, ob Massenkommunikation vorliegt oder nicht. Es hängt davon ab, *wie* man sich dem Medienangebot zuwendet.

Das Medienangebot hat sich durch medientechnologische Entwicklungen in den Onlinemedien stark verändert. Die Möglichkeit, mediale Inhalte kostengünstig zu produzieren und öffentlich zugänglich zu machen, hat neue Produktionsverhältnisse geschaffen. Professionelle Software und Hardware sind nun auch für Privatpersonen erschwinglich, und das nötige Know-how kann durch zahlreiche Online-Tutorials erlernt werden. Sowohl die Produktion eines Pop-Hits als auch das Scoring eines Films lassen sich heute auf einem Laptop realisieren. Dadurch muss der Produzent eines massenmedialen Objekts nicht zwingend eine Institution oder ein professioneller Akteur sein.¹⁷ Eine scharfe Trennung ist ohnehin in vielen Fällen kaum noch möglich. Der einstige Konsument ist nun der „user“, der durch Teilnahme nun zum „producer“, bzw. „prosumer“ wird (vgl. Bruns 2016). Durch das Hochladen eines Bildes kann jemand unmittelbar zum „content creator“ werden. Diese Fluidität zwischen den Rollen hat das Medienangebot zwar immer stärker bestimmt, die Kriterien der Massenkommunikation von Maletzke werden diesbezüglich jedoch nicht verletzt. Selbst Chats können als massenmediale Angebote verstanden werden, wenn sie einseitig und öffentlich rezipiert werden. Der entscheidende Unterschied zwischen „traditionellen Massenmedien“ und den „sozialen Medien“ liegt in dem „Plattformcharakter“ der sozialen Medien (vgl. Loh 2021, 544). Auf diesen Plattformen werden Inhalte von privaten, halbkommerziellen und kommerziellen Akteuren bereitgestellt und die Ebene alltäglicher Face-to-face Kommunikation mit der Ebene „massenmedial vermittelter Öffentlichkeiten“ vermischt (vgl. Loh 2021, 544). So entsteht in den sozialen Medien eine „many-to-many“-Kommunikation, die sich von der „one-to-many“-Kommunikation der traditionellen Massenmedien unterscheidet (vgl. Loh 2021, 544). Onlinetechnologien und Digitalisierung bilden für die Plattformen die technologische Grundlage.

¹⁷ Hier liegt der Unterschied zur Annahme von Christoph Jacke (siehe 2.2.2).

2.2.4 Unimediale und plurimediale Konstellationen

Die Medialität der populären Musik ist vielschichtig und umfasst verschiedene intermediale, plurimediale, transmediale, intramediale und multimediale Konstellationen. Nachfolgend werden diese Begrifflichkeiten näher erläutert.

Unimedialität und Intermedialität stellen laut Genz und Gévaudan übergeordnete Kategorien dar, die die grundlegenden Beziehungen strukturieren (siehe Abbildung 7).

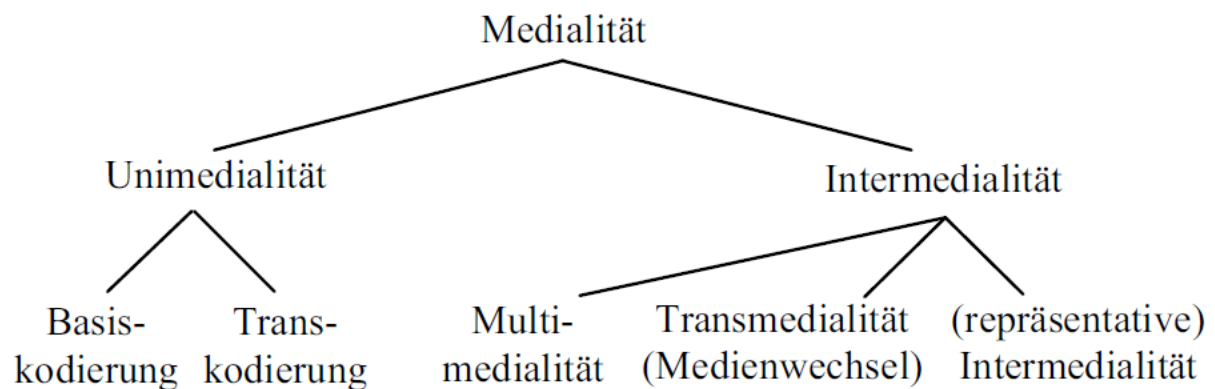


Abbildung 7: „Systematik der medialen Erscheinungsformen“ (Abbildung entnommen aus Genz und Gévaudan 2016, 142).

Unter *Unimedialität* verstehen Genz und Gévaudan Folgendes:

„Unimedial ist ein kommunikatives Ereignis dann, wenn es ein einzelnes mediales Ereignis ist, dessen Rezeption nur *einen unmittelbaren Dekodierungsvorgang* einschließt. Das in dieser Hinsicht einfache Medium kann aber einen höheren Kodierungsgrad aufweisen, der auf Transkodierung gründet. Beispielsweise ist der schriftliche Text in einem Brief oder einem Buch für sich genommen unimedial, denn *unmittelbar* wird nur die Schrift dekodiert [...].“ (Genz und Gévaudan 2016, 135–137)

Bezogen auf Musik bedeutet dies, dass das reine Hören von Musik, also die auditive Wahrnehmung von Schallwellen als ihre basiskodierte Materialität, ein unimediales kommunikatives Ereignis bildet. Das eben genannte Beispiel des transkodierten schriftlichen musikalischen Texts in Form von Noten kann dieser Systematik zufolge sowohl in unimedialen als auch in intermedialen Konstellationen auftreten. Das Lesen eines Notentexts, ohne ihn musikpraktisch auszuführen, gehört zur unimedialen Rezeption, weil das Medium ausschließlich visuell wahrgenommen wird.¹⁸ Dieser Vorgang wird auch als „stummes Lesen von Musik“ bezeichnet, der von Theodor Adorno gar als ideale

¹⁸ Dies trifft ebenso auf taktile Wahrnehmung zu, wie beispielsweise bei der Blindennotenschrift.

Rezeptionsform von Musik betrachtet wird und als „eigene Praxis“ und „Alternative zum Spielen der Werke empfunden wird“ (vgl. Caskel 2022, 388–389).¹⁹

Die Aufführung eines Musikstücks nach Noten ist demzufolge ein transmediales Ereignis, weil einerseits die Noten von den Musikern visuell rezipiert und in Klang umgesetzt werden, und das so erzeugte Schallereignis vom Publikum auditiv rezipiert wird:

„Transmedial in diesem Sinne ist beispielsweise auch die Aufführung eines Musikstücks durch einen oder mehrere Musiker, die vom Blatt spielen, dabei die musikalische Notation rezipieren und gleichzeitig das musikalische Schallereignis produzieren.“ (Genz und Gévaudan 2016, 102)

Unter Multimedialität fallen folgende Konstellationen:

„Gute Beispiele für sinnüberschreitende Multimedialität sind audiovisuelle Medien, wie der Tonfilm, das Theater oder die Oper. Bei diesen Darbietungsformen nimmt der Rezipient das Medium visuell und auditiv wahr, wobei man im auditiven Bereich zwischen sprachlichen Lauten, Klängen und Geräuschen unterscheiden kann. Die Oper kombiniert, neben der szenischen Darstellung, Musik mit Sprache im Gesang.

Für sich genommen stellt der Gesang einen Fall von sinninterner Multimedialität dar, da hier die Wahrnehmung lediglich über *einen* Sinn erfolgt: Sprache und Musik des Gesangs sind im Auditiven miteinander verwoben. Von sinninterner Multimedialität, diesmal im visuellen Bereich, kann man auch bei Fotos mit Bildunterschriften sprechen, wie man sie in Zeitungen und Zeitschriften vorfindet [...]. In diese Kategorie gehören auch Comics, in denen Bilder mit Schriftsprache und verschrifteten Geräuschen (zum Beispiel *ZONK!!!*) kombiniert sind. Diese Beispiele für inter- und intraperzeptuelle Multimedialität haben gemeinsam, dass sie als *Einzelmedium* wahrgenommen werden, das heißt als Medium, dessen Komponenten *koordiniert* sind. [...]

Die Komponenten der Multimedialität können jedoch auch unkoordiniert sein, also in einer bestimmten Situation simultan wahrgenommen werden, ohne aufeinander bezogen zu werden. In einer typischen Barsituation

¹⁹ Caskel zeigt auf, wie das Konzept des stummen Lesens durch Adornos Schriften verankert ist. Adorno betrachtet den Optimalfall des stummen Lesens als gegeben, wenn die Musik in einem hohen Maße organisiert ist, wie es bei der atonalen und später auch der seriellen Musik der Fall ist: „Alle musikalischen Sektoren sind kraft rationaler Verfügung zu kompositorischen Momenten geworden und aufeinander bezogen: seit der Zwölftontechnik ist das als Telos des Komponierens durchsichtig. Die integrale Organisation des musikalischen Textes hat von diesem her zunehmend die Variationsbreite des Interpretierens verengt und möchte, ihrer Idee nach, der Interpretation selbst ans Leben. Gegenüber Notentexten, in denen jede Note, jede Gestaltqualität tendenziell eindeutig bezeichnet ist, wird der Wunsch nach Interpretation obsolet. Angesichts solcher Musik zeichnet das stumme Lesen in genauer Imagination als wahres interpretatives Ideal sich ab.“ (Adorno 1978, 233)

nimmt der Besucher gleichzeitig Gespräche und Musik wahr, ohne dass er diese aufeinander bezieht. Da sowohl die Gespräche als auch die Musik auditiv rezipiert werden, kann man in diesem Fall von sinninterner unkoordinierter Multimedialität sprechen. Vorstellbar ist auch eine Frühstückssituation, bei der eine Person Zeitung liest und dabei Radio hört. Da die Zeitungslektüre visuell und das Radiohören auditiv ist, liegt hier sinnüberschreitende unkoordinierte Multimedialität vor. [...]

Zusammenfassend lässt sich Multimedialität nach zwei Kriterien klassifizieren: Einerseits ist sie entweder koordiniert oder unkoordiniert, andererseits sinnintern (intraperzeptuell) oder sinnüberschreitend (interperzeptuell).“ (Genz und Gévaudan 2016, 84–85)

Überträgt man dieses Konzept auf Musik, lassen sich folgende Formen der Multimedialität festhalten: Instrumentalmusik als sinninterne unimediale, Musik mit Gesang als sinninterne multimediale und Musiktheater als Beispiele für sinnüberschreitende multimediale Einzelmedien (siehe Tabelle 5).

Mediale Konstellation	Beispiel
Sinnintern unimedial	Instrumentalmusik
Sinnintern multimedial	Musik mit Gesang
Sinnüberschreitend multimedial	Musiktheater

Tabelle 5: Mediale Konstellationen von musikalischen Einzelmedien (Tabelle erstellt vom Verfasser).

Repräsentative Intermedialität kann als Darstellung eines Mediums durch ein anderes definiert werden. Genz und Gévaudan führen als Beispiel die Abbildung einer Skulptur in einem Gemälde an (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 137). Repräsentative Medialität hängt immer auch mit Referenzialität zusammen. Diese Form der Medialität ist eng mit dem Konzept der Referenzialität verbunden, da im Gemälde auf einen „externen Referenten“ – die Skulptur – Bezug genommen wird. Im Gegensatz dazu steht die autoreferentielle Kunst, wie sie in der abstrakten Malerei zu finden ist, die keinen externen Referenten hat und somit auf sich selbst verweist (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 48). Ein weiteres Beispiel für Autoreferenzialität findet sich in der Musik, insbesondere in der autonomen oder absoluten Musik:

„Obgleich Semiose also in erster Linie als etwas aufgefasst wird, bei dem ein Zeichen auf einen externen Referenten verweist und eine *objektive Referenz* hat, sind Zeichen grundsätzlich auch selbstbezüglich und haben eine *subjektive Referenz*. Während sich die repräsentative Funktion bei vielen Medientypen in erster Linie auf die Vorstellung externer Gegenstände oder Sachverhalte bezieht, referieren manche Medien ausschließlich auf sich selbst, sie sind *autoreferentiell*.“

So stellt ein Instrumentalstück, das wir uns als nicht lautmalerisch vorstellen, zum Beispiel ein Präludium von Johann Sebastian Bach, nur sich selbst dar und nichts anderes. Es hat daher eine ausschließlich subjektive und keine objektive referenzielle Funktion. Dennoch ist das Musikstück

semiotisch, es ist ein Medium, das produziert und rezipiert wird. Entscheidend hierfür ist seine subjektive Referenz. Das zeigt der Vergleich mit einem nicht kommunikativen Gegenstand, der zwar auch produziert und übergeben werden kann, aber keinerlei referenzielle Funktion hat.“ (Genz und Gévaudan 2016, 48)

In der Musik findet sich externe Referenzialität beispielsweise bei der Lautmalerei, der Affektenlehre oder auch der Programmmusik:

„Bei der Musik können wir wiederum einen umgekehrten Prozess beobachten, wenn ein bestimmtes Stück lautmalerische Elemente aufweist, was in den Kompositionen der Romantik häufig der Fall ist. Ein sehr deutliches Beispiel dafür ist das Stück Peter und der Wolf von Sergei Prokofjew, in dem Stimmen, Bewegungen und Schritte diverser Tiere und Menschen imitiert werden. Durch diesen beschreibenden Charakter erhält der ursprünglich rein subjektive Medientyp Musik eine objektiv referierende Funktion.“ (Genz und Gévaudan 2016, 50)

Der Begriff „subjektiver Medientyp“ bezieht sich dabei auf den autoreferenziellen Grundcharakter der Musik, die im Vergleich zu anderen Künsten traditionell eher auf sich selbst als auf externe Referenzen verweist. Referenzialität, die sich auf andere Medien bezieht, zeigt sich auf drei verschiedene Weisen (siehe Tabelle 6):

„Eine besondere Art der Referenz liegt vor, wenn der Referent eines medialen Ereignisses selbst medial ist. Bei dieser Art von Referenz sind drei Konstellationen denkbar: Im ersten Fall verweist das repräsentierende Medium intermedial auf das repräsentierte Medium. Im zweiten Fall transkodiert es das repräsentierte Medium. Im dritten Fall schließlich ist das repräsentierende Medium ein reines Übermittlungs- und Produktionssystem, das selbst nicht in Erscheinung tritt, sondern das repräsentierte Medium im Wesentlichen unverändert reproduziert. In allen drei Fällen kann man aus je spezifischen Gründen von mehrfacher, hintereinander geschalteter Kodierung, also von einem höheren Kodierungsgrad sprechen.“ (Genz und Gévaudan 2016, 130–131)

Eigenschaft	Beispiel
Intermedial	Gemälde, welches eine Skulptur darstellt
Transkodiert	Alphabetschrift, Notenschrift
Reproduziert	Tonträger (CD, Schallplatte)

Tabelle 6: Typen medienrepräsentierender Referenzialität (Tabelle erstellt vom Verfasser auf Basis der Ausführungen von Genz und Gévaudan).

Aus den bisherigen Ausführungen folgt, dass Reproduktion eine spezifische Form von Referenzialität darstellt. Gemäß Genz und Gévaudan wird der Begriff Reproduktionsmedien wie folgt definiert:

„Reproduktionsmedien sind technisch geprägte Verschlüsselungssysteme, die das reproduzierte mediale Ereignis materiell identisch wiedergeben. Die Identität der Reproduktion ist [...] *generisch*, da das Ergebnis der Reproduktion nur in seiner Struktur, aber nicht materiell mit dem reproduzierten Medium übereinstimmt (nur spezifische Identität impliziert materielle Identität). [...] Wie wir [...] gesehen haben, wird beispielsweise mit Schallplatten oder Audio-CDs, die Musik oder gesprochene Sprache wiedergeben, die Gleichzeitigkeit von Aufführung und Rezeption aufgehoben. Sie haben jedoch keinerlei Auswirkungen auf die Kodierung des *érgons*.

Während transkodierende Zeichensysteme wie die Schrift direkt in ihrem eigenen Kode rezipiert werden, dienen Schallplatten und CDs lediglich als Speicher für die gleichartige Reproduktion der repräsentierten medialen Produkte. Die Kodierung des reproduzierten Mediums wird in der Materialität des reproduzierenden Mediums wiedergegeben.“ (Genz und Gévaudan 2016, 133)

Für massenmedial verbreitete Musik bedeutet dies, dass Tonträger wie CDs und Schallplatten zwar repräsentierende Reproduktionsmedien sind, gedruckte Noten jedoch nicht. Erst durch ihre Digitalisierung werden Noten zu repräsentierenden Reproduktionsmedien, da sie in digitalen Formaten technisch verschlüsselt und damit neu kodiert werden:

„Wenn die mediale Reproduktion das reproduzierte mediale Ereignis nur materiell kopiert, stellt sich die Frage, ob man in diesem Fall überhaupt von einem höheren Kodierungsgrad sprechen kann. Für diese Annahme spricht, dass das reproduzierte Medium (beispielsweise Musik) auf dem Datenträger elektronisch oder mechanisch *kodiert* ist. Diese technische Verschlüsselung dient allerdings nicht der Rezeption, sondern nur der maschinellen Reproduktion. Technische Codes werden nicht von Menschen, sondern von Maschinen dekodiert. [...] [D]iese Dekodierung [ist] nicht medial oder semiotisch relevant, da mediale Ereignisse die Rezeption durch bewusste Interpretanten voraussetzen.“ (Genz und Gévaudan 2016, 133)

Reproduktion ist demnach ein rein technisches Verfahren und bildet ohne Rezeption des Menschen kein semiotisches Ereignis.²⁰

²⁰ Die Piano Roll ist insofern ein Sonderfall, als sie einerseits ein Reproduktionsmedium ist, das Musik in transkodierter Form speichert und mittels einer Musikmaschine wiedergibt. Dabei bedarf es andererseits jedoch auch Spezialisten, die fähig sind, diesen Code musikalisch zu dekodieren, um eine Piano Roll überhaupt erstellen zu können. Zudem wird die Piano Roll in der heutigen digitalen Musikproduktion als konventionelles Kompositionsmedium genutzt. In diesem Zusammenhang stellen sich weitere Fragen, die in Kapitel 2.2.9 behandelt werden.

Die Berührungspunkte zwischen Kunst und Musik mit den Massenmedien, die Maletzke als „ästhetische Momente der Massenkommunikation“ (vgl. Maletzke 1978, 168) bezeichnet, führen zu vielschichtigen medialen Konstellationen. Wie sich die Prinzipien der medienrepräsentierenden Intermedialität, Multimedialität und Transmedialität in der Praxis manifestieren, wird im Folgenden anhand eines exemplarischen musikbezogenen medialen Objekts verdeutlicht, das in Interaktion mit Massenmedien steht. Als Beispiel dient das YouTube-Video *Omnibus: Bernstein and Beethoven's Fifth Symphony (Nov. 14, 1954)*.²¹ Wie der Titel bereits verrät, handelt es sich um eine Aufzeichnung der Fernsehserie *Omnibus*. Eine treffende Charakterisierung der Fernsehreihe findet sich bei Andreas Eichhorn:

„*Omnibus*, der Titel ist lateinisch und bedeutet ‚für alle‘, wurde sonntags ausgestrahlt und verstand sich in erster Linie als eine Kultursendung nicht als belehrendes Bildungsprogramm. Das Themenspektrum war weit gestreut und umfaßte Bereiche der Naturwissenschaft, Geisteswissenschaft, Kunst und Entertainment. Gesendet wurden Theater- und Musikaufführungen, Interviews mit Personen des öffentlichen Lebens, Auftritte von Sängern, Schauspielern und Entertainern. [...]

Die Musiksendungen bei *Omnibus* zeichneten sich von Anfang an durch einen ungewöhnlichen und originellen Zugriff aus. Man war bemüht, neue, die Möglichkeiten des Mediums Fernsehen nutzende Formen der Musikvermittlung zu erkunden.“ (Eichhorn 2014, 25–26)

Diese Originalität wird in der besprochenen Folge eindrucksvoll demonstriert. Leonard Bernstein übernimmt zunächst die Rolle des Musikvermittlers und erörtert 25 Minuten lang die 5. *Sinfonie* von Ludwig van Beethoven. Dabei führt er verworfene Skizzen und Fragmente Beethovens vor und spielt verschiedene musikalische Ideen auf dem Klavier. Nach diesem solistischen Vortrag folgt eine „visuelle Inszenierung“ (vgl. Eichhorn 2014, 27), die das Orchester einbezieht. Auf dem Boden sind die ersten Takte der Partitur in überdimensionaler Größe abgebildet. Jedem Instrument ist ein Instrumentalist zugeordnet. Die unterschiedlichen Instrumentierungsfassungen Beethovens werden von den Musikern choreographisch dargestellt. Dabei wird medienrepräsentierende Referenzialität sichtbar: Das Medium der Partitur wird durch die physische Positionierung der Menschen im Medium der Sendung abgebildet. Mit anderen Worten: Die verschiedenen Kompositionsskizzen werden durch die visuelle Anordnung der Instrumentalisten medial repräsentiert. Die Sendung endet mit der Aufführung des ersten Satzes der Sinfonie durch das Orchester.

An diesem Beispiel lässt sich zudem ein spezifischer Aspekt des Verhältnisses zwischen Kunstmusik und Massenmedialität verdeutlichen. Die 5. *Sinfonie* von Ludwig van Beethoven ist ein Werk, das nach kunstästhetischer Terminologie von Nelson Goodman, als allographisches Kunstwerk zu klassifizieren ist. Allographische Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass ihre mehrfache Existenz keine Fälschung darstellt; jede Aufführung gilt als originale Darbietung neben jeder anderen. Dies gilt laut Nelson Goodman auch für die Partitur, die

²¹ <https://youtu.be/mu2HJerMp8A> (zuletzt abgerufen am 02.12.2022).

das Werk als transkodierte Musik repräsentiert.²² Die massenmediale Verbreitung ändert nichts an dem Status als Kunstwerk, obwohl es als mediales Objekt durch die massenmediale Verbreitung popularisiert wird. Massenmediale Verbreitung fungiert lediglich als eine Art Verpackung, die jedes mediale Objekt umhüllen kann, einschließlich musikalischer Kunstwerke, ohne deren eigentlichen Status zu beeinträchtigen.

Das vorgestellte YouTube-Video der Fernsehaufzeichnung führt eine zusätzliche mediale Ebene ein. Im Gegensatz zu den in dieser Arbeit bisher diskutierten Gegensätzen zwischen traditionellen Massenmedien, die von analoger zu digitaler Technologie übergangen, und Inhalten, die auf Basis digitaler und online Medientechnik erstellt wurden, lässt sich das vorgestellte mediale Objekt keinem dieser Pole eindeutig zuordnen. Stattdessen ist das Video ein Upload des Kanals „Free The Kinescopes!“ und kein offizieller Upload des Fernsehsenders CBS. Dieser Kanal widmet sich der Bewahrung und Veröffentlichung von Material, das als kulturell wertvoll erachtet wird und von etablierten Institutionen möglicherweise vernachlässigt, nicht veröffentlicht und somit unzugänglich bleibt. Nach Felix Stalder stellt dies einen eigenen „Handlungstyp der Referenzialität“ in einer „Kultur der Digitalität“ dar, bei der „Aufmerksamkeit auf gewisse Dinge gelenkt wird, von denen dadurch – zumindest implizit – behauptet wird, sie seien wichtig“ (vgl. Stalder 2016, 117). Hier übernehmen nicht Institutionen, sondern individuelle „Producer“ und „Prosumer“ die Initiative, solche Inhalte zugänglich zu machen.²³

In diesem medialen Kontext erfährt Beethovens 5. Sinfonie eine ungewöhnliche Darstellung: Sie wird in ihrer medialen Verpackung durch das YouTube-Video neben anderen vom YouTube-Algorithmus vorgeschlagenen Inhalten präsentiert. Die Analyse der Verflechtungen und insbesondere die Unterscheidung zwischen allographischer Kunst und massenmedialer Verbreitung sind entscheidend, um eine differenzierte und fundierte Rezeptionskompetenz gegenüber solchen Objekten zu entwickeln. Obwohl das Video als massenmediales Objekt neben anderen populären Inhalten steht, zeichnet es sich dadurch aus, dass es auf ein Kunstwerk referiert.

Genz und Gévaudan erläutern weiter die Bedeutung medialer Kontexte in der Musik am Beispiel von Joseph Haydn:

„Medien können aus ihrem originären Kontext heraus auch in einen anderen Kontext transferiert werden. Sie haben dann zumeist eine neue kommunikative Funktion. Bei Liedern etwa ist eine Umkontextualisierung durch die Änderung des Textes nicht selten. Beispielsweise hat sich Joseph

²² Die Malerei gilt hingegen als autographisch. Goodman definiert die beiden Begriffe wie folgt: „Wir wollen ein Kunstwerk *autographisch* nennen dann und nur dann, wenn der Unterschied zwischen dem Original und einer Fälschung von ihm bedeutsam ist; oder, besser, dann und nur dann, wenn selbst das exakteste Duplikat dadurch nicht als echt gilt. Wenn ein Kunstwerk autographisch ist, dann können wir auch diese Kunst autographisch nennen. So ist Malerei autographisch, Musik nicht-autographisch oder *allographisch*“ (Goodman 2015, 113).

²³ YouTube, als Teil des Alphabet-Konzerns, befindet sich in einer kontroversen Konstellation, bei der politische und gesellschaftlich-kulturelle Themen auf Konzerninteressen treffen. Diese politische Diskussion überschreitet den Rahmen dieser Arbeit, weshalb hier lediglich auf diesen Umstand hingewiesen wird.

Haydn durch ein kroatisches Volkslied zu seiner österreichischen Kaiserhymne inspirieren lassen. Zudem verwendete Haydn die Melodie unter anderem im C-Dur-Streichquartett op. 76 Nr. 3 (Hob III:77). Bei jedem Wechsel des österreichischen Thronfolgers wurde dann die Kaiserhymne mit einem neuen Text versehen. Erst August Heinrich Hoffmann von Fallersleben schrieb 1841 den Text zum ‚Lied der Deutschen‘ um, das nicht mehr den Monarchen, sondern die Nation besang. 1922 wurde das Lied der Deutschen schließlich zur Nationalhymne. Ob das Stück ein Volkslied, Teil eines Streichquartetts, Kaiser- oder Nationalhymne ist, ändert jeweils etwas an seiner kommunikativen Funktion. Als Nationalhymne hat das Stück zum Beispiel weniger die Funktion eines Kunstwerks als vielmehr Symbolcharakter. Es muss bei bestimmten offiziellen Gelegenheiten erklingen (zum Beispiel bei Staatsbesuchen oder vor dem Spiel der deutschen Fußballmannschaft), kann aber auch vom Band abgespielt werden und muss weder besonders originell noch künstlerisch interpretiert werden.“ (Genz und Gévaudan 2016, 185)

Unterschiedliche mediale Kontexte können demzufolge dazu führen, dass das gleiche Stück verschiedenen Musikkategorien zugeordnet werden kann. So könnte das besprochene Werk je nach Kontext entweder als Volkslied oder als Kunstlied klassifiziert werden.

Ein Stück der Kunstmusik kann gar vollständig zum Signal umfunktionalisiert werden:

„Teilweise verändern sich durch Umkontextualisierungen aber die Kodierung und/oder die Materialität von medialen Produkten. Nehmen wir beispielsweise ein bekanntes Musikstück wie Beethovens *Für Elise*, das nun als Klingelton auf einem Handy zu hören ist. *Für Elise* verliert in diesem Fall seinen Status als autoreferentielles Kunstwerk und erhält eine neue kommunikative Funktion, es wird zum Signal. Der Rezipient wird nun zu einer bestimmten Handlung aufgefordert (an sein Handy zu gehen), sobald er das Stück hört. Es erklingt nicht mehr ein Klavier, sondern eine elektronisch erzeugte Tonfolge. Die Kodierung des Stücks verliert in der Handyversion ihre ursprüngliche Komplexität, weil Komplexität in der neuen Funktion als Signal eher hinderlich ist.“ (Genz und Gévaudan 2016, 185–186)

Intermediale Kontexte sind sowohl für die Musikproduktion als auch bei der Musikrezeption von entscheidender Bedeutung. Diese Kontexte werden von medialer Referenzialität geprägt. Nachfolgend soll die Bedeutung der Referenzialität weiterführend erörtert werden.

2.2.5 Referenzialität

Aus den bisherigen Ausführungen ist hervorgegangen, dass das Verhältnis zwischen Musik und Medien durch Referenzialität geprägt ist. Werner Wolf (2018) zufolge können Referenzen zwischen medialen Objekten in zwei Formen auftreten: als intermediale und intramediale Referenz. Im Bereich der Musik besteht intramediale Referenzialität aus „intermusikalischen Beziehungen“ (siehe Abbildung 8), die unter anderem Kategorien wie Zitate, Coverversionen und Sampling umfassen.

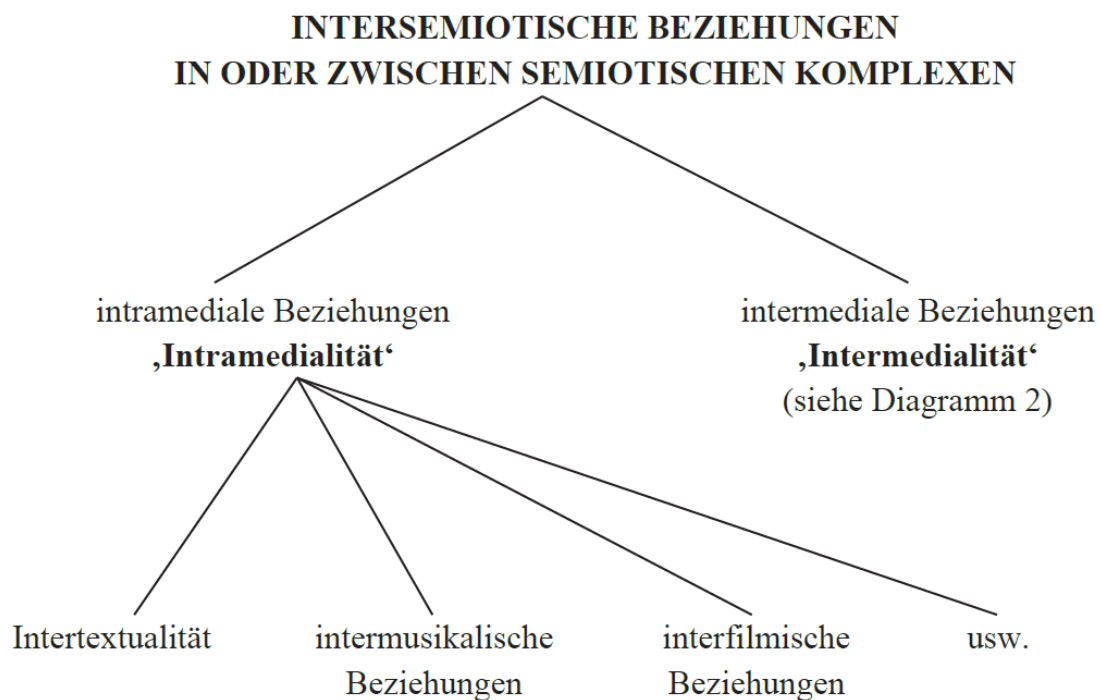


Abbildung 8: „Intersemiotische Beziehungen“ (Abbildung entnommen aus Wolf 2018, 68).

Wolf differenziert weiterhin mehrere Typen und Verfahrensweisen intermedialer Referenz:

„Intermediale Referenz kann sich sowohl auf Fremdmedien als solche beziehen (analog zu einem Terminus der Intertextualitätsforschung wäre dies ‚intermediale Systemreferenz‘ zu nennen), kann aber auch auf bestimmte Werke oder Werkteile, die in einem Fremdmedium vermittelt werden, rekurrieren (dies wäre dann ‚intermediale Einzelreferenz‘). Beide Referenzarten können ihrerseits in zwei Formen erscheinen: Die eine ist die explizite Referenz auf ein anderes Medium oder dessen ‚Thematisierung‘: der Verweis auf ein Fremdmedium oder auf ein fremdmedial vermitteltes Werk mit den üblichen Referenz- bzw. Denotationsmitteln des eigenen Mediums. Dies ist z. B. der Fall, wenn in einem Film Figuren über einen bestimmten Roman diskutieren oder in Gemälden – wie in der Wiener Ausstellung ‚Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts‘ jüngst zu

sehen war – der Akt des Musizierens dargestellt und insofern Musik über die Signifikate des bezugnehmenden malerischen Mediums ‚thematisch‘ wird.

Die zweite, implizite Form werkinterner Referenz auf ein anderes Medium ist die sog. ‚Imitation‘. Diese Spielart besteht darin, dass das Medium des untersuchten Werks Merkmale eines Fremdmediums mit seinen eigenen, meist formalen Mitteln imitiert und somit durch Ähnlichkeiten auf das Fremdmedium ikonisch verweist. Freilich bleibt solches ikonisch-imitatives Aufrufen stets nur Suggestion, da das Fremdmedium nie wirklich präsent werden kann. Dies gilt für literarisch inspirierte Programmmusik, die nie tatsächlich erzählen kann, ebenso wie für Malerei, die z. B. musikähnliche Strukturen aufweist, und doch immer Malerei bleibt.“ (Wolf 2018, 74–75)

Zur „intermedialen Thematisierung“ gehören auch Texte, die sich mit Musik befassen. Diese medientheoretische Betrachtung liefert einen weiteren Ansatzpunkt der eine Trennlinie zwischen Kunstmusik und populärer Musik zieht. Dietrich Helms hebt hervor, dass in der populären Musik massenmedial verbreitete Texte die Geschichtsschreibung prägen, während in der Kunstmusik die wissenschaftliche Forschung diese Rolle übernimmt:

„Für den Diskurs der Kunstmusik hat die Musikwissenschaft die Funktion einer Disziplin. Sie wirkt mit an der Abgrenzung des Bereichs von Gegenständen (Bildung des Kanons), legt Regeln und Definitionen fest (z. B. die Begriffe von Kunst und Werk) und bestimmt Techniken und Instrumente (z. B. Ideale der Analyse und der Rezeption). Ihre Hauptaufgabe ist bis heute die Konstruktion von Musikgeschichte. [...]

Auch der Diskurs der populären Musik hat Institutionen ausgebildet, die als Autoritäten wirken, Traditionen bilden und Bedeutungen konstituieren. Gelegentlich arbeiten diese Institutionen ebenfalls analytisch (wenn auch nicht wissenschaftlich), so z. B. Fachzeitschriften für Musiker wie das *Fachblatt Musikmagazin*, *Keyboards* oder *Guitar Player*, die ihren Lesern erklären, welche Instrumente und welche Techniken berühmte Rock- und Popmusiker benutzen, um ihre typischen Sounds zu erzeugen. Popmusikgeschichte wird von Journalisten geschrieben.“ (Helms 2002, 99)

Helms weist darauf hin, dass, wenn Journalisten die Geschichte der Popmusik schreiben und diese nicht mehr in den Händen der traditionellen Musikwissenschaft liegt, die Popmusikforschung diesen Kontext berücksichtigen muss. Jedoch ist die Objektivität des Journalismus kritisch zu betrachten, wie André Doehring am Beispiel der Band Maximo Park aufzeigt: Journalistische Stilzuschreibungen halten musikalischen Analysen oft nicht stand (vgl. Doehring 2006). Zudem ist die Erstellung von Chartlisten häufig intransparent und interessengeleitet, was ebenfalls kritische Betrachtungen erforderlich macht (vgl. Covach 2006, 7). Die Notwendigkeit der Auseinandersetzung ist dennoch gegeben, wie neben Dietrich Helms auch André Doehring feststellt:

„Dennoch ist die Rede von Popmusikjournalismus angebracht, denn so wie Journalismus die Aufgabe hat, der Gesellschaft Themen und Nachrichten zu

liefern, die sie nicht direkt einsehen können, so stellt Popmusikjournalismus eine Öffentlichkeit für populäre Musik her. Unser Wissen über Popmusik ist demnach durch das geprägt, was uns Popmusikjournalismus präsentiert. Daher muss es die Aufgabe der Popmusikforschung sein, sich mit diesem Zusammenhang wissenschaftlich zu beschäftigen.“ (Doehring 2014, 103–104)

In Zeiten von Social Media mit Twitter, Facebook und YouTube unterliegt die Medienlandschaft und damit auch der Musikjournalismus jedoch einem Wandel. Auch diese neuen Kommunikationsformen müssen berücksichtigt werden. Nicht nur der traditionelle Popmusikjournalismus ist „eine mediale Konstruktion und Kontextualisierung populärer Musik, die unser Bild von ihr ganz wesentlich prägt“ (Doehring 2014, 112), sondern auch die Diskurse in den Onlinemedien (siehe Kapitel 2.2.3). Die massenmediale Rezeption von populärer Musik ist somit von entscheidender Bedeutung für die Popmusikforschung.²⁴

Die Trennung zwischen der Literatur über populäre Musik und Kunstmusik kann an der Gegenüberstellung zweier Sammlungen veranschaulicht werden. Das *Lexikon Schriften über Musik* (Scheideler und Wörner 2017) bietet eine Übersicht an Texten von der Antike bis in die Gegenwart, mit besonderem Fokus auf Musiktheorie.²⁵ Eine vollständige Auswahl aller Texte ist natürlich nicht realisierbar, weshalb in dem Lexikon die Schriften berücksichtigt wurden, „die zu den kanonisierten, herausragenden und umfangreich rezipierten Schriften der Musikgeschichte gezählt werden können“ (vgl. Grimm und Wald-Fuhrmann 2017, VII). Dem kann die Sammlung *Songbooks – The Literature of American Popular Music* von Eric Weisbard (Weisbard 2021) gegenübergestellt werden, die einen Kanon mit Texten über populäre Musik liefert.²⁶ Zwischen den in beiden Sammlungen genannten Schriften gibt es keine Überschneidungen, was sich unter anderem durch die unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkte erklärt: Während sich die Anthologie von Scheideler und Wörner auf Musiktheorie konzentriert, ist Weisbards Zusammenstellung kulturwissenschaftlich orientiert.

In der populären Musik ist die werkinterne intermediale Referenzialität, also die koordinierte Verbindung von Musik und Bild, von zentraler Bedeutung. Medienobjekte, die Bild und Ton kombinieren, prägen das Erscheinungsbild der populären Musik entscheidend. Ein typologisches Modell hierfür liefern Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun und Ulla Autenrieth. Sie klassifizieren die Beziehung zwischen Bild und Ton in „performative“, „narrative“ und „konzeptuell/assoziative“ Elemente. Musikvideos können eine Geschichte zur Musik erzählen (narrative Eigenschaft), einen Konzertmitschnitt zeigen (performative Eigenschaft), die „Sichtbarkeit musikalischer Virtuosität“ einfangen (performative Eigenschaft) oder auch im losen Zusammenhang zur Musik stehen (konzeptuelle/assoziative

²⁴ Die Problematik des „Forschersubjekts“ in der populären Musik ist bereits in Kapitel 2.2.1 reflektiert worden.

²⁵ Der zweite Band *Musikästhetik in Europa und Nordamerika* ist 2022 erschienen (vgl. Wörner et al. 2022). Zudem ist aktuell ein dritter Band in Arbeit, der Musikästhetik in globaler Perspektive behandelt.

²⁶ Eine weitere umfangreichere jedoch ältere Sammlung findet sich in Roman Iwaschkins *Popular Music: A Reference Guide* (Iwaschkin 1986).

Eigenschaft) (vgl. Geiger 2017). Mit jeder Kategorie in dieser Aufzählung nimmt der Autonomiegrad von Bild oder Ton zu (vgl. Schmidt et al. 2009, 18).²⁷

Die intramediale Referenzialität stellt ebenfalls einen umfangreichen Bereich in der Musik dar. Sie umfasst eine breite Palette von Phänomenen: von volksmusikalischen Einflüssen in der Kunstmusik über Parodien, bei denen weltliche Melodien in geistlicher Musik verwendet werden, bis hin zu direkten Zitaten, Stilkopien und Sampling. In der Forschung werden diese Aspekte unter dem Begriff „musical borrowing“ zusammengefasst.²⁸ Ein herausragender Beitrag zu diesem Forschungsfeld stammt von Peter Burkholder, der eine umfassende Datenbank mit wissenschaftlicher Literatur zu diesem Thema auf seiner Internetseite bereitstellt.²⁹ Diese Datenbank lässt sich nach Autor, Jahrhundert, und den Bereichen „Jazz“, „Popular“ und „Film“ filtern.

Einen Überblick über verschiedene „borrowing types“ gibt Manuella Blackburn. Dazu zählt sie: „Quotation“, „Sampling“, „Appropriation“, „Plundering“, „Stealing“, „Taking“, „Copying“, „Adaption“ und „Allusion“. (vgl. Blackburn 2019, 144–145) Blackburn klassifiziert auch die Techniken zur Modifikation und Integration von Material – die sie als „borrowing modifications and embedding techniques“ bezeichnet – in die Kategorien „reconfigured“, „disintegrated“, „obliterated“, „veiled“, „grand reveal“, „modified“, „enhanced“, „layered/mixed“, „remixed“, „Mash-up“, „Collage“ und „Mosaic“ (vgl. Blackburn 2019, 150–151).

Eine weitere Sammlung intramedialer musikalischer Referenzialität bietet das *Lexikon Musik über Musik* (Schneider 2017a), das sich jedoch auf Kunstmusik beschränkt. Die Gliederung des Lexikons folgt Kriterien wie „Musik über einzelne Komponisten und ihre Werke“, „Variationen ‚über ein Thema von...‘“, „Musiker-Hommagen“, „Spezielle Bearbeitungen“, „Musik über einige ausgewählte Volksliedthemen und traditionelle Melodien“, „Musikalische Stilimitationen“, „Variationen im Stile verschiedener Meister“ sowie „Musik über das Musizieren“ (vgl. Schneider 2017a).

Das Lexikon „Programmmusik“, das komplementär zum Lexikon „Musik über Musik“ angelegt ist, bietet einen systematischen Überblick über außermusikalische Bezüge in der Musik. Es gliedert die Werke nach thematischen Stoffen und Motiven in den Oberkategorien „Abend“, „Bahnfahrt“, „Commedia“, „Dank“, „Echo“, „Fahren“, „Garten“, „Held“, „Jagd“, „Kampf“, „Landleben“, „Märchen“, „Nacht“, „Ödland“, „Pastorale“, „Rätsel“, „Schicksal“, „Threnos“, „Unwetter“, „Wald“ und „Zauberer“ (vgl. Schneider 2017b).³⁰ Das Lexikon zielt

²⁷ Eine Kontextualisierung von audiovisuellen medialen Objekten erfolgt in den beiden Fallbeispielanalysen in den Kapiteln 3.1.2.10 und 3.2.

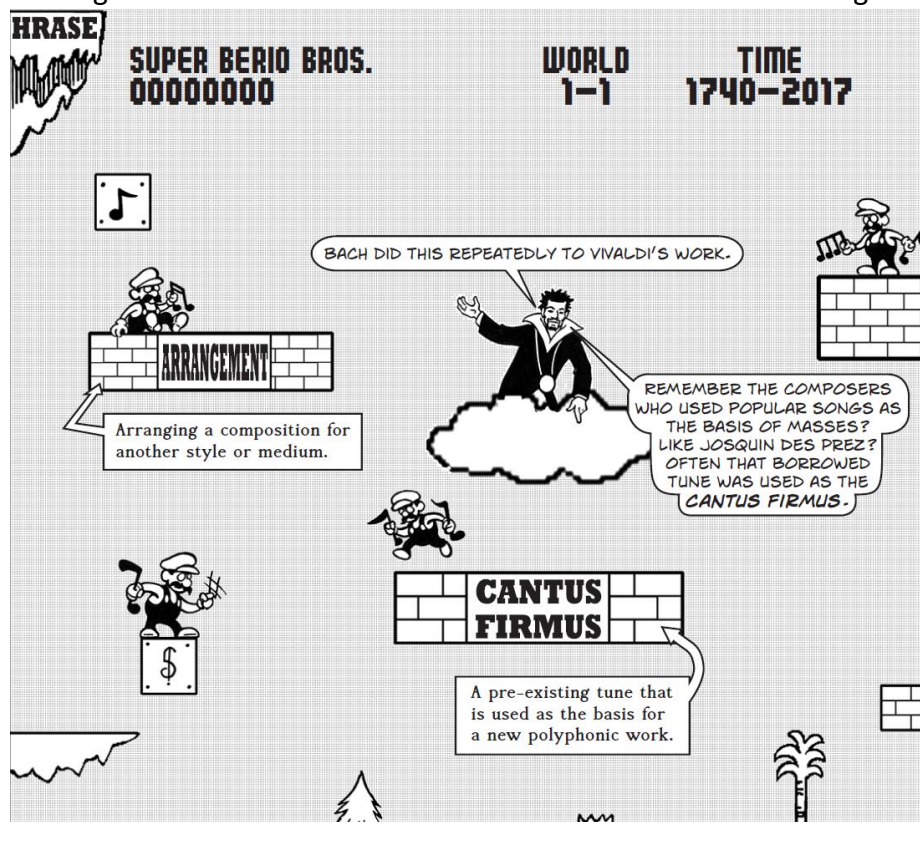
²⁸ Es erscheint, dass der englische Begriff des „musical borrowing“ sich als Überbegriff stärker etabliert hat, als der entsprechende deutsche Begriff der Leihe.

²⁹ (<https://chmtl.indiana.edu/borrowing/browse/>, zuletzt abgerufen am 09.06.2023)

³⁰ In der Datenbank von Peter Burkholder sind die Lexika von Schneider nicht aufgeführt.

darauf ab, verschiedenen Berufsgruppen eine zuverlässige Orientierung und materielle Grundlage für ihre Arbeit zu bieten.³¹

Eine kulturhistorische Erzählung der Geschichte des „musical borrowing“, die populäre Musik, Volksmusik, Jazz und Kunstmusik miteinander in Beziehung setzt, bietet der Comic „Theft! A History of Music“ (Aoki et al. 2017). Er basiert auf der musikwissenschaftlichen Expertise von Peter Burkholder, ergänzt durch historische und kulturelle Unterstützung von Michael Carroll und Olufunmilayo Arew.³² Über 250 Seiten verfolgt der Comic in einer durchgehenden Geschichte, die von einer Zeitreise erzählt, wie sich musikalische Referenzialitätsformen von der Antike über das Mittelalter bis zur kulturellen Aneignung im Rock'n'Roll und Sampling im Hip-Hop entwickelt haben. Auch die Gestaltungsmittel des Comics zeichnen sich durch kreative Referenzen aus, wie zum Beispiel Anspielungen auf Videospiele (siehe Abbildung 9). An dieser Stelle sei vorausgreifend angemerkt, dass dieser Comic selbst ein massenmediales Objekt ist, welches in seiner Form sowohl als Bildungsressource als auch als künstlerisch-ästhetisches Produkt gesehen werden kann.



³¹ „Das ‚Lexikon Programm Musik‘ bietet mit seinen thematischen Zusammenstellungen musikalischer Werke des 16. bis 20. Jahrhunderts den verschiedensten Personenkreisen eine zuverlässige Orientierung und materielle Grundlage für ihre Arbeit: dem Dramaturgen, der seine Konzertprogramme unter eine bestimmte Leitidee stellen möchte; dem Rundfunkredakteur, der sich Gedanken über neue Sendeformen macht, in denen inhaltlich-thematische Gesichtspunkte das verbindende Element darstellen; demjenigen, der in Film- und Fernsehproduktionen zur musikalischen Untermalung passende Begleitmusiken sucht; aber auch dem Musikforscher, dem Lehrer, Studenten und Schüler, in deren wissenschaftlichem, praktischem und pädagogischem Arbeitsalltag die vergleichende Betrachtung themenverwandter Werke eine bedeutsame Rolle spielt.“ (Schneider 2017b, 7)

³² Michael Carroll beschäftigt sich mit der Geschichte des Music Copyright und Olufunmilayo Arewa mit Recht als Kultur und dabei auch mit Blick auf postkoloniale Kontexte, vor allem in Afrika.

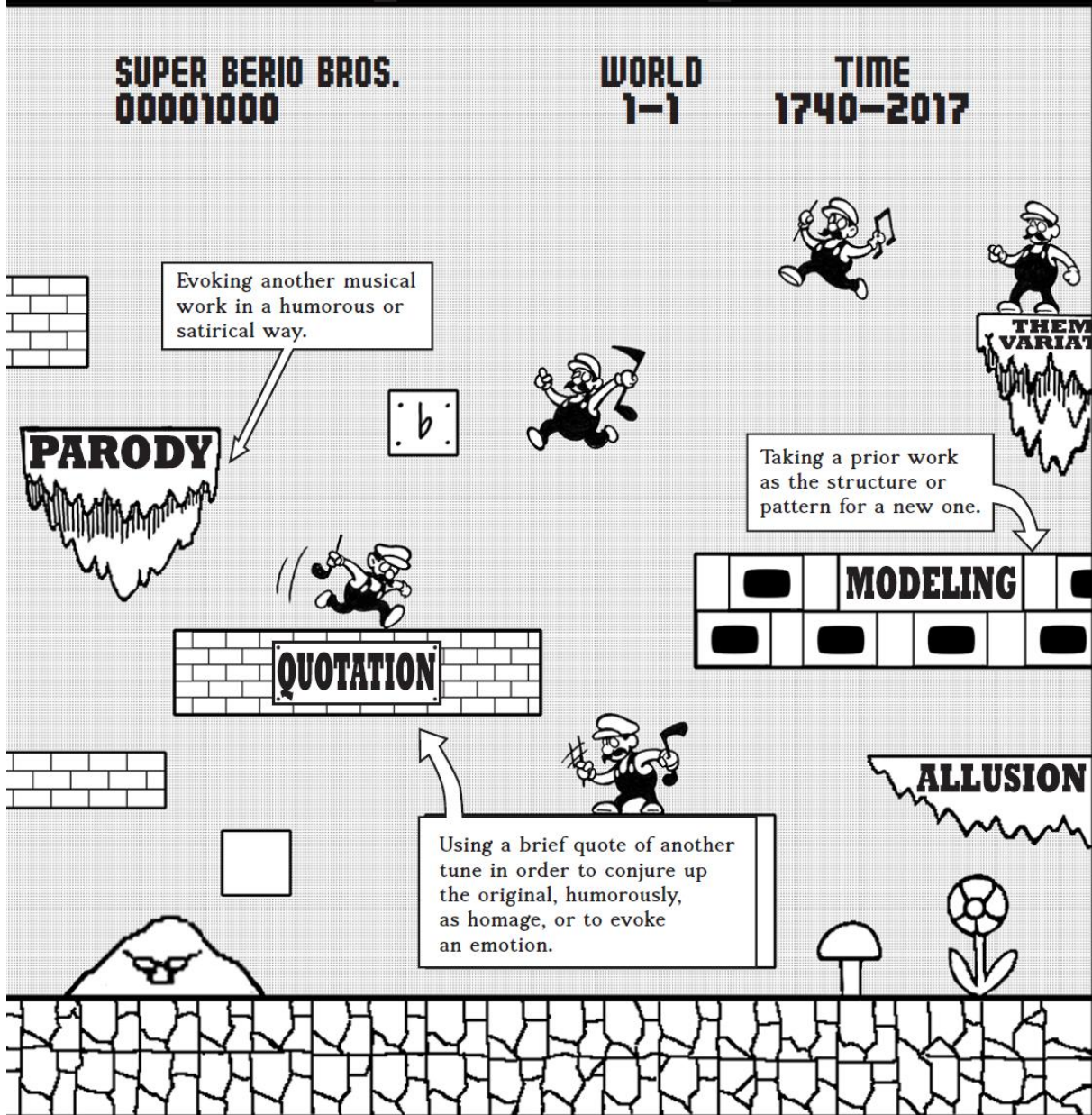
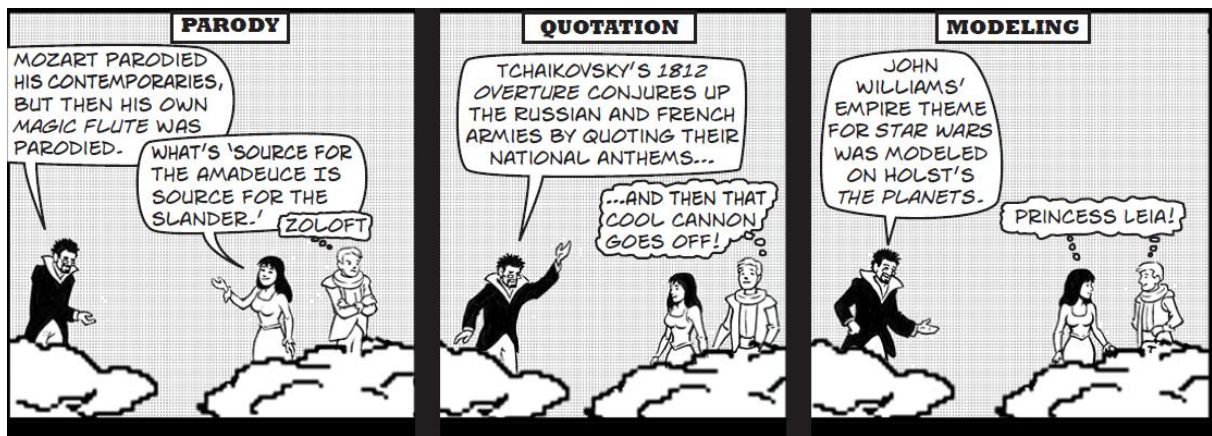


Abbildung 9: Comichafte Überblicksdarstellung von referenziellen Verfahren in der Musik (Abbildung entnommen aus Aoki et al. 2017, 56–57).

Abschließend soll noch auf ein weiteres interessantes Phänomen hingewiesen werden: die thematisierende Selbstreferenz in Songtexten über Musik. Beispiele hierfür sind die Songs *Halleluja* von Leonard Cohen und *It's De-Lovely* von Cole Porter. Leonard Cohen thematisiert in Echtzeit den harmonischen Verlauf seines Songs:

„Now, I've heard there was a secret chord
That David played, and it pleased the Lord
But you don't really care for music, do you?
It goes like this, the fourth, the fifth
The minor fall, the major lift
The baffled king composing Hallelujah“

Cole Porter bezieht sich in seinem Text wiederum auf die Songform und den rezitativen Charakter des Verses in der frühen Form des Popular Songs:

„I feel a sudden urge to sing the kind of ditty that invokes the spring.
So, control your desire to curse while I crucify the verse!
This verse I've started seems to me the Tin Pan-tithesis of melody.
So to spare you all the pain, I'll skip the darn thing and sing the refrain.“

Dadurch entsteht eine Selbstreferenzialität im Text, die gleichzeitig auch eine externe Referenz umfasst, indem sie sich zu anderen Popular Songs in Beziehung setzt. Ein weiteres Beispiel für diese Art der Referenzialität ist auch der Standard *One Note Samba* (Musik: Antônio Carlos Jobim; Text: Newton Mendonça) aus dem Jahr 1960, bei dem der Text den Tonvorrat des Stücks beschreibt.

2.2.6 Rekursivität

Die Produktion von Massenmedien ist laut Genz und Gévaudan durch „rekursive mediale Prozesse“ geprägt (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 146). Darunter verstehen sie „sich wiederholende oder aufeinander aufbauende [mediale] Ereignisse“, bei denen ein Medium als Vorprodukt für ein weiteres Medium verwendet wird (vgl. Genz und Gévaudan 2016, 141). Eine grundlegende rekursive Ausprägungsform ist die „rekursive Transmedialität“:

„Ein Musikstück wird beispielsweise zunächst komponiert, in einer Partitur festgehalten, dann von Musikern immer wieder eingeübt, um schließlich in einem Konzert aufgeführt zu werden. Als mediales Ereignis beruht das Konzert also auf vielen vorangegangenen medialen Ereignissen. Die Abfolge dieser Ereignisse ist rekursiv, weil es im Grunde immer um dasselbe Musikstück, um denselben Kode geht.“ (Genz und Gévaudan 2016, 141)

Bezogen auf populäre Musik, kann hier die Erstellung von Beats im Hip-Hop als Beispiel für einen rekursiven medialen Prozess herangezogen werden. Der Beat bildet die Grundlage für die spätere vokale Performance. Der fertige Beat kann dabei auf einer Demoversion basieren, die später neu und professioneller produziert wird, sei es durch eine völlige Neuproduktion oder einen überarbeiteten Mix. Üblicherweise werden in Beats auch Samples als rekursive mediale Objekte eingebunden, wobei zwei unterschiedliche Produktionsmethoden zu unterscheiden sind. Wenn ein Sample aus einem anderen Musikstück für ein neues Musikstück verwendet wird, ist dies insofern nicht rekursiv, als dass daraus ein völlig neues Musikstück entsteht. Das ursprünglich gesampelte Stück wurde nicht mit der Absicht erschaffen, als Material für ein anderes Werk zu dienen. Sampling ist dann ein vorwiegend rekursives Verfahren, wenn das verwendete Sample nicht aus einem anderen Musikstück, sondern aus einer Sample-Library stammt.³³ Für diesen Zweck gibt es einen großen Markt. Dazu gehört beispielsweise die Plattform *Splice*, die ein Abomodell für ihre stetig wachsende Sample-Library anbietet. Das Geschäftsmodell ermöglicht es Nutzern, Samples aus dem Online-Katalog zu probieren und bei Gefallen für eigene Produktionen herunterzuladen. Das Angebot reicht von kurzen One-Shots wie Kicks oder Clicks für Beats bis hin zu umfangreichen Loops und Licks für Hooklines. Die Samples können stark modifiziert werden, fließen aber auch oft in ihrer ursprünglichen Form in neue Produktionen ein. Dies führt zu dem Phänomen, dass das gleiche Sample in verschiedenen Songs wiederzufinden ist. Dieser Umstand ist bereits Gegenstand intensiver Diskussionen in der Musikszene und auf sozialen Medien.³⁴ Besonders kontrovers sind Fälle von sogenanntem „Sample-Spamming“. Der Spotify-Account *Dirty Lee* hat beispielsweise zwischen 2021 und 2022 über 200 Alben mit Hintergrundmusik veröffentlicht, die hauptsächlich aus zusammengesetzten Loops und Samples der Plattform *Splice* bestehen. Jedes Album enthält durchschnittlich etwa zehn Songs. Es mehren sich Beschwerden von Musikproduzenten,

³³ Im weiteren Sinne ist keine Musik referenzlos. Jeder Sound impliziert eine gewisse Nähe zu einem Genre, Stück oder Stil.

³⁴ Beispielsweise hier: <https://www.youtube.com/shorts/HYZNGF14K3c> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

deren Songs von Streaming-Plattformen abgemahnt werden, weil sie dieselben Samples verwenden wie die Stücke von Dirty Lee. Bislang scheint es möglich, solche Angelegenheiten mit den Plattformen zu klären. Es stellt sich jedoch die Frage, ob Uploadfilter in Zukunft das Problem vielleicht sogar noch verschärfen, indem sie die Veröffentlichung bereits automatisch beim Upload blockieren. Durch massenmediale Rekursivität bei der Musikproduktion entsteht auf diese Weise Referenzialität, die problematisch sein kann. An einem weiteren Beispiel soll gezeigt werden, wie Referenzialität umgekehrt Aspekte des Rekursiven erhält, wenn Sampling als Praxis verstanden wird, bei der Samples aus bereits bestehenden Stücken entnommen und wiederverwendet werden.

In dem prominenten Rechtsstreit „Metall auf Metall“ klagt die Musikgruppe Kraftwerk gegen den Musikproduzenten Moses Pelham. Grund der Klage war die Nutzung eines Samples aus Kraftwerks Stück „Metall auf Metall“ (1977) im Hip-Hop-Song *Nur mir* (1997) von Sabrina Setlur, produziert von Pelham. Kraftwerk hat 1999 gegen Moses Pelham auf Unterlassung und Schadensersatz geklagt. Seitdem ist dieser Fall mehrfach vor Landesgerichten, dem Bundesgerichtshof, dem Bundesverfassungsgericht und dem europäischen Gerichtshof behandelt worden. In einer der ersten Verhandlungen wurde festgestellt, dass das verwendete zweisekündige Rhythmus-Sample zu wenig Originalität aufweise, um die für den Urheberschutz erforderliche Schöpfungshöhe zu erreichen, und somit urheberrechtlich nicht relevant sei.³⁵ Der Fall betraf somit vor allem das Leistungsschutzrecht, das den Tonträgerhersteller schützt, der die Aufnahme finanziert. Das Leistungsschutzrecht zielt darauf ab, „Werke“ vor unrechtmäßiger Vervielfältigung zu schützen. Da Kraftwerk das Stück selbst produziert und auf ihrem eigenen Label veröffentlicht haben, bleiben sie somit weiterhin Klägerpartei. Das Leistungsschutzrecht wurde ursprünglich eingeführt, um vor allem gegen Raubkopien vorzugehen. Die Formulierungen des Rechts erlauben jedoch auch die Anwendung auf Sampling, wodurch selbst kurze, unlizenzierte Samples in neuen Musikstücken untersagt werden können. Die Anwendung des Leistungsschutzrechts hat zur Folge, dass Sampling von Musik bei der Musikproduktion ohne Zustimmung gänzlich illegal ist. Das Bundesverfassungsgericht hat in einem Urteil jedoch entschieden, dass zwischen dem Schutzrecht des Tonträgerherstellers und dem Prinzip der „kulturellen Fortentwicklung“ abzuwägen sei, und folglich das Recht des Tonträgerherstellers die kulturelle Fortentwicklung nicht behindern dürfe, soweit ihm kein wirtschaftlicher Schaden drohe:

„Allerdings muss das Fachgericht bei der Auslegung und Anwendung des Leistungsschutzrechts nach § 85 UrhG den Schutz der Kunstfreiheit berücksichtigen, der in § 24 UrhG seinen gesetzlichen Ausdruck gefunden hat. Dabei wiegt die Behinderung der Freiheit des Künstlers durch das Leistungsschutzrecht des Tonträgerherstellers in diesem Fall schwerer als der Schutz von Eigentum und Kunstfreiheit der Tonträgerhersteller.“ (BVerfG, Urteil des Ersten Senats vom 31. Mai 2016 - 1 BvR 1585/13 -, Rn. 1-

³⁵ Bereits hier lässt sich hinterfragen, ob die vorliegende Referenzialität und Rekursivität an einem Kriterium wie der Schöpfungshöhe sinnvoll diskutiert werden kann.

125, http://www.bverfg.de/e/rs20160531_1bvr158513.html, zuletzt abgerufen am 09.06.2023)

Die rechtliche Unbeholfenheit mit dem Thema zeigt sich an einem kuriosen Zwischenurteil des Bundesgerichtshofs, welches jedoch mittlerweile wieder aufgehoben wurde:

„Eine entsprechende Anwendung des § 24 Abs. 1 UrhG ist – wie ausgeführt – bei der Benutzung fremder Tonaufnahmen ausgeschlossen, wenn es einem durchschnittlich ausgestatteten und befähigten Musikproduzenten zum Zeitpunkt der Benutzung der fremden Tonaufnahme möglich ist, eine eigene Tonaufnahme herzustellen, die dem Original bei einer Verwendung im selben musikalischen Zusammenhang aus Sicht des angesprochenen Verkehrs gleichwertig ist.“ (BGH, Urteil vom 13.12.2012 - I ZR 182/11, <http://juris.bundesgerichtshof.de/cgi-bin/rechtsprechung/document.py?Gericht=bgh&Art=en&nr=64004&pos=0&anz=1>, zuletzt abgerufen am 09.06.2023)

Mit diesem Urteil sollte die Reproduktion als referenzielles Verfahren dann eingeschränkt werden dürfen, wenn das Sample als Vorprodukt nicht durch eine eigene Produktion ersetzbar ist. Ein Problem dieser Entscheidung ist auf theoretisch-abstrakter Ebene schnell festzustellen: Sampling als referenzielles Verfahren impliziert Rekursivität. Wenn das Gericht auf dieser Ebene Rekursivität einschränkt, wird damit gleichzeitig auch die Referenzkultur eingeschränkt. Der eigentliche referenzielle Sinn des Samplings fand sich in diesem Urteil nicht wieder.

Aktuell ist der Fall wieder vor Gericht, weil am 01. August 2021 in Deutschland das Urheberrecht geändert wurde. In das neue Gesetz ist mit der Pastiche nun auch ein neuer Begriff aufgenommen worden. Laut der neuen Regelung heißt es:

„Zulässig ist die Vervielfältigung, die Verbreitung und die öffentliche Wiedergabe eines veröffentlichten Werkes zum Zweck der Karikatur, der Parodie und des Pastiches.“ (§ 51a Satz 1 UrhG)

Angesichts der neuen gesetzlichen Bestimmungen wird nun geprüft, ob das verwendete Sample als Pastiche eingestuft werden kann. Da es bisher keine rechtlich verbindliche Definition für die Pastiche gibt, steht es den Gerichten noch bevor, über die genaue Definition und Anwendung dieses Begriffs zu entscheiden.

Aus musikwissenschaftlicher und medienwissenschaftlicher Perspektive hat sich Frédéric Döhl über mehrere Jahre mit diesem Fall befasst. In einer seiner neuesten Publikationen kommt er zu einem kritischen Urteil für den Umgang mit diesem Sachverhalt:

„Das 1999 begonnene *Metall-auf-Metall*-Verfahren ist inzwischen zu einem Allgemeinplatz geworden. Neue Urteile in dieser Sache werden in Leitmedien und Abendnachrichten vermeldet. Jeder scheint mittlerweile eine Meinung dazu zu haben. [...] Man muss sich schon sehr anstrengen, um einen vergleichbar trivialen Streitgegenstand – die digitale Aneignung von lediglich zwei Sekunden vergleichsweise unspezifischer Rhythmussequenz

und deren kaum transformierte Weiterverarbeitung ohne erkennbaren ökonomischen Nachteil für den unfreiwilligen Vorlagengeber – zu finden, dem das Rechtswesen so viele Gerichtsentscheidungen gönnt. [...] Hier wird versucht, etwas angemessen auszubalancieren, das außer Balance geraten zu sein scheint. Ein vordigitales Urheberrechtsregime, das Tonträger ausschließlich als Distributionsmedium begreift und dem Tonträgerhersteller 100% Kontrolle über die Vervielfältigung dieses Wirtschaftsguts zuweist, kollidiert mit der inzwischen niedrigschwellig zur Verfügung stehenden und breit genutzten Möglichkeit, mittels Auszügen aus Tonaufnahmen zu komponieren und damit Tonaufnahmen ästhetisch zu verstehen: als Kompositionsmaterial nämlich. Dass Privatparteien dies vor Gerichten auf ihre Kosten und Nerven zum Wohle aller ausfechten müssen, ist ein Armutszeugnis für einen Gesetzgeber, der sich an dieser Stelle schlicht seiner Verantwortung entzieht.[...] Wie sich innerhalb des Metall-auf-Metall-Verfahrens bereits geraume Zeit andeutete, drängt sich nun [...] im Verfahren vor dem EuGH allerdings nochmal eine ganz neue Entwicklung in den Vordergrund, die bislang keine Rolle spielte. Eine hochriskante Herausforderung, deren Tragweite mir im urheberrechtlichen Diskurs erst eingeschränkt erkannt zu sein scheint – und in der musikwissenschaftlichen Debatte noch gar nicht angekommen ist. [...] Hier ist die neue hinzutretende Problematik in aller Klarheit benannt: Es ist die Frage nach dem Pastiche-Begriff, auf den man sich, forciert durch das Metall-auf-Metall-Verfahren, in absehbarer Zeit im Kontext des Bearbeitungsrechts hierzulande wohl wird einstellen müssen. Pastiche als konfliktentscheidender Beurteilungsmaßstab für die Frage nach der ausnahmsweise erlaubnisfreien Zulässigkeit musikalischer Adaptionen – eine Frage von großer praktischer Relevanz für die Musik [...]. Die Klassifizierung als Pastiche ist laut Generalanwalt für alle Aneignungen ohne antithematische Stoßrichtung dann nämlich der einzig ausschlaggebende Maßstab: Die einzige Exitoption hin zur Privilegierung als freier Benutzung. Für die absichtsvoll vorgenommenen Entlehnungen genauso wie die unter Beweislastumkehr als unbewusste Übernahmen unterstellten Fälle. Und in der Musik geht es eben regelmäßig um Aneignungen ohne antithematische Stoßrichtung. Der Pastiche-Begriff soll hiernach also das bisherige deutsche Kriterium der ästhetischen Selbstständigkeit der Bearbeitung als Maßstab ablösen. Man braucht kein Jurist zu sein, damit einem sofort klar wird, dass dies etwas völlig anderes sein wird. Pastiche ist eine zu klassifizierende, subsumptionsfähige Kategorie, Selbstständigkeit eine im Einzelfall zu bestimmende ästhetische Relation.“ (Döhl 2019, 18–22)

Es stellt sich die Frage, was der Begriff Pastiche, der im Gesetzestext den Terminus der „freien Benutzung“ ablöst, bedeutet. Döhl findet Hinweise darauf, dass der Begriff teilweise mit Imitation gleichgesetzt wird (vgl. Döhl 2022, 178), von der Karikatur und Parodie abgegrenzt werden soll (vgl. Döhl 2022, 179) und zudem in unterschiedlichen europäischen Ländern unterschiedlich verstanden wird (vgl. Döhl 2022, 180–183). Der ursprüngliche

musikalische Begriff Pasticcio, im Deutschen auch bekannt als „Flickoper“, erweist sich in diesem Kontext als wenig zielführend.³⁶

Gérard Genette ordnet den Begriff Pastiche in einem Schema allgemeiner „hypertextueller Verfahren“ ein, das ihn von Parodie, Travestie, Transposition, Persiflage und Nachbildung abgrenzt (siehe Tabelle 7). Unter Hypertext versteht „Gérard Genette jedes durch Veränderung – etwa die Parodie- oder Imitation – so das Pastiche – aus einem vorgängigen Werk hervorgehende Werk“ (Genette et al. 2015, Zitat von Heinz Bohrer in der Titelei von Gérard Genettes Buch *Palimpseste*). Demnach wäre die Pastiche eine spielerische Nachahmung. Wie Döhl bereits festgestellt hat, wird die Verwendung des Begriffs der Pastiche sicherlich in Zukunft auch im juristischen Sinne noch zu klären sein, wobei sich bereits jetzt die Frage stellt, ob dieser Begriff, aufgrund seiner verschiedenen Begriffsauffassungen, zur Klärung von Sachverhalten tatsächlich beitragen kann.

Register			
Beziehung	spielerisch	satirisch	ernst
Transformation	Parodie	Travestie	Transposition
Nachahmung	Pastiche	Persiflage	Nachbildung

Tabelle 7: „Die hypertextuellen Verfahren im Überblick“ (Tabelle entnommen aus Genette et al. 2015, 44).

Angesichts der aktuellen Kultur der Musikproduktion, in der die Nutzung von Samplebibliotheken wie Splice zur Norm geworden ist, ergeben sich neue politische und rechtliche Fragestellungen. Im öffentlichen Diskurs der Onlinemedien häufen sich Belege dafür, dass zahlreiche Musikstücke ganze Melodien und Hooks aus bekannten Hits übernehmen, die direkt aus Samplebibliotheken wie Splice stammen.³⁷ Die rechtlichen Probleme, die aus solchen Praktiken resultieren, wurden bereits im Fall von *Dirty Lee* sichtbar. Jedoch zeichnet sich hier ein weiteres, grundlegendes Problem ab: Es ist möglich, dass sich diese Form des Samplings in Zukunft immer stärker durchsetzt. Durch den geringeren Zeitaufwand und die reduzierten Arbeitsprozesse, die diese rekursive

³⁶ Im New Grove findet sich folgender Eintrag: „Pasticcio (It.: ‘jumble’, ‘hotch-potch’, ‘pudding’; Fr. pastiche) An opera made up of various pieces from different composers or sources and adapted to a new or existing libretto“ (Price 2001).

³⁷ Eine Auswahl solcher Hits wird in dem YouTube-Video *Famous Songs That Use Splice Samples* des Kanals „GFP Sounds“ demonstriert. In einem Fall besteht sogar der Gesang des Refrains aus einem Splice-Sample (vgl. https://www.youtube.com/watch?v=iXCnkl_qa8&feature=youtu.be, zuletzt geprüft am 09.06.2023)

Arbeitsweise mit sich bringt, stellt sich die Frage, ob dies der kulturellen Entwicklung tatsächlich zuträglich ist. Zudem verzichten diejenigen, die für Splice die Samples erstellen vertraglich auf Urheberbeteiligungen, was nicht im eigentlichen Sinne der Urhebergesetzes ist. Die Lage ist kompliziert und wird sicherlich in absehbarer Zukunft weiter diskutiert werden.³⁸

Eine weitere spezielle Ausprägung des Zusammenspiels von Referenzialität und Rekursivität findet sich im Genre Vaporwave. Als genredefinierendes Stück gilt „リサフランク420 / 現代のコンピュー“ von Ramona Andra Xavier veröffentlicht 2011 unter ihrem Alias Macintosh Plus auf dem Album *Floral Shoppe* (Label: Beer on the Rug, 2011). Das Stück besteht aus mehreren Loops des Stücks *It's Your Move* (1984, RCA) von Diana Ross. Durch Soundmanipulation wird der Eindruck erweckt, als würde das Stück auf einem abgenutzten analogen Wiedergabegerät abgespielt werden, wobei Rauschen, Leiern, Knistern und ein eingeschränktes Frequenzspektrum zu hören sind. Der Loop zu Beginn des Stücks ist zudem so gestaltet, dass er als „fehlerhafter“ Loop offensichtlich erkennbar wird: Die Gesangslinie von Diana Ross bricht am Ende des Loops abrupt ab, bevor die Phrase zu Ende gesungen wird. Zudem wurde das Stück von 115 bpm auf 88 bpm verlangsamt, ohne eine Tonhöhenkorrektur vorzunehmen. Damit referiert das Stück auf die medialen Reproduktionskontexte in der Musik und auf das Sampling als Verfahren. Die Ästhetik zielt darauf ab, nostalgische Gefühle beim Zuhörer hervorzurufen. Zu dem Genre gehört auch, dass die Kultur sich als Onlinekultur in einer eigenen Internetsphäre versteht. Vaporwave versteht sich als Onlinekultur, die sich in einer eigenen Internetsphäre bewegt. Im Vaporwave wird auf diese Weise Medialität in den Vordergrund gerückt und Originalität verhandelt. Unter einem erweiterten Begriffsverständnis von Medium als Material der Komposition wird hier die technische Reproduktion selbst zum Kompositionsmedium.

Der Begriff des Kompositionsmediums soll an dieser Stelle weiter ausgeführt werden. Er wird hier in Anlehnung an Johannes Kreidler so aufgefasst, dass Komponieren als das Formen von Medien verstanden wird. Im Sinne dieser Bedeutung wird die Imitation eines springenden Plattenspielers auf gleiche Weise als kreative Handlung gesehen wie die Komposition einer Melodie aus einer Tonleiter:

„Aus einem Medium lässt sich etwas formen, wobei in einem höheren Sinne diese Form aber wieder Medium sein kann. Luhmann definiert: Das Medium ist eine relativ lose ‚Kopplung von Elementen‘, demgegenüber ist die Form ‚Verdichtung von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Elementen, also Selektion aus Möglichkeiten, die ein Medium bietet‘. So bildet beispielsweise die Tonleiter eine Form aus Tonhöhen. Diese Elemente sind aber relativ lose gekoppelt; die Tonleiter selbst ist noch keine Melodie. Eine Melodie formt die Elemente der Tonleiter weiter, indem sie daraus selektiert. Ihre Gestalthaftigkeit liegt in der Verdichtung von Abhängigkeitsverhältnissen.“

³⁸ Dabei steht mit Musik, die von künstlicher Intelligenz erstellt wurde, bereits das nächste Problem vor der Tür.

Luhmanns Blick ist historisch. Seine Theorie ‚legt nahe, die Evolution von Kunst als Steigerung des Auflöse- und Rekombinationsvermögens zu beschreiben, als Entwicklung immer neuer Medien-für-Formen.‘ Im einzelnen Werk sind diese Entwicklungsstufen als hierarchisches System eingelagert. Aus dem Primärmedium Luft beispielsweise lässt sich ein reiner Ton formen, was eine elaborierte Technik fordert. Im Mittelalter nutzt man diesen Ton als Träger der Deklamation liturgischer Texte, zur akustischen Verstärkung in Kirchengebäuden. Daraus folgen die Gregorianischen Gesänge, die Mehrstimmigkeit, und so fort, bis hin zum gesampelten Mönchschor in der Popmusik, worin all dies wiederum zurückverfolgbar ist.“ (Kreidler 2012a, 36–37; vgl. Luhmann 2011, 200, 208)

In diesem Rahmen versteht Kreidler auch die Massenmedien nicht nur als Kommunikationsmedien, sondern schreibt ihnen auch die Eigenschaft des Kompositionsmediums zu:

„Mit dem Siegeszug der sogenannten Massenmedien hat sich nun aber längst das klangliche Material auch um die medial verbreitete Musik als Medium der Komposition vergrößert, denn sie ist durch Massenproduktion und -distribution in das kollektive Bewusstsein imprägniert und kann nachvollziehbar dekonstruiert werden. Die Sampling- und Remixkünstler befassen sich damit seit den 1980er Jahren.“ (Kreidler 2012a, 50–51)

Der Komponist Johannes Kreidler thematisiert implizit das Verhältnis zwischen Rekursivität und Referenzialität in seinem Werk *Product Placements* (2008). Das Stück besteht aus 70.200 ultrakurzen Mikrosamples verschiedener Musikaufnahmen, die zu einem neuen Stück zusammengesetzt wurden, das nur 33 Sekunden dauert. Das kurze Musikstück ist jedoch nur Teil eines übergeordneten Konzepts, das Kreidler „politisches Musiktheater“ nennt. Die Bühne des Theaters ist die Realität selbst: Die Partitur des Werks skizziert die Abfolge der Geschehnisse, gegliedert in ein Vorspiel, zwei Akte und ein Nachspiel.

Das Vorspiel besteht aus der Komposition des kurzen Musikstücks und einem Filmausschnitt, der aus der Aufzeichnung eines Telefonats zwischen dem Komponisten und der GEMA besteht. Der Filmausschnitt ist auch heute noch online verfügbar. Das Telefonat handelt von dem Vorhaben, ein Werk mit 70.200 Referenzen bei der GEMA anzumelden. Das Anmeldeformular der GEMA erfordert bei der Anmeldung eines Werks die Auflistung jeglicher „Motive, Melodien oder Textzeile[n] anderer Urheber“, die verwendet werden. Die gewissenhafte Befolgung des Anmeldebogens führt in Kreidlers Fall zu einem Antrag, zu dem ein Anhang vieler tausend Seiten gehört. Der erste Akt besteht aus der medialen Vorankündigung der Aktion und einem medialen Echo, aus Schlagzeilen in Tageszeitungen, Blogbeiträgen und Interviews mit dem Komponisten. Der zweite Akt besteht aus der Aktion selbst. Kreidler hat den Antrag ausgefüllt und ausgedruckt, die Papierberge in einen Laster geladen und ist mit dem Laster voller Papierberge zum Einreichen des Formulars bei der GEMA-Geschäftsstelle vorgefahren. Der zweite Akt endet mit einer Diskussion in der GEMA-Geschäftsstelle über Kultur, Kreativität und Kunstfreiheit. Das Nachspiel besteht aus Handlungen der GEMA, Medien, Politik und Öffentlichkeit, die als Folge der Aktion

entstehen. Am Ende der Partitur wird ein Link zur filmischen Dokumentation angegeben (vgl. Kreidler 2012b).³⁹ *Product Placements* setzt so die gesellschaftlich konfligierenden Konzepte von Referenzialität und Rekursivität als Mittel zur Gestaltung des Werkes ein, wobei ein Ende dieses Konflikts aufgrund der vielfältigen gesellschaftlichen Interessen derzeit nicht absehbar ist.⁴⁰

Die Verflechtung von Rekursivität und Referenzialität ist in der populären Musik jedoch kein neues und auf Sampling zu reduzierendes Phänomen. Das Musiklabel Motown, das den Soul und die populäre Musik der 1960er Jahre prägte, hatte ein Produktionskonzept, das Label-Gründer Berry Gordy nach dem Vorbild der Produktionslinien der Ford-Werke in Detroit entworfen hatte. Die Musik bei Motown wurde aus Vorprodukten und durch Weiterverarbeitung von spezialisierten Kräften wie am Fließband produziert. Suzanne Smith bezeichnet das Konzept als „Motown’s Hit Factory“ (vgl. Smith 2003, 117): Am Anfang der Produktionskette standen die Songwriter.⁴¹ Die geschriebenen Songs wurden anschließend von der Hausband, den „Funk Brothers“, auf Tonband eingespielt. Die Funk Brothers erhielten meist zwar fertige Partituren, doch hatten sie auch Freiraum zur Interpretation und konnten eigene Begleitmelodien, Licks und Riffs einbringen. Als erfahrene Jazzmusiker integrierten sie oft spontane Improvisationen in die Aufnahmen, die manchmal sogar in die Hauptmelodie des Gesangs übernommen wurden (vgl. Slutsky 1989, 29–35). Oft wurden auch instrumentale Backing Tracks aufgenommen, zu denen später der Gesang hinzugefügt wurde. Es existierten häufig mehrere Versionen eines Songs, interpretiert von unterschiedlichen Sängern oder Gesangsgruppen. Am Ende der Produktionskette wurden jeden Freitag alle fertigen Aufnahmen von der Labelleitung inspiziert und die erfolgversprechendsten Versionen zur Veröffentlichung ausgewählt (vgl. Smith 2003, 119). Motown lässt sich als eine Blaupause zur Veranschaulichung rekursiver medialer Prozesse in massenmedialen Kontexten interpretieren.

Im Kontext von Motown gibt es ein weiteres individuelles Beispiel, das eine frühe Erscheinungsform rekursiver und referenzieller Medialität in der populären Musik veranschaulicht. In Allen Slutskys Biografie über James Jamerson, den Bassisten der Funk Brothers, findet sich folgende Anekdote über die Produktion des Hit-Songs *My Guy* wieder (1964, Motown, gesungen von Mary Wells, geschrieben von Smokey Robinson):

„The Mary Wells ‚My Guy‘ session was typical of the musicians’ attitudes, and the manner in which their innate talents often triumphed over their

³⁹ Die Dokumentation ist als YouTube-Video verfügbar (<https://youtu.be/TRbsM2MXP20>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

⁴⁰ Es sei noch darauf hingewiesen, dass auch das amerikanische Rechtssystem mit problematischen Fällen und Urteilen zu kämpfen hat. Dazu gehört beispielsweise der Diskurs um den Fall „Blurred Lines“. Ein Einstieg in den Diskurs findet sich beispielsweise in einem Blogbeitrag von Georg Fischer auf der Internetseite irights.info (vgl. Fischer 2022).

⁴¹ In der erfolgreichsten Phase handelte es sich dabei um das Songwriter-Trio Brian Auger und Edward Holland sowie Lamont Herbert Dozier, das unter der Bezeichnung „Holland-Dozier-Holland“ (oder auch einfach nur „HDH“) bekannt ist. Weitere Songwriter waren Smokey Robinson, Norman Whitfield, Barrett Strong und manchmal auch Berry Gordy selbst.

dislike of some of the music. Earl, Jamerson, Benny, and the rest of the studio regulars had been recording all day long, and ‚My Guy‘ was the last tune that they were working on. With a half hour left in the session, the musicians had become bogged down into the intro section. As their time and their patience began to diminish, trombonist George Bohanon turned to Earl Van Dyke and said, ‚Hey Earl, the melody from ‚Canadian Sunset‘ fits right over the chord changes of this intro.‘ Earl, figuring one good theft deserves another, promptly added the left hand from Eddie Heywood’s ‚Begin the Beguine‘ and Mary Wells had herself a classic intro. ‚We were doing anything to get the hell out of the studio,‘ says Earl. ‚We knew that the producers didn’t know nothin’ about no ‚Canadian Sunset‘ or ‚Begin the Beguine.‘ We figured that the song would wind up in the thrash can anyway.‘ Earl was usually a pretty good judge of when a song looked like a hit, but not this time. ‚My Guy‘ went on to sell millions.“ (Slutsky 1989, 30)

Dieses Beispiel veranschaulicht, wie einzelne Phrasen im Kontext eines spezifischen Produktionsprozesses in andere Songs bei Motown Einzug fanden. Die Referenz zu Eddie Heywood fiel tatsächlich nicht auf und blieb unter dem Radar. Jedoch zeigt sich auch hier schon eine besondere Form der Rekursivität, die auch später beim *Crate-Digging* der Hip Hop DJs relevant wurde: die Suche nach geeignetem, vergessenem, ungerechtfertigt unbeachtetem Material als Leihe („borrowing“) für neue Produktionen.

Der Erfolg der Produktionsweise bei Motown hatte jedoch auch seine Schattenseiten, die heute noch thematisiert werden. Allen voran steht hier die Dokumentation *Standing in the Shadows of Motown* (2002), die sich mit der Benachteiligung der Funk Brothers hinsichtlich Urheberbeteiligungen beschäftigt.⁴² Bis heute wird darüber gestritten, wie groß der Anteil der Funk Brothers am Erfolg der großen Hits war und wie wenig sie im Vergleich dazu am Erfolg beteiligt wurden. Ein ähnliches Schicksal könnte auch den Sampleproduzenten bei *Splice* drohen, die die Hooklines für die nächsten großen Hits vorproduzieren und lediglich durch Einmalzahlungen als Ghostwriter im Schatten bleiben.

2.2.7 Kommerzialität

Der Zusammenhang zwischen populärer Musik und Kommerzialität wird häufig hergestellt.⁴³ Bei der Betrachtung von populärer Musik als massenmedial geprägter Musik, erweist sich dieser Zusammenhang als logische Schlussfolgerung, dass Kommerzialität eine wesentliche

⁴² Allen Slutsky war an der Produktion der Dokumentation beteiligt.

⁴³ Auch hier kann wieder Roy Shuker exemplarisch herangezogen werden: „The role of the music industry, in its drive to commodify its performers and texts, and to maximise profits, is the starting point for analysing popular music“ (Shuker 2001, 25).

Rolle spielt. Genz und Gévaudan erläutern, wie Massenmedialität, Rekursivität und Kommerzialität ineinandergreifen:

„Für die Produktion von Massenmedien spielen sozioökonomische Dispositive insofern eine wesentliche Rolle, als diese in der Regel über vielfach rekursive mediale Prozesse vonstatten geht. Beispielsweise werden bei der Herstellung einer Zeitung unterschiedliche mediale Vorprodukte generiert (dpa-Meldungen, Interviews, Fotos etc.), die dann in verschiedenen Arbeitsprozessen weiterbearbeitet werden (Verschriftlichung mündlicher Interviews, Ergänzungen der dpa-Meldungen durch einzelne Redakteure, Koordination und Abstimmung in Redaktionssitzungen, Text-Bildabgleiche, die Anordnung der Artikel auf den Seiten, die Drucklegung etc.).

Das Durchlaufen verschiedener Bearbeitungsstufen ist Ausdruck einer Professionalisierung der Produktion. Das einzelne mediale Vorprodukt profitiert von dem Wissen und der Erfahrung von Fachleuten, die jeweils auf einen Bereich spezialisiert sind. Nach ökonomischen Begriffen stellen diese Produktionsabläufe ‚Veredlungsprozesse‘ dar, bei denen aus Vorprodukten Endprodukte gefertigt werden, was zu einer ökonomischen Wertsteigerung führt. Auch in medialer Hinsicht kann man von einer Steigerung sprechen, da das Produkt durch mehrfache Arbeitsprozesse im Hinblick auf seine repräsentative Funktion (Kodierung) und seine Rezeption (Dekodierung) optimiert wird, indem z.B. das Design beziehungsweise Layout oder auch Empfangs- und andere Rezeptionsgeräte benutzerfreundlich gestaltet werden. [...]

Die Arbeitsteilung bei der Herstellung komplexer (massen-)medialer Produkte kann man als temporale und funktionale Zergliederung betrachten [...]. In temporaler Hinsicht haben wir es mit einer Ungleichzeitigkeit innerhalb des Produktionsprozesses zu tun, da die Erzeugung medialer Vorprodukte dem Endprodukt zeitlich vorausgeht [...]. So wird ein Zeitungsartikel zu einem früheren Zeitpunkt verfasst als die Gesamtausgabe der Zeitung gedruckt wird. Ferner können verschiedene Vorprodukte zeitlich unabhängig voneinander entstehen, obwohl sie im Endprodukt multimedial koordiniert sind [...]. Bei einem Interview kann die Photographie des Interviewten vor, während oder nach seiner Befragung aufgenommen werden. Schließlich beruht das Endprodukt in vielen Fällen auf einer mehrstufigen Entwicklung von Vorprodukten. Beispielsweise setzt die Drucklegung eines Interviews eine mündliche Befragung voraus, die in der Regel aufgenommen und anschließend transkribiert, zur Freigabe vorgelegt und gegebenenfalls überarbeitet wird. [...]

Wir können also feststellen, dass die sozialen Dispositive der Distribution, Produktion und Rezeption aufgrund ihrer arbeitsteiligen Struktur die Entstehung von hochgradig elaborierten medialen Produkten ermöglichen,

dass sie aber auch von kommerziellen Interessen des Konsums und der Gewinnmaximierung geprägt sind.“ (Genz und Gévaudan 2016, 147+152)

Die in Kapitel 2.2.6 beschriebenen Beispiele von „Splice“, „Motown“, „Dirty Lee“ und „Metall-auf-Metall“ veranschaulichen eindrücklich die hier von Genz und Gévaudan beschriebenen Prinzipien der massenmedial und rekursiv geprägten Produktionsverhältnisse. Von dieser Perspektive ausgehend lässt sich schlussfolgern, dass Massenmedialität Kommerzialisierung impliziert. Erst durch die Bedingungen der Massenmedialität wird diese spezifische Art der kommerziellen Produktion und Verbreitung möglich.

Eine spezielle Form der kommerziellen Ausprägung von Rekursivität, die Genz und Gévaudan „rekursive Rezeption“ nennen, findet sich verstärkt in den Geschäftsmodellen von Online-Plattformmedien wieder:

„Entscheidend bei dieser Entwicklung ist die Speicherung und Weitergabe der Userdaten an dritte zur kommerziellen Nutzung. Genaugenommen hat man es hier mit einer Rezeption der Rezeption und damit mit einer *rekursiven* Rezeption zu tun. Dies ist bekanntlich das Geschäftsmodell von Social Media wie Facebook, Suchmaschinen wie Google, Plattformen, Tauschbörsen etc.“ (Genz und Gévaudan 2016, 161)

In anderen Worten: Die Rezeption der User wird wiederum von den Plattformbetreibern rezipiert und kommerziell verwertet. Die Nutzerdaten werden zum Produkt der Plattform für die Werbepartner. Um Inhalte zu generieren, wird den Nutzern ermöglicht, selbst Inhalte zu erstellen und an den generierten Werbeeinnahmen beteiligt zu werden. Auf diese Weise hat sich eine Industrie entwickelt, die erlaubt, Musik ohne größeren Aufwand zu monetarisieren. Das Prinzip ist einfach und attraktiv: Nutzer laden ihre selbst produzierten Songs hoch, erlauben Werbeeinblendungen und generieren damit Einnahmen, die sich nach der Anzahl der Klicks richten. Ein Beweis für den Erfolg dieses Modells ist Spotify, wo schätzungsweise täglich etwa 100.000 neue Songs hochgeladen werden.⁴⁴ Die Nutzerdaten spielen jedoch nicht nur für werbebasierte Modelle (YouTube), sondern auch für bezahlte Abomodelle wie Spotify eine wichtige Rolle. Spotify sammelt Daten über erfolgreiche Playlists und bewirbt mittlerweile selbst erstellte Playlists mit eigens produzierter Musik, um Gewinne aus der ganzen Produktionskette abschöpfen zu können.⁴⁵

Die Bedingungen rekursiver Rezeption in Onlinemedien führen zu Veränderungen in der Gestaltung von Medieninhalten, besonders deutlich auf Plattformen wie YouTube. YouTube analysiert das Verhalten von Content Creators und Nutzern, insbesondere hinsichtlich des Interesses an Videos und deren Thumbnails. Um hohe Klickzahlen zu generieren, bevorzugt YouTube durch seinen Algorithmus Inhalte mit ansprechenden Titeln und Vorschaubildern.

⁴⁴ <https://www.musicbusinessworldwide.com/its-happened-100000-tracks-are-now-being-uploaded> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

⁴⁵ <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-is-creating-its-own-recordings-and-putting-them-on-playlists/> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

Content Creators passen sich an diese Mechanismen an, um die Aufmerksamkeit der Nutzer zu gewinnen und somit Werbeeinnahmen zu erzielen. Roy Kemm fand in seiner linguistischen Studie heraus, dass vor allem bei werbebasierten Medienangeboten wie YouTube die Titel sogenannte „Clickbait“-Eigenschaften aufweisen. Kemm argumentiert, dass Clickbait-Titel gezielt menschliche Neugier ansprechen, indem sie eine Wissens- oder Informationslücke suggerieren. Sie wecken die Erwartung, dass das Anklicken des Videos genau die Information liefert, die benötigt wird, um diese Lücke zu schließen (vgl. Kemm 2022). Bezogen auf populäre Musik und das Schreiben und Produzieren von Hits, finden sich bei einer YouTube-Suche mit dem Suchbegriff „how to write a popular song“ Titel wie:

*Songwriting Tips You Need To Know - Jake Gosling (Ed Sheeran, Shawn Mendes, Shania Twain)*⁴⁶

*Do THIS with every song you write | Hit Song Architect S1E3*⁴⁷

*how to write A HIT SONG (in 3 steps)*⁴⁸

oder

*3 SIMPLE Rules for Catchy Melodies EVERY Time*⁴⁹.

Diese Titel entsprechen den charakteristischen Merkmalen von Clickbait, wie sie Roy Kemm beschreibt. Sie verwenden häufig Personal- und Demonstrativpronomen, setzen Superlative ein, verstärken ihre Aussagen mit Gradpartikeln (sehr, echt, wirklich, total), verwenden übertriebene Formulierungen, setzen Großbuchstaben ein, nutzen Modalverben (dürfen, sollen, können, müssen, wollen und mögen), stellen Fragen und bevorzugen bekannte, vertraute sowie modische Wörter (vgl. Kemm 2022, 69–70).

Der Einsatz solcher Marketingstrategien ist nicht neu. Auf diese Weise sind die beiden Titel der analysierten Fallbeispiele „How to Write a Popular Song“ und „Kungs vs Cookin´ On 3 Burners This Girl OFFICIAL GUITAR LESSON“ auch linguistisch miteinander verbunden, obwohl die beiden medialen Objekte mehr als 100 Jahre trennen (siehe Kapitel 4). Der Aneignung von Wissen ist im medialen Kontext der populären Musik somit eine spezielle Rolle zuzuweisen.⁵⁰ Es wird zwar Wissen und Inspiration für die Musikproduktion vermittelt, jedoch sind die massenmedialen Vermittlungsangebote auch kommerziell geprägt.

⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=UUCvMd_ybFI (zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=UcmrgTNE9Cs> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=XZ3bn2Yk4Bg> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=rXJka9Rb0Bo> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

⁵⁰ Der Aneignungsbegriff wird diesbezüglich in Kapitel 2.3 näher erläutert.

2.2.8 Sound

Der Begriff Sound nimmt in der populären Musik eine bedeutende Rolle ein, sowohl aus kommunikationstheoretischer Sicht als auch als Kompositionsmedium. In den bisherigen Ausführungen wurde populäre Musik durch ihre massenmediale Prägung charakterisiert, von anderen Musiken abgegrenzt und die damit in Zusammenhang stehenden Aspekte der Massenmedialität, Referenzialität und Rekursivität erörtert. Aufgrund der Bedeutung dieser Aspekte für den Begriff des Sounds in der populären Musik, wird der Soundbegriff im Folgenden eingehend erörtert.

Dietrich Helms unternimmt eine Aufteilung in das „System Sound“ und das „System Ton“ und schreibt den beiden Systemen mediale Charakteristiken zu:

„*Ton* nenne ich das soziale System, das durch das Verstehensmedium Ton konstituiert wird, welches die Kommunikation zwischen Komponist und Musiker wahrscheinlich macht.“ (Helms 2003, 202)

Zu dem „System Ton“ gehört auch das „Verbreitungsmedium Notation, durch das das Mitteilungsverhalten des ‚Komponisten‘ beschrieben wird (ein Beobachter erkennt die Noten als Objektivation der ‚Idee‘ des ‚Komponisten‘) [...]“ (vgl. Helms 2003, 202) Den Gegenpol zum System Ton bildet laut Helms das System Sound:

„*Sound* nenne ich das soziale System, das durch das Verstehensmedium Sound (hier aus Gründen der besseren Differenzierung ‚klingende Musik‘ genannt) konstituiert wird, welches die Kommunikation zwischen Musiker und Hörer wahrscheinlich macht.“ (Helms 2003, 202)

Verbunden mit dem System Sound ist laut Helms das „Verbreitungsmedium der (Schall-) Aufzeichnung, das als Objektivation des klanglichen Ereignisses angesehen wird“ (Helms 2003, 202).

Helms hat mit dieser Aufteilung auch das Problem des Forschersubjekts in der Popmusikforschung im Blick.⁵¹ Auf diese Weise unterscheidet er den Sound-Begriff in der Musikwissenschaft von einem Alltagssprachlichen Begriffsverständnis. Er setzt die Alltagssprachliche Bedeutung von „Sound“ mit dem Begriff „Stil“ gleich, was auf unterschiedliche Auffassungen und Verwendungen des Begriffs in der Alltagssprache und der Wissenschaft hinweist (vgl. Helms 2003, 213).⁵²

Dietrich Helms weist dem „System Ton“, das durch das Medium der Notation geprägt ist, eine Zugehörigkeit zur „traditionellen Musikwissenschaft“ zu. Er argumentiert, dass diese auf dem System Sound nicht aufbauen kann:

⁵¹ Zum Problem des Forschersubjekts in der Popmusikforschung siehe Kapitel 2.2.1.

⁵² Also beispielsweise wie der Begriff im Musikjournalismus verwendet wird (‚Der Sound von Nirvana‘, ‚Der Motown-Sound‘ usw. ...).

„Die traditionelle Musikwissenschaft mit ihrer hermeneutischen, analytischen Ausrichtung kann auf dem System Sound nicht aufbauen. Es fehlt das Werk, es fehlt das Material, es fehlt auch die Notwendigkeit zur Interpretation.“ (Helms 2003, 224)

Das „System Sound“ spielt hingegen eine zentrale Rolle in der Populärmusikforschung, die vor der Aufgabe steht, eine differenzierte Terminologie zu entwickeln:

„Von besonderer Wichtigkeit für die Populärmusikforschung ist die Entwicklung einer Kommunikationsbasis, die sich ihrer Unterschiede zum alltagssprachlichen System der Kategorienbildung populärer Musik bewusst ist. [...] Ihre Zugehörigkeit als Untersystem zum System der Wissenschaft hängt davon ab, ob es gelingt, einen Konsens über Begriffe wie ‚Sound‘ in Differenz zu ihrer alltagssprachlichen Verwendung herzustellen. Nur so lässt sich eine Wahrheit herstellen, der zwar aus dem eigenen System der Wissenschaft, nicht jedoch aus dem System der Kategorienbildung populärer Musik widersprochen werden kann.“ (Helms 2003, 226)

Die strikte Trennung in zwei Systeme wirft kritische Fragen auf, etwa ob der Ton nicht auch für die populäre Musik von Bedeutung sein kann (siehe die Ausführungen zum Popular Song in Kapitel 3.1), oder umgekehrt, ob der Soundbegriff nicht auch für die wissenschaftliche Forschung in der Kunstmusik nützlich sein könnte. Die Zuordnungen von Helms erscheinen grundsätzlich schlüssig, da der Begriff der Tonkunst traditionell eng mit der Kunstmusik verknüpft ist und der Sound eine zentrale Rolle in der populären Musik spielt.

Auch für Matthias Rieger kennzeichnet der Begriff Sound einen Bruch, den er jedoch stärker historisch betrachtet. Er identifiziert ein „Zeitalter von Sound“, dessen Beginn er mit Hermann von Helmholtz' Werk *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage der Theorie der Musik* von 1863 verortet“ (vgl. Rieger 2003).⁵³ Entscheidend war laut Rieger, dass Helmholtz eine wegweisende Abkehr von der Betrachtung des Klangs als musikalisch-metaphysische Kategorie vollzog und stattdessen eine naturwissenschaftlich objektive Annäherung wählte. Diese Neuausrichtung markiert für Rieger einen tiefgreifenden Einschnitt in den damals gängigen musikalischen Auffassungen:

„Ausgestattet mit Phonograph, Stimmgabeln, Rechenschieber, Resonatoren und Telegraphenschaltungen machte er sich daran, den metaphysischen Erklärungen von Ton, Gehör und Konsonanz eines Pythagoras, Boethius, Zarlino oder Euler ein Ende zu bereiten. Im Zuge dessen räumte er mit all dem auf, was seine Zeitgenossen für das Wesen der Musik hielten. Helmholtz zeigte, dass es einen prinzipiellen Unterschied zwischen musikalischen Klängen und Geräuschen, wie viele Musiker glaubten, nicht gibt. Auch die Musikalität ihres Gehörs sprach er ihnen ab. [...] Und schließlich verwarf er auch die musiktheoretisch abgesicherte

⁵³ (Helmholtz 1863).

Vorstellung, Konsonanzen seien etwas qualitativ anderes als Dissonanzen. Kurzum: Helmholtz forderte von seinen Zeitgenossen, all das als irrig aufzugeben, was ihnen als Inbegriff des Musikalischen galt.“ (Rieger 2003, 184)

Diese Debatte zeigt, wie Sound und Klang miteinander verknüpft sind, wirft jedoch die Frage auf, wie diese Begriffe unterschieden werden können. Immanuel Brockhaus bietet dazu eine naturwissenschaftliche Definition von Klang:

„Klang in der physikalischen Definition des 20./21. Jahrhunderts ist ein ‚aus mehreren Tönen zusammengesetztes Schallereignis, dass im Gegensatz zum Geräusch auf einen im wesentlichen periodischen Schwingungsablauf beruht‘. Eine dominierende Grundschwingung mit ihren harmonischen (Oktave, Quint, Terz) Teiltönen (Obertönen) und deren Intensität bestimmt den Basis- Klangcharakter. Daneben sind sekundäre Parameter klangbestimmend: erstens die Klanganregung (Zupfen, Anblasen, Anschlagen), also die ultrakurze Einschwingphase, bevor der eigentliche Klang hörbar wird (Transienten); zweitens das Klangverhalten während des Ausschwingvorgangs, bei dem sich die Intensität der beteiligten Partialtöne verändert. Ein tertiäres Merkmal zur Charakterisierung von Klang ist der Anteil nicht harmonischer Teiltöne beziehungsweise der Anteil von Geräuschen oder – was im Bereich der populären Musik häufig der Fall ist – die Dominanz des Geräuschanteils im Klang, beispielsweise beim Klang einer verzerrten Gitarre.“ (Brockhaus 2016, 35; verwendetes Zitat aus Wicke et al. 2007, 368)

Der Soundbegriff bei Brockhaus bezieht sich insbesondere auf die populäre Musik, wobei Brockhaus zwischen Klang und elektronisch manipuliertem Sound unterscheidet:

„Der eigene, erkennbare Sound wird in Zusammenhang mit technologischen Entwicklungen spürbar und mit der Elektrifizierung der populären Musik immer wichtiger. Ein Vorschlag zur Definition des Soundbegriffes würde also lauten: Der Begriff ‚Sound‘ in populärer Musik kann dort beginnen, wo der ‚reine‘ Klang aufhört. Im Moment der Manipulation und der Verfremdung mit elektronischen Mitteln sowie der Einbindung in einen Songkontext/Produktionsprozess erfährt der Klang eine Transformation und wird zum Sound. Sound wird kontextualisiert mit seiner Produktionsumgebung, dem Studio und seinen technologischen Geheimnissen.“ (Brockhaus 2016, 56)

Der Soundbegriff bei Brockhaus wird immer insofern referenziell verstanden, als er durch Manipulation, Verfremdung, Kontextualisierung und Transformation von seiner Produktionsumgebung geprägt ist. Diese Referenzen der sogenannten „Kultsounds“ untersucht er am anhand eines Korpus, der die Billboard-Charts ab 1960 umfasst, und stellt damit eine „Neuordnung“ der Sounds der populären Musik auf (vgl. Brockhaus 2016, 67). Diese Neuordnung beruht auf der Grundannahme, dass die Sounds der populären Musik als

„Einzelsounds“ betrachtet werden und entsprechend kategorisiert werden können. Brockhaus differenziert Sounds dabei in drei Kategorien „Standardsounds“, „Basiscodes“ und „Supercodes“.

Unter Standardsounds versteht Brockhaus Folgendes:

„Standardsounds sind Sounds, die als Grundklang in den meisten Pop- und Rocksongs in Erscheinung treten und keine Kodierung darstellen.“
(Brockhaus 2016, 196)

Weiterhin definiert Brockhaus Standardsounds als etablierte Sounds, die eine bestimmte „ästhetische Erwartungshaltung bedienen“ und das „klangliche Grundrepertoire der meisten Popsongs“ ausmachen (vgl. Brockhaus 2016, 123). Dazu gehören beispielsweise „unveränderte Stimm-, Gitarren, Bass- und Drumsounds“ (vgl. Brockhaus 2016, 59). Stilcharakteristische Basiscodes bilden den nächsthöheren Entwicklungsgrad:

„Basiscodes gelten als artikulierte klangliche Präferenzen und treten häufig innerhalb eines Stils auf. Fehlen einige dieser Codes, kann der Stil dennoch aufgrund anderer Sound-Codes vom Rezipienten dekodiert werden.“
(Brockhaus 2016, 196)

An der Spitze stehen die „Supercodes“, die den höchsten Entwicklungsgrad darstellen:

„Supercodes sind stark artikulierte klangliche Präferenzen; Kodierungen, die häufig oder immer in einem Stil und dessen Substilen auftreten. Fehlt ein solcher Supercode, werden vom Rezipienten Basiscodes zu Dekodierung eines Stils benutzt. Fehlen zu viele Basiscodes, werden andere außerklangliche Kodierungen herangezogen (Rhythmus, Harmonik, Melodik, Form etc.). Ein Mix aus Supercodes ergibt das, was der aktuelle Mainstream anbietet, um möglichst viele Hörergemeinschaften anzusprechen. Diese Kodierungs- und Dekodierungsmuster gelten für Produzenten, Interpreten und Rezipienten und im heutigen Produktionsprozess auch für die schon erwähnten ‚Prosumenten‘. [...] Supercodes sind so betrachtet die stärksten sonischen Assoziationskomponenten eines Stiles. Sie werden in sub- und sub-sub-Stilen mehr oder weniger stark fortgeführt. Und um dieses Modell auf den Begriff Kultsound zu erweitern: Supercodes werden zum Kultsound wenn sie nicht nur stilprägend sondern über einen längeren Zeitraum stilübergreifend wirken.“ (Brockhaus 2016, 196–197)

Diese Soundkategorien können der Unterscheidung verschiedener Genres bzw. Stile dienen:

„Beispiel 1: Heavy Metal verfügt in der Regel über mehrere Basiscodes: ein druckvolles Schlagzeug mit Artikulation des Floor Toms, rauher oder aggressiver Gesang, dunkle und wuchtige Bass-Sounds. Als Supercode gilt hier der laute und verzerrte Powerchord der Gitarren sowie verzerrter Gesang.“

Beispiel 2: Reggae verfügt ebenfalls über mehrere Basiscodes: dünne Rhythmusgitarren, voluminöser E-Bass, hochgestimmte Snare (Timbales-Sound), Hammond- Orgel, Horn Section, Clavinet. Ein deutlicher Supercode ist hier schwerer auszumachen.

Beispiel 3: Disco verwendet ebenfalls mehrere Basiscodes: dominante Bassdrum, Falsettstimmen, Horns, Strings, Claps, oktavierte Gitarren. Ein Supercode ist nicht vorhanden.

Beispiel 4: Funk verwendet relativ viele Basiscodes: Bass-Synthesizer, massive Snare- Sounds, Claps, Horn Sections, Vocoder, Clavinet, Rhodes, Synth Comp- Sounds, Sweeps, Wah-Wah Gitarren. Supercode ist die Stratocaster (Staccato) Singlenote-Line mit Chorus-Effekt.

Beispiel 5: Soul verwendet Basiscodes wie schwarze Stimmen, doppelt gespielte Drums, Precision E-Bass, dreistimmige Horns, Strings, Rhodes, Wurlitzer-Piano, Hammond und Backgroundchöre. Ein versteckter Supercode des Soul ist das Tamburin, wie es beispielsweise [sic] in zahlreichen Motown-Aufnahmen erscheint.

Beispiel 6: Im Hip Hop herrschen folgende Basiscodes vor: dominante Bassdrums, dünne Snare-Sounds, Samples und Bass-Synthesizer. Supercodes des Hip Hop sind (schwarze) Rap Stimmen, Scratch- und Clap Sounds.“ (Brockhaus 2016, 197)

Diese Betrachtungsweise ist bemerkenswert, da sie so interpretiert werden kann, dass ein bestimmter Sound als Referenz zu einem Stil oder Genre dienen kann, auch wenn er bei der Produktion nicht notwendigerweise durch das Spielen eines Instruments entstanden sein muss. So werden Genres durch ihren Sound definiert und nicht durch spezifische Produktionsmethoden begrenzt, wie etwa das Spielen einer Gitarre im Rock. Der Gitarrensound kann ebenso durch virtuelle Instrumente oder künstliche Intelligenz erzeugt werden und damit einen Stil bedienen. Brockhaus verdeutlicht in seiner Studie durch die Herausarbeitung von Standardsounds, Basiscodes und Supercodes, wie Soundreferenzen die populäre Musik prägen und welche Referenzialitäten damit verbunden sind.

Für die Betrachtung der Medialität der populären Musik lässt sich somit festhalten, dass der Begriff „Sound“ über die alltagssprachliche Bedeutung als „Stil“ hinausgeht und zwei grundlegende Ebenen anspricht. Erstens differenziert Sound, in Abgrenzung zum „System Ton“, die Medien der Klangaufzeichnung von den Medien der schriftlichen Notation. Zweitens etabliert Sound, verstanden als charakteristische Eigenschaft von Einzelsounds in der populären Musik, eine Form von Referenzialität.

Medien können jedoch auch die Funktion von Instrumenten einnehmen, eine Perspektive, die Johannes Kreidler besonders anschaulich darlegt:

„Jede Form kann wieder Medium sein, wie andersherum ja jedes Medium immer schon geformt ist. Die Speichermedien für Klang sind Instrumente –

wie auch Instrumente Speichermedien sind, ihnen sind zumindest bestimmte Musiktypen eingeschrieben. [...]

Die Nadel des Plattenspielers eines DJs ist quasi sein Plektrum, jede Schallplatte ein anderes Gitarrenmodell. Die enthaltene Musik ist häufig schon darauf angelegt, Medium zu sein, sie wurde dafür ‚produziert‘ (im Sinne einer ehrlichen Umformulierung von ‚komponiert‘), variabel zu sein, ein zu spielendes Instrument zu sein. Auch hier trifft Lachenmanns Satz zu: *Komponieren bedeutet, ein Instrument bauen.*“ (Kreidler 2012a, 44–45)

Wie in der populären Musik der Sound eines Reproduktionsmediums zum Instrument wird, illustriert das Genre *Vaporwave* oder auch die traditionelle Beat-Erstellung im Hip-Hop durch das Loopen von Breakbeats. Im folgenden Kapitel wird abschließend das Verhältnis der Begriffe Medium und Instrument beleuchtet und deren Bezug zum Prinzip der Massenmedialität hergestellt.

2.2.9 Medium und Instrument

Das entscheidende Kriterium für die Unterscheidung zwischen Instrument und Medium, wie Genz und Gévaudan es erörtern, liegt darin, ob ein Objekt eine Zeichenträgerfunktion erfüllt. Dies wird beispielhaft verdeutlicht:

„Dass die Begriffe Instrument und Medium nicht übereinstimmen, erkennt man allein schon daran, dass man einen Füllfederhalter, mit dem man mit Tinte auf dem Zeichenträger Papier schreibt, ohne weiteres als Instrument, nicht aber als Medium bezeichnen würde. Ein Computer, der die gleiche Funktion erfüllt wie ein Stift, ist dagegen einerseits Instrument (als Tastatur, über die man den Text eingibt), andererseits ist er aber ebenso Zeichenträger, indem er Zeichen auf dem Bildschirm anzeigt und auf der Festplatte speichert. Im Vergleich dazu sind die Telefonapparate und die sie verbindenden Kabel im übergeordneten Rahmen der telefonischen Kommunikation zwischen den Gesprächspartnern (‚Quelle‘ und ‚Ziel‘) als Zeichenträger zu verstehen, da sie Zeichen in gleicher Weise übermitteln wie der Computerbildschirm. Sobald also ein Objekt mindestens eine Zeichenträgerfunktion aufweist, kann man es insoweit als Medium bezeichnen [...]. Davon unabhängig kann es zusätzlich noch Instrumentcharakter besitzen.“ (Genz und Gévaudan 2016, 75)

Die Beziehung zwischen Medium und Instrument wurde in der in der jüngeren Zeit der populären Musik durch den Einfluss des Computers geprägt. Beide Begriffe – Medium und Instrument – beschreiben Funktionen, die der Computer vereint:

„Eine [...] Besonderheit des Mediums Computer besteht darin, dass er sämtliche Medien nachahmen beziehungsweise ‚jede Form von Medialität emulieren‘ kann, wie Münker bemerkt. Er folgert daraus, dass digitale Medien solche sind, ‚deren spezifische Differenz sich allein in ihrer konkreten Verwendung einstellt‘. Demnach ist ein Computer zunächst kein spezifisch text-, bild- oder tonerzeugendes Medium, sondern wird erst durch die Festlegung auf einen bestimmten Gebrauch zu einer ‚Schreibmaschine‘, einem ‚Zeichengerät‘ oder einem musikalischen ‚Instrument‘. Ein Computer ist damit nicht nur ein universell einsetzbares Reproduktionsmedium, sondern auch ein Instrument der unmittelbaren Produktion medialer Erzeugnisse.“ (Genz und Gévaudan 2016, 134–135; Münker 2012, 332, 334)

Der Computer ist demzufolge in der Lage jedes (Massen-)medium und jedes Instrument zu emulieren. Weiterführend ist in diesem Zusammenhang der Unterschied zwischen dem medialen und dem musikalischen Instrument festzustellen. Die Frage nach dem medialen Instrument führt zurück zur Unterscheidung zwischen dem medialen Objekt, welches dem Primat der Rezeption unterliegt, und dem Reproduktionsmedium als Instrument:

„Im Rahmen einer allgemeinen Medialitätstheorie, die zu den Geistes- und den soziologischen Wissenschaften zu zählen ist und keine Naturwissenschaft darstellt, ist der Unterschied zwischen bewusster Interpretation und physikalischer Reaktion jedoch von entscheidender Bedeutung: Erst die mentale Rezeption macht nämlich aus einem physikalischen Objekt auch ein mediales Objekt. Aus dieser Perspektive muss man Telefonanlagen und andere Vorrichtungen der technischen Reproduktion von medialen Objekten daher in erster Linie als *Instrumente* der Kommunikation und der medialen Interaktion ansehen. Vor diesem Hintergrund ist zu klären, inwiefern man im Zusammenhang mit Instrumenten der Kommunikation von *Medien* sprechen kann.“ (Genz und Gévaudan 2016, 74–75)

Diese Perspektive zeigt, dass ein Gerät wie der Computer sowohl ein Instrument der Kommunikation sein kann, wenn es zur Übermittlung von Informationen genutzt wird, als auch ein musikalisches Instrument, wenn es zur Erzeugung oder Bearbeitung von Klängen verwendet wird. Wie das musikalische Instrument als Medium, besser gesagt als Kompositionsmedium, verstanden werden kann, haben die Ausführungen in den Kapiteln 2.2.6 und 2.2.9 im Zusammenhang mit den Arbeiten von Johannes Kreidler gezeigt. Kreidler betrachtet musikalische Instrumente nicht nur als Werkzeuge der Klangerzeugung, sondern auch als Medien der Komposition.

Die Verflechtung zwischen dem Instrument als Medium, dem musikalischen Instrument, Sound und Massenmedien hat jedoch nicht erst mit der Erfindung des Computers begonnen. Dies wird am Beispiel des Telharmoniums deutlich. Basierend auf der Forschung von Hermann von Helmholtz entwickelte Thaddeus Cahill mit dem Telharmonium eines der ersten elektronischen Instrumente und ließ es 1897 patentieren. Das Instrument nutzt die

additive Klangsynthese: Grundtöne werden durch Sinuswellen generiert, und das Timbre wurde durch das Hinzufügen weiterer höherer Sinuswellen aus der Obertonreihe geformt. Cahill stellte den Prototyp im Jahr 1900 fertig; insgesamt wurden nur drei Exemplare gebaut, die immer schwerer und größer wurden – das dritte Telharmonium wog etwa 200 Tonnen (vgl. Weidenaar 1995, 15). Eine weitere Besonderheit lag darin, dass das elektronische Signal über Telefonleitungen geleitet wurde und der Klang aus dem Diaphragma eines Telefons kam. Diese Lösung ist unter anderem der Tatsache geschuldet, dass der Lautsprecher, der verstärkten Schall wiedergeben kann, erst 1921 von Chester William Rice entwickelt wurde. Die Idee, das musikalische Signal über Telefonleitungen zu verbreiten, gehörte untrennbar zum Konzept des Telharmoniums. Das mediale Instrument und das Musikinstrument waren in diesem Fall vereint. Es gab auch einige Telefonkonzerte und mit der *Telharmonic Hall* in New York einen eigenen Konzertraum. Das eigentliche Geschäftsmodell sollte jedoch ein Abomodell bilden, bei dem man Musik über Telefonleitungen bestellen konnte. Zielgruppe waren Hotels, Cafés, Theaterlobbys und generell Geschäfte und Praxen mit Warteräumen (vgl. Weidenaar 1995, 289). Die Musik, die am Telharmonium gespielt wurde, sollte populäre Erwartungen erfüllen. In einem der ersten „preview concerts“ im „*Café Martin*“ in New York wurden *It's Nice to Have a Sweetheart* (1906), ein Stück des deutschstämmigen Broadway- und Operettenkomponisten Gustave Kerker mit Text von R. H. Burnside, der Coon Song *Bill Simmons* (G. A. Spink, 1906), das Stück *Little Annie Rooney*⁵⁴ (Michael Nolen, 1890) aber auch Auszüge aus Richard Wagners *Tannhäuser* und George Bizets *Carmen* gespielt (vgl. Weidenaar 1995, 126). Cahill hat zwar wichtige Pionierarbeit für die Entwicklung der späteren elektronischen Instrumente geleistet, jedoch konnte sich das Telharmonium aufgrund mangelnden wirtschaftlichen Erfolgs nicht durchsetzen. Ein weiteres Problem stellten die Störungen der Gesprächssignale von Telefonanlagen durch das Signal des Telharmoniums dar. Ein bezeichnendes Beispiel für die hohen, aber enttäuschten Erwartungen an das Telharmonium ist die Geschichte des Plaza Hotels in New York. Beim Bau des Hotels wurden in jeden Raum Leitungen gelegt, um dort „Telharmonic music“ spielen zu können. Diese Leitungen wurden jedoch nie für diesen Zweck genutzt (vgl. Weidenaar 1995, 289). Das wirtschaftliche Scheitern von Cahills Vorhaben kann auch darauf zurückgeführt werden, dass sein Konzept, das Telefon als Medium zur Verbreitung von Musik zu nutzen, medial zu unkonventionell ist. Der Versuch, das Telefon als Massenmedium für Musik zu verwenden, war kein erfolgsversprechendes Geschäftsmodell, insbesondere da das Telefon primär ein Medium der individuellen Kommunikation ist.⁵⁵

Die komplexen Verbindungen zwischen Instrument und Medium werden auch bei der Betrachtung des Player Pianos und der Piano Roll deutlich. Zur Zeit ihrer Erfindung betonten Enthusiasten oft, dass das Player Piano ein vollwertiges Instrument sei und die Bedienung eines pneumatischen Player Pianos dem Spielen eines traditionellen Instruments

⁵⁴ Das Stück *Little Annie Rooney* wurde in einem speziellen rekursiven Verfahren des Songwriters Vincent Bryan zu einem neuen Song bearbeitet (siehe Kapitel 3.1.2.5) und ist auch als Titel des gleichnamigen Screen Songs erschienen (zu Screen Songs siehe Kapitel 3.1.2.10).

⁵⁵ Die Computerfähigkeiten des Smartphones sind in den heutigen Mobiltelefonen von der Funktion des Telefons zu trennen. Einmal mehr zeigt sich, wie komplex die verschiedenen Funktionen und Medialitäten in der jüngeren technologischen Entwicklung geworden sind.

gleichkäme, da es eine individuelle Interpretation ermöglichte. Der Musikkritiker Gustav Kobbé, der beansprucht das erste Buch über das Player Piano geschrieben zu haben, beschreibt es mit diesen Worten:

„I find a great feature of the so-called mechanical piano-player lies in what it allows you to do yourself. It provides you with technique, but, to use a colloquial phrase, ‚you can still call your soul your own.‘ The technique, the substitute for that finger facility which only years of practice will give, is the Pianola's; but the interpretation is yours! The instrument provides the devices for accelerating or retarding the time and for making the tone loud or soft, but when to whip up the time or to slow down, when to use the sustaining or the soft lever or when to swell through a crescendo from pianissimo to fortissimo all that is left to your own taste, judgment and discretion.“ (Kobbé 1907, 12)

Kobbé unterstreicht die musikalischen Interpretationsmöglichkeiten und hebt damit die Eigenschaft des Player Pianos als musikalisches Instrument hervor. Auf diese Weise distanziert er sich von der Vorstellung, dass es lediglich ein mechanisches Unterhaltungsgerät sei:

„One purpose of this book thus is to bring home to people an appreciation of what this modern instrument is, whether it is regarded as a toy with which the business man amuses himself with two-steps and ragtime after business hours, or as a serious musical instrument.“ (Kobbé 1907, 8)

Kerry Segrave beleuchtet in seinem Werk die andere Seite der Player Pianos, indem er ihre Rolle als populäre Abspielgeräte hervorhebt, die zeitweise sogar herkömmliche Jukeboxen und Münzphonographen im Markt übertrafen:

„Despite the flurry of technical advances made by coin-operated music machines in the first six years or so of the 1900s, both the music boxes and the phonograph faded into oblivion from around 1907 to 1908. [...] If the phonograph had been the only source of automatic music available it might have been more successful. However, it was not. The coin-operated player piano came to be the dominant form by which automatic music was received by the public.“ (Segrave 2002, 14)

Diese Darstellung zeigt, dass das Player Piano in seiner Zeit teilweise sowohl als musikalisches Instrument als auch als Reproduktionsmedium angesehen wurde. Brian Dolan stellt in seiner Studie über die kulturelle Bedeutung der Piano Roll fest, dass die maschinellen Interpretationen auf den Notenrollen im Zuge ihrer Verbreitung und ihres hohen Bekanntheitsgrades zu maßgeblichen Referenzen für menschliche Pianisten wurden:

„Instead of humanizing the machine by appealing to its virtuoso qualities, now a pianist's talent was measured by how closely it approximated the machine's rendition of the music. The machine began to set the standard.“ (Dolan 2009, 154)

Das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine kehrte sich also um: Das Player Piano wurde nicht mehr an menschlichen Maßstäben gemessen, sondern definierte nun seinerseits, was als virtuose Darbietung zu gelten hatte. Auch Dolan beschreibt die hybride Eigenschaft des Player Pianos in seiner Doppelfunktion, das sowohl als Instrument als auch als Reproduktionsmedium agiert. Obwohl Player Pianos anfänglich bevorzugt wurden, konnten sie sich langfristig nicht gegen Tonträger und deren Abspielgeräte behaupten. Brian Dolan führt dies auf die kontinuierlich sinkenden Preise und die gleichzeitig steigende Qualität der Schallaufzeichnungsgeräte zurück (vgl. Dolan 2009, 156–157). Im Gegensatz dazu waren die Möglichkeiten, die Kosten für Player Pianos zu senken und diese zu miniaturisieren, begrenzt (vgl. Dolan 2009, 167). Das Player Piano ist bis heute nicht vollständig vom Markt verschwunden. Es werden noch immer industriell Notenrollen hergestellt und verkauft, auch wenn der Marktanteil sehr gering ist. Der Hersteller QRS hat moderne Technologien integriert, indem er das Player Piano mit digitalen Musik-Apps verbindet.⁵⁶

Die Piano Roll hat sich historisch in zwei verschiedenen Phasen und Funktionen entwickelt. Ursprünglich diente sie als physisches Speichermedium für Player Pianos, beginnend in den späten 1890er Jahren. In der modernen digitalen Musikproduktion hat sie sich zu einer grafischen Eingabeoberfläche für Digitale Audio Workstations (DAWs) gewandelt.⁵⁷ Heutzutage ist die Musikproduktion mit DAWs sowohl im professionellen Bereich als auch bei „Bedroom Producers“ allgegenwärtig. Die Piano Roll ist dabei zum dominierenden Eingabe- und Editiermedium für virtuelle Instrumente geworden. Beispielsweise verzichtet Ableton Live, eine der weltweit führenden DAWs, komplett auf einen traditionellen Noteneditor. Die digitale Piano Roll, die heute in Musikproduktionssoftware verwendet wird, ist vom Klang eines realen Klaviers entkoppelt. Sie behält lediglich die systematische Anordnung der Tasten bei. Aufgrund der Beschränkungen des MIDI-Standards, der auf 128 Stellen limitiert ist, bietet sie jedoch einen größeren Tonumfang als ein herkömmliches Klavier, welches üblicherweise 88 Tasten umfasst. Durch den MIDI-Standard, der als Schnittstelle zu virtuellen Instrumenten, Synthesizern und Samplern dient, lässt sich jeder Sound durch die Piano Roll steuern. Ohne die Zuweisung eines Sounds bleibt sie jedoch stumm. In ihrer Funktion als Eingabe- und Editieroberfläche ist die Piano Roll eng mit dem MIDI-Protokoll verbunden. Auf dem Markt werden nicht nur Sounds, sondern auch sogenannte „MIDI-Packs“ angeboten. Diese Packs enthalten vorgefertigte Melodien,

⁵⁶ Ein Produktvideo zeigt, wie digitalisierte Piano Rolls von einem Smartphone auf ein Player Piano übertragen werden (<https://www.youtube.com/watch?v=YPkeltncXxM>, zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

⁵⁷ Interessanterweise bezeichnet Allison Rebecca Wente die Piano Roll bereits als digitales Medium, womit sie explizit auch die physische Piano Roll Ende des 19. Jahrhunderts meint (vgl. Wente 2016). Ihre Argumentation beruht auf der Annahme, dass die Piano Roll binäre Informationen enthält, nämlich ob ein Ton gespielt wird oder nicht. Es handelt sich bei der physischen Piano Roll jedoch um einen mechanischen und keinen elektronischen Prozess. Die Konzeption von elektronischer digitaler Information, insbesondere die Entscheidung, ob ein Ton gespielt wird, wird vollständig erst durch den MIDI-Standard (Musical Instrument Digital Interface) realisiert. Interessanterweise begann die Digitalisierung der Herstellung von Piano Rolls schon vor der Einführung von MIDI, wie ein Video der Firma QRS aus den 1980er Jahren zeigt (<https://www.youtube.com/watch?v=i3FTaGwfXPM>, zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

Akkorde, Beats oder sogar ganze Songs, die als Ausgangsmaterial für neue musikalische Produktionen dienen können.



Abbildung 10: Piano Roll Editor in Ableton Live. Zu sehen ist die Piano Roll der Synth-Plucks aus dem Song *Resonance* von Home (Screenshot erstellt vom Verfasser).

In diesem Rahmen sei ein weiteres Beispiel angeführt, das die rekursiven Prozesse und die Verwendung der Piano Roll als musikalische Eingabeoberfläche veranschaulicht. Das Sub-Genre „Chillsynth“ basiert auf der Ästhetik des Songs *Resonance*, den der Produzent Randall Goffe, bekannt unter dem Künstlernamen „Home“, 2014 auf dem Album *Odyssey* veröffentlicht hat. Der charakteristische Sound-Supercode besteht aus einer Kombination von automatisierten „Pluck-Sound“-Hüllkurven, Low-Pass-Filter-Hüllkurven sowie Delay- und Reverbeffekten.⁵⁸ Die zugrundeliegende harmonische Folge dieser Akkorde wird im Internet im MIDI-Format zum Download angeboten (siehe Abbildung 10). Ein charakteristisches Merkmal der Produktionsmethode mit der Piano Roll ist, dass die eingegebenen Musiksequenzen keine Rücksicht auf die manuelle Spielbarkeit nehmen müssen. Dies wird besonders deutlich, wenn man die MIDI-Daten der „Synth-Plucks“ aus dem Song *Resonance* in einen Klaviersatz umwandelt. Insbesondere die Akkordfolgen in den Takten 1 und 3 sind in ihrer originalen Form von einem Menschen nicht spielbar. Trotzdem bleibt der Klaviersatz als ästhetische Kategorie relevant, was die charakteristischen Oktaven in der linken Hand und die Blockakkord-Voicings verdeutlichen (siehe Notenbeispiel 1).

⁵⁸ Ein Pluck-Sound ist durch eine Hüllkurve charakterisiert, die eine sehr kurze Einschwingphase (Attack) aufweist und, ohne ein Sustain-Plateau, rasch in ein Decay übergeht. Dies ähnelt dem Klang einer gezupften Saite. Typischerweise wird ein Pluck-Sound durch einen abschließenden Filtersweep ergänzt, der den Klang weiter formt.



Notenbeispiel 1: Die ersten Takte der Synth-Plucks des Songs *Resonance* als Klaviersatz (Transkription zum Klaviersatz erstellt vom Verfasser).

Dieser MIDI-Inhalt wird in einem YouTube-Tutorial des Kanals Jazen Sounds erneut verwendet. Im Video *How to Make Nostalgic Synthwave in VITAL // Sound Design Tutorial* demonstriert der Kanal die Schritte zur Rekonstruktion der Synthesizerspur des Songs von Home und erläutert, wie dieser spezifische Sound erzeugt wird.⁵⁹ Der YouTube-Kanal, der das informelle Lernangebot anbietet, hat selbst wiederum die Möglichkeit durch das Geschäftsmodell der Plattform, das auf rekursiver Rezeption beruht, seine Inhalte zu monetarisieren. In diesem auf den ersten Blick unscheinbaren Video manifestiert sich eine komplexe Interaktion verschiedener medialer Aspekte. Es illustriert eindrucksvoll, wie Rekursivität, Referenzialität, Plurimedialität und Transmedialität nicht nur charakteristisch sind, sondern die strukturelle Grundlage des Videos bilden. Die Analyse hinsichtlich dieser Aspekte verdeutlicht, wie Massenmedialität, die Definition von Instrument und Sound, Kommerzialisierung und informelle Bildungsangebote auf eine tiefgreifende Weise in einem medialen Objekt der populären Musik miteinander verwoben sein können.

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Qslg-6ggkIE> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

2.3 Aneignung

2.3.1 Über kulturelle Aneignung hinaus

Für die Bestimmung des Untersuchungsgegenstands in dieser Arbeit ist bisher der Begriff der populären Musik durch ihre massenmediale Prägung theoretisch und historisch umrissen worden. Die theoretische Betrachtung wurde durch Beispiele konkretisiert, wodurch sich die historische Einordnung der kurzen Geschichte der populären Musik ab der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert fokussierender Zeitraum für populäre Musik als massenmedial geprägte Musik erhärtete. Die in der populären Musik charakteristisch ausgeprägten Konzepte der Massenmedialität, Kommerzialisierung, Referenzialität, Rekursivität und Sound wurden zueinander in Beziehung gesetzt und anhand von Beispielen erörtert. Dabei wurde deutlich, wie Medialität und musikalische Gestaltung miteinander verknüpft sind. Im Folgenden wird der Begriff der Aneignung abschließend behandelt, um nach den bereits geklärten Begriffen der Massenmedialität und populären Musik, alle wesentlichen Termini des Forschungsgegenstands dieser Arbeit vollständig eingeführt und erörtert zu haben. Zuerst erfolgt eine allgemeine, überblicksartige Darstellung der Mehrdimensionalität und Breite des Aneignungsbegriffs. Anschließend wird eine spezifische Eingrenzung im Kontext der populären Musik vorgenommen.

Im Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* wird unter dem Stichwort Aneignung auf die starke Konnotation zur kulturellen Aneignung im heutigen Diskurs hingewiesen. Zudem wird die inhaltliche Breite und Fülle des Begriffs beleuchtet. Dort findet sich ein umfassender, vierzigseitiger Aufsatz, der den Begriff historisch aufarbeitet. Dieser reicht von der Stoa über die pietistische Hermeneutik und die Eigentumstheorien von John Locke bis hin zu den Theorien und Ausführungen bedeutender Denker wie Johann Gottfried Herder, Jean-Jacques Rousseau, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Schleiermacher, Karl Marx, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer und Herbert Marcuse (vgl. Franz und Tramsen 2013).

Ein konkreterer systematischer Ansatz mit Bezug zu Kunst findet sich in James Youngs *Cultural Appropriation and the Arts* (Young 2008). Young geht zunächst von einem allgemeinen Verständnis des Aneignungsbegriffs aus und bezieht sich auf die Definition im *English Oxford Dictionary*: „The making of a thing private property ...; taking as one's own or to one's own use.“ (Young 2008, 4) Young führt aus, dass nicht jede Form der Aneignung in der Kunst als kulturelle Aneignung zu verstehen ist. Als Beispiele für solche Aneignungen, die nicht unter den Begriff der kulturellen Aneignung fallen, führt er die Aneignungskunst von Jeff Koons und Sherrie Levine an. Diese Formen des künstlerischen Schaffens beschreibt er vielmehr als „borrowing“:

„Not all appropriation by artists is cultural appropriation. Almost all artists engage in some sort of appropriation in that they borrow ideas, motifs, plots, technical devices, and so forth from other artists.“ (Young 2008, 4)

Hier wird die Nähe zwischen den Konzepten der Aneignung und Referenzialität, insbesondere dem musical borrowing, deutlich (siehe 2.2.5). Young betrachtet kulturelle Aneignung als eine Unterkategorie des borrowing und führt als prominentes Beispiel hierfür Eric Claptons Aneignung des Blues an (vgl. Young 2008, 4–5). James Young greift in seinen Beispielen häufig auf Musik zurück und identifiziert mehrere Aspekte, die für die theoretische Betrachtung des Aneignungsbegriffs innerhalb der populären Musik von Bedeutung sind. Im Folgenden werden vier wesentliche Aspekte seiner Systematisierung dargestellt:

1. Die Unterscheidung zwischen der Aneignung von „content“ und „objects“

Young differenziert zwischen der Aneignungshandlung von Künstlern, die den Wert ihrer Werke oder Performances in der ästhetischen Erfahrung sehen, und den Künstlern, die den Wert ihrer Kunst an einem greifbaren Objekt beimessen:

„The first is appropriation of artistic content by individuals, namely artists, who regard themselves as engaged in the production of works (or performances) valuable as objects of aesthetic experience. [...] The second sort of activity concerns individuals who appropriate items which they regard as artworks, that is objects valuable as aesthetic objects. This is the appropriation of tangible works of art[...].“ (Young 2008, 4)

Weiter erklärt er den Unterschied zwischen „object appropriation“ und „content appropriation“:

„Object appropriation occurs when the possession of a tangible work of art (such as a sculpture or a painting) is transferred from members of one culture to members of another culture. [...] The second sort of item that could be appropriated is intangible. This could be a musical composition, a story, or a poem. *Content appropriation* will be my label for this sort of appropriation. When this sort of appropriation occurs, an artist has made significant reuse of an idea first expressed in the work of an artist from another culture.“ (Young 2008, 6)

Im Bereich der Musik ist vor allem die Aneignung nicht-physischer Elemente von Bedeutung, jedoch werfen diese Betrachtungen auch Fragen auf: Ist Musik in transkodierter Form auf dem Notenblatt oder als Schallaufzeichnung nicht ebenfalls greifbar? Eine rare Schallplatte oder Wachswalze, die originalen Manuskripte von Beethoven oder die archivierten Einzelspuraufnahmen aus Tonbandzeiten, die es kein zweites Mal gibt, sind doch auch greifbare Objekte der Musik, deren physische Entwendung eine relevante Aneignungshandlung wäre. Weist ein Zitat vielleicht graduell mehr Gegenständlichkeit auf als eine Stilkopie, da es sich auf ein klar identifizierbares und konkretes Element eines bestehenden Werkes bezieht? Diese spezifische Referenz ist greifbarer und leichter zu erkennen als die allgemeine Nachahmung eines Stils, die abstrakter und breiter gefasst ist. Liegt beim Sampling nicht ebenfalls eine Gegenständlichkeit vor, vor allem vor dem Hintergrund des Leistungsschutzrechts, welches die physische Kopie der Aufnahme schützt

und explizit nicht als Urheberrecht geführt wird, das die geistige Schöpfung schützt (siehe Kapitel 2.2.6)?

Für die populäre Musik ist die Gegenständlichkeit zudem für kommerzielle Zwecke und für die Kommodifizierung der Musik relevant. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Aneignungshandlungen in der populären Musik tendenziell eher der „content appropriation“ zuzuordnen sind, dies jedoch relativierbar ist.

2. Differenzierung innerhalb der „content appropriation“

Innerhalb der „content appropriation“ differenziert Young zwischen zwei weiteren Formen: der „style appropriation“ und der „motif appropriation“. Bei der „style appropriation“ werden stilistische Elemente aus einer anderen Kultur übernommen:

„Something less than an entire expression of an artistic idea can be appropriated. Sometimes artists do not reproduce works produced by another culture, but still take something from that culture. In such cases, artists produce works with stylistic elements in common with the works of another culture. Musicians who are not a part of African-American culture but who compose original jazz or blues works can be said to have engaged in appropriation in this sense. Similarly, culturally mainstream Australians who paint in the style of the aboriginal peoples would be engaged in this sort of appropriation. This sort of activity is a subcategory of content appropriation that may be called *style appropriation*.“ (Young 2008, 6)

Bei der „motif appropriation“ werden hingegen grundlegende Motive übernommen, ohne dass der Stil dieser Kultur vollständig reproduziert wird:

„Another sort of content appropriation can be identified. This form of appropriation is related to style appropriation but only basic motifs are appropriated. This sort of appropriation may be called *motif appropriation*. It occurs when artists are influenced by the art of a culture other than their own without creating works in the same style. Picasso, for example, appropriated ideas from African carving in *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), but his painting is not in an African style.“ (Young 2008, 6)

Young verdeutlicht an weiteren Musikbeispielen den Unterschied zwischen „style appropriation“ und „motif appropriation“. So seien beispielsweise *Piano-Rag-Music* (1919) von Igor Stravinsky oder auch *La création du monde* (1923) von Darius Milhaud der „motif appropriation“ zuzuordnen, weil sie zwar vom afroamerikanischen Jazz beeinflusst sind, jedoch nicht als Kompositionen *des* „jazz style[s]“ gelten (vgl. Young 2008, 7). Bei der „style appropriation“ wird hingegen das Geschaffene dem Stil angehörig zugeordnet.

Diese Definitionsweise erscheint zunächst schlüssig, offenbart jedoch bei näherer Betrachtung weitere Probleme. Young definiert die Art der Aneignung nicht nach dem Kriterium, wie die Aneignung erfolgt ist, sondern wie sie rezipiert wird. Auch hier stellen sich

Fragen: Wer entscheidet, ob ein Stück einem bestimmten Stil oder Genre zugehörig ist? Was ist mit den Fällen, die keine eindeutige Antwort erlauben? Jazzkritiker hadern bereits damit, große Teile der Musik, die auch bei Jazzfestivals zu hören ist, als Jazz zu bezeichnen (siehe Kapitel 2.1.5).

Eine genauere Berücksichtigung des Produktionskontextes könnte zusätzliche Erkenntnisse bei der Einordnung der Musik liefern. Man könnte beispielsweise die Kompositions- und Improvisationsprozesse während der Entstehung der Werke untersuchen. Die Terminologie, insbesondere der Begriff „motif appropriation“, erweist sich in der musikalischen Praxis als irreführend. Unter diesem Begriff würde man vielmehr konkrete Zitate, Samples oder Variationen über ein Thema eines fremden Komponisten verstehen. Die Arbeiten von Stravinsky und Milhaud beispielsweise, zielen darauf ab, den Jazzstil in ihre Kompositionen zu integrieren, ohne explizit bestimmte Phrasen oder Motive zu übernehmen. Dass ihre Werke nicht als repräsentativ für den Jazzstil gelten, bedeutet nicht, dass sie diesen Stil nicht dennoch angeeignet haben. Zudem ist der direkte Vergleich mit dem traditionellen Kompositionsbegriff problematisch, da im Jazz der künstlerische Wert oft in der Improvisation liegt.

Die Unterscheidung zwischen stilistischer und motivischer Aneignung ist im Grundsatz dennoch interessant, insbesondere wenn man sie mit Aspekten des Lernens verbindet. Bei der Aneignung im Jazz sind beide Prinzipien von Bedeutung. Sowohl die Transkription und das Nachspielen von Licks und Soli als auch die Übertragung der dahinterliegenden Prinzipien und Spieltechniken auf den eigenen Spielstil sind dabei wesentliche Lernbestandteile.

3. Unterscheidung zwischen „innovative“ und „non-innovative content appropriation“

Des Weiteren unterscheidet Young zwischen innovativer und nicht innovativer Aneignung. Nicht-Innovative Aneignung liege laut Young dann vor, wenn keine neue „Kategorie“ ausgebildet würde, sondern lediglich einer bereits bestehenden „Kategorie“ ein weiteres Erzeugnis hinzugefügt wird. Als Beispiel führt er den imaginären Fall an, bei dem ein Amerikaner in der Tradition der japanischen Ballade ein Lied spielt:

„We need to distinguish between two ways in which artists can engage in content appropriation. The first may be called *non-innovative content appropriation*. We would have an example of such appropriation if an American performer were to attempt to enter into the tradition of Japanese epic ballad recitation by chanting (in Japanese) the *Tale of the Heike* while accompanying himself on a *biwa*. Artists engaged in non-innovative content appropriation are not creating a new category of artwork, but adding to a category that already exists. They attempt to succeed by the standards already established within the culture from which they are appropriating. In this case, a non-Japanese performer is trying to master the techniques of an existing Japanese tradition.“ (Young 2008, 36)

„Innovative appropriation“ liegt laut Young hingegen vor, wenn „style appropriation“ oder „motif appropriation“ auf eine Weise erfolgen, die in der ursprünglichen Kultur nicht existiert und dadurch stilistisch etwas Neues entsteht:

„Alternatively an artist might engage in *innovative content appropriation*. Artists who engage in this sort of appropriation appropriate a style or a motif from a culture but use it in a way that would not be found in the culture in which it originated. Picasso was engaged in innovative content appropriation (specifically: motif appropriation) when he borrowed ideas from African carvers in such paintings as *Les Femmes d'Alger*. Although African carving influenced Picasso, he did not produce a work that belongs to any tradition of African carving. Similarly, Ravel borrowed from African-American culture in such jazz-influenced works as the Sonata for Violin and Cello (1922), the Sonata for Violin and Piano (1927), and the two piano concerti (the Piano Concerto for the Left Hand in D Major, composed for Paul Wittgenstein, and the Concerto in G Major) he composed between 1929 and 1931. Although these are not jazz compositions, we find in them innovative content appropriation. A similar point can be made about jazz-influenced compositions by Debussy and Stravinsky and about Steve Reich's Ewe-drumming influenced compositions.“ (Young 2008, 36–37)

Youngs Auffassung, welche Musik als innovativ gilt, orientiert sich stark an kunstmusikalischen Kriterien, was sich an der Wahl seiner Beispiele und Terminologie zeigt. Doch auch für die populäre Musik ist diese grundsätzliche Frage relevant, auch wenn sie in diesem Zusammenhang durch ihre massenmediale Prägung eine eigene Charakteristik aufweist. Verschiedene Genres werden dabei tendenziell eher als nicht-innovativ (wie beispielsweise Muzak) oder auch innovativ (wie beispielsweise Progressive Rock) rezipiert. Als nicht-innovativ könnte beispielsweise auch die Verwendung von Sounds gelten, die nur als Standard-Sounds und Basis-Codes klassifiziert werden (siehe Kapitel 2.2.8).

Es lässt sich des Weiteren diskutieren, ob Nu-Metal – als Crossover zwischen Metal und Hip-Hop – als innovativ zu bezeichnen ist, da dort durch das Mischen zweier Stile etwas Neues entstand. Auch bezüglich des Genres Vaporwave (siehe Kapitel 2.2.6) stellt sich die Frage, ob es als innovativ gilt: Kann die spezifische Art und Weise, wie Vaporwave bestehende mediale Inhalte neu aufgreift und bei der Verarbeitung medienspezifische Fehlfunktionen nachahmt, als innovativ angesehen werden? Andererseits wird populärer Musik häufig grundsätzlich a priori Innovationspotenzial abgesprochen und dies als Abgrenzungskriterium zur Kunstmusik verwendet.⁶⁰ Innovation hinsichtlich origineller musikalischer Gestaltung bleibt eine wichtige Kategorie für die populäre Musik, auch wenn die Bedeutung schwer zu fassen ist. Teilweise wird selbst innerhalb der populären Musik zu viel Innovationswille als erfolgsschädlich gesehen (siehe Kapitel 3.1.2.6, 3.1.2.7 und 3.1.2.8). Die Frage nach der Einordnung in

⁶⁰ Eine solche Argumentation findet sich beispielsweise bei Theodor Adorno wieder (siehe Kapitel 3.1.2.11).

innovative und nicht-innovative Aneignung ist auch in der populären Musik relevant, wenn auch häufig streitbar.

4. Authentizität

Young behandelt Authentizität als Teilaspekt der „style“ und „motif appropriation“. Er unterscheidet hierbei verschiedene Formen, wobei zwei nachfolgend hervorgehoben werden:

a. Personal authenticity

„Authenticity, in this second sense of the word, is the property of being the product of an artist’s individual genius. An inauthentic work is derivative or even imitative. [...] [W]orks that are an expression of an artist’s individual genius are characterized by *personal authenticity*. Those that are not characterized by personal inauthenticity. Personal authenticity is an aesthetic merit. All things being equal, a work of art that is an original expression of an artist’s genius is more valuable than a derivative one. The original artwork opens up new perspectives. It excites the imagination in new ways.“ (Young 2008, 47)

Personale Authentizität dient hier als Qualitätskriterium. Nach Young sind Nachahmungen und Entlehnungen, die keinen individuellen Ausdruck verkörpern, nicht authentisch und daher minderwertig. Young führt dies an weiteren musikalischen Einzelbeispielen aus. Er führt als Beispiele Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach an, die trotz „musical borrowing“ ihren „individual genius“ in ihre Werke einbringen konnten (vgl. Young 2008, 47). Young deutet damit auf den feinen Unterschied zwischen wertvollem „musical borrowing“ und minderwertiger Imitation hin. Ein hartes Unterscheidungskriterium liefert Young dafür jedoch nicht.

In der populären Musik spielt personelle Authentizität in Verbindung mit Originalität und Qualität ebenfalls eine wichtige Rolle. Die ästhetischen Kriterien können dabei je nach Genre und Stil höchst unterschiedlichen Prinzipien und verschiedenen Gewichtungen folgen. Ein Hip Hop Beat beispielsweise definiert sich durch Sampling und Looping anderer Aufnahmen, wobei schon die Auswahl der Samples für einen originellen Ausdruck sorgen kann. Laut Youngs Ausführungen kann jedoch hinterfragt werden, ob Sampling als kreative Methode die gleiche Authentizität erreichen kann wie traditionelle Tonkunst.

Auch Interpretationen können in der populären Musik eine hohe Authentizitätsausprägung erreichen. Bei Johnny Cashs Coverversion des Songs *Hurt* steht seine individuelle Gesangsinterpretation als Kriterium für Originalität im Vordergrund (vgl. Just 2012). Obwohl der Song nicht von Cash stammt, wird seine Interpretation als besonders authentisch wahrgenommen. Ein weiteres Beispiel ist die Gesangsleistung von Mylene Cruz (siehe Eingangszitat dieser Arbeit) bei der die personale Authentizität entscheidend zur Qualität beiträgt. Die Bedeutung personeller Authentizität als Qualitätskriterium wird im Kontext der

Songwriter der Tin Pan Alley auch in den Kapiteln 3.1.2.6, 3.1.2.7 und 3.1.2.8 näher beleuchtet.

b. Style authenticity

„Style authenticity“ erfordert laut Young eine kulturell oder historisch technisch korrekte Ausführung. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie erlernbar ist, auch wenn man unter historischen oder kulturellen Gesichtspunkten als „outsider“ – also der Kultur nicht angehörig – gilt (Young 2008, 52–53). Maßgebend für Youngs Verständnis von „style authenticity“ ist die historische Aufführungspraxis:

„Style authenticity has come to prominence through the activities of the early music movement. The origins of the early music movement can be traced back at least as far as the 1890s but it did not begin to flourish until the 1970s and 1980s. Prior to the advent of the early music movement, it was common to perform all classical music using the same instruments and in much the same style. So, for example, a Bach harpsichord concerto would be played on a modern piano accompanied by modern violins, played with Tourte bows. A single set of performance practices was applied to all compositions, regardless of the year of their origin. It was common for singers and instrumentalists to use almost continuous vibrato while performing works by Bach and Handel. Regardless of what they were playing, musicians would strive for long musical lines. The early music movement has advocated the use of instruments and performance practices that were in use at the time of a work's composition. So a Bach harpsichord concerto will now be played on a harpsichord such as Bach knew and baroque violins (which differ considerably from their modern counterparts) played with baroque bows.“ (Young 2008, 53)

Dieser Aspekt ist kritisch zu hinterfragen. Im Musikdiskurs wird auch die gegenteilige Position vertreten, dass historische Aufführungspraxis nicht authentisch sei. So schreibt beispielsweise Hans-Georg Gadamer:

„Interpretation ist wohl in einem gewissen Sinne Nachschaffen, aber dies Nachschaffen folgt nicht einem vorgängigen Schaffensakt, sondern der Figur des geschaffenen Werks, die einer so, wie er Sinn darin findet, zur Darstellung zu bringen hat. Historisierende Darstellungen, z. B. Musik auf alten Instrumenten, sind daher nicht so getreu, wie sie meinen. Sie sind vielmehr in der Gefahr, als Nachahmung der Nachahmung ‚dreifach von der Wahrheit abzustehen‘ (Plato).“ (Gadamer 1999, 125)

Folgt man Gadamers Argumentation in Youngs Systematik, so würde historische Aufführungspraxis als Nachahmung gelten und damit als ästhetisch minderwertig eingestuft werden. Die Ästhetik der historischen Aufführungspraxis problematisiert auch Carl Dahlhaus:

„Historisches Bewußtsein und konservative Praxis, deren Nebeneinander die Musikkultur des 20. Jahrhunderts charakterisiert, bilden eine in sich

widersprüchliche Konstellation. [...] Je genauer man die historischen Bedingungen kennt, von denen ein Stück in der Vergangenheit getragen wurde, um so schwieriger erscheint das Unterfangen einer ästhetischen Wiederherstellung, der Versuch also, ein Gebilde aus dem Status eines geschichtlichen Relikts und Dokuments in den eines ästhetischen Gegenstandes zu überführen.“ (Dahlhaus 1980, 270)

Die historische Aufführungspraxis steht demzufolge im gewissen Widerspruch mit ästhetischen Ansprüchen.

Der Aspekt der Stilauthentizität in der populären Musik hat spezifische Ausprägungen. Ein prägnantes Beispiel hierfür sind Tribute-Bands. Ihr Ziel ist es, den Sound ihrer Vorbilder möglichst originalgetreu zu reproduzieren. Dabei dient oft eine Aufnahme als klangliche Vorlage, die bei Live-Konzerten als Referenz herangezogen wird. Darüber hinaus ist das visuelle Erscheinungsbild der Band von Bedeutung, die sich im Stil der Vorbilder kleidet und die gleichen Instrumente verwendet – etwa der ikonische Höfner E-Bass von Paul McCartney.⁶¹ Der E-Bass ist somit nicht nur für die klangliche, sondern auch für die visuelle Imitation relevant. Eine differenzierte Betrachtung von Stilauthentizität erfolgt in den Fallbeispielanalysen in Kapitel 3.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass Young durch seine systematische Auseinandersetzung mit ethisch-normativen Fragen zu Aneignung entscheidende Aspekte anspricht, abschließende Beurteilungen aufgrund dieser Systematik jedoch in der Regel im Einzelfall diskutiert werden müssen, weil die medialen und ästhetischen Kriterien in der Musik stark variieren. So kann beispielsweise je nach Kontext das Samplingverfahren sowohl innovativ, authentisch und als Stilaneignung, und im Gegensatz dazu in einem anderen Kontext genau gegenteilig als nicht-innovativ, unauthentisch und als materielle Aneignung verstanden werden.

⁶¹ Tribute-Bands stellen eine Unterkategorie der Cover-Bands dar, die sich meist auf eine Band oder ein Genre spezialisieren. Wenn auch eine starke begriffliche Nähe besteht, so muss hier der Begriff der Cover-Version differenziert betrachtet werden. Marc Pendzich definiert den Begriff folgendermaßen: „Als Coverversion (engl. cover = Hülle, Deck; to cover = verdecken, ersetzen; lat. Version = Variante, Fassung, Ausführung) wird eine Fassung eines zuvor auf Tonträger veröffentlichten Musikwerks bezeichnet, das i. d. R. von anderen Interpreten neu eingespielt und/oder live dargeboten wird. Obwohl der Grad der Veränderung dabei recht unterschiedlich ausfallen kann, bleibt das Originalwerk in seinen wesentlichen Zügen erhalten. Die Songtexte der Cover-Versionen sind oft Modifikationen unterworfen oder durch anderssprachige, meist thematisch an die Vorlage angelehnte Texte ersetzt.“ (Pendzich 2004, 2)

Eine Cover-Version kann somit unterschiedliche Ziele verfolgen. Im Falle der Tribute Band soll sie der Referenz möglichst nahekommen. Es gibt jedoch auch Beispiele, denen eine neue individuelle Bedeutung zugestanden wird. So zeigt beispielsweise Steffen Just, wie die Coverversion *Hurt* von Johnny Cash (2002, UMG) – im Original von Nine Inch Nails (1995, Atlantic) – durch gezielte musikalische Veränderung und im Kontext seines hohen Alters und seiner Krankheit doch als Original rezipiert wird (vgl. Just 2012).

2.3.2 Remix Studies

Im Bereich der *Remix Studies* findet sich eine eigene Auseinandersetzung mit dem Aneignungsbegriff. In dem Buch *Keywords in Remix Studies* ist unter den 24 behandelten Schlüsselbegriffen auch ein Kapitel zum Begriff „appropriation“ enthalten. Der Text entstand durch eine Kollaboration von 19 Autoren mit dem Ziel, das breite Spektrum des Begriffs einzufangen und dabei auch seine konflikthaften und widersprüchlichen Aspekte zu verdeutlichen. Die Autoren haben den Text selbst als Remix konzipiert und bezeichnen bereits seine Erstellung selbstreferenziell als eine Form der Aneignungshandlung:

„This chapter is an act of appropriation. Authors included in *Keywords in Remix Studies* shared brief thoughts about appropriation, which were then compiled and remixed by the editors.“ (Adema et al. 2018, 14)

Die 19 individuellen Beiträge wurden zu einem neuen Text zusammengefügt, der selbst als Remix betrachtet werden kann. In den verschiedenen Beiträgen werden unterschiedliche Aspekte beleuchtet, die im Folgenden durch ausgewählte Zitate in zehn Punkten erörtert werden:

1. Die Handlung der Aneignung kann als Strategie/Methode für kreativen Ausdruck verstanden werden. In diesem Zusammenhang wird ein Objekt (oder ein Teil dessen) in einem neuen Objekt wiederverwendet und damit neu interpretiert, wodurch ihm eine neue Bedeutung verliehen wird:

„Appropriation in art is a method for creative expression that can be empowering. It is the practice of owning something and giving it new meaning. [...] Taking a piece from existing images, objects, text, art or ideas and providing new interpretations to the piece gives artists extended language to communicate and speak truth to power.“ (Adema et al. 2018, 14–15)

In dieser Hinsicht ist Aneignung als universelle Strategie zu verstehen, die in allen künstlerischen Ausdrucksformen Anwendung findet und sich individuell auf vielfältigste Art zeigen kann. In dem Zitat wird Aneignung zudem als „empowering“ bezeichnet, was bedeutet, dass man durch die Anwendung von Aneignungstechniken befähigt bzw. ermächtigt wird, eigene Interpretationen und Standpunkte zu kommunizieren.

Als veranschaulichendes musikalisches Beispiel kann hierfür wieder das Genre Vaporwave dienen. Das gesampelte Musikstück wird durch Remixtechniken verändert und in einen neuen Kontext gestellt. Dies ermöglicht es, das ursprüngliche Musikstück aus einer nostalgiegeprägten Perspektive darzustellen und auf diese Weise eine neue eigene Interpretation des ursprünglichen Stücks im neuen Objekt zu kommunizieren (siehe Kapitel 2.2.6).

2. Karen Keifer-Boyd versteht Aneignung als eine Form des Spielens, die nicht nur den Bereich der Kunst betrifft, sondern auch die Bereiche der Produktion und Wissenschaft:

„It is undeniable, regardless of how much remix may or may not rely on appropriation to create new works, that appropriation is play, and at the core of creating. Without it there is no making, no production, no art, no science.“ (Adema et al. 2018, 17)

Diese Perspektive verdeutlicht, wie umfassend und grundlegend der Begriff der Aneignung in den Remix Studies verstanden wird. In anderen Worten ließe sich dies auch mit der Aussage „Everything is a Remix“ ausdrücken.

3. Der universelle Mechanismus, der hinter Aneignungshandlungen steht, lässt sich weiterhin durch die etymologische Untersuchung des Begriffs näher beschreiben:

„‘Appropriation’ is the nominal version of the late Middle English verb ‚appropriate,‘ which was originally appropriated from the Latin *appropriatus* which is the past participle (a kind of verbal remix) of *appropriare*, meaning ‚to make one’s own.‘ This Latin verb was initially fabricated by mashing up the words *ad* and *proprius*, which is a word that had been originally used to designate whatever is peculiar to a person or thing or to identify what is characteristic of a person or thing. As such, the word *proprius* is properly speaking the opposite of both *communis* and *alienus*. Following this line of linguistic appropriation, whereby one language has taken over and made its own something that was originally derived from another, “appropriation” can be properly characterized as precisely this act of taking something over and making it one’s own.“ (Adema et al. 2018, 15)

Aneignung bezeichnet demnach den allgemeinen Akt „etwas Anderes (charakteristisches) zu (über)nehmen“ und „es sich eigen zu machen“. Auch hier liegt der Fokus auf der Beschreibung grundsätzlicher Mechanismen bei Aneignungshandlungen.

4. Durch das etymologische Verständnis von Aneignung als „sich etwas eigen zu machen“ werden auch Fragen nach Besitztum, Besitzverhältnissen und folglich auch Macht aufgeworfen. Dieser Zusammenhang wird im Diskurs über kulturelle Aneignung aufgegriffen:

„In recent times, appropriation as a concept appears to be undergoing renewed popularity due to its relevance in explaining not simply the emergence of new forms of cultural remix, but in addition, its ability to describe the racialized dimensions of making things into ‚property.‘ [...] In what is often termed ‚cultural‘ appropriation in popular discourse, we find a useful way to understand continuing practices that reinforce racialized relations of dominance.“ (Adema et al. 2018, 15)

Der Diskurs um kulturelle Aneignung ist somit eng an Machtfragen und ethischen Fragestellungen geknüpft.

5. Der Aneignungsbegriff selbst wird durch die mit ihm in Beziehung stehenden Machtfragen zu einem polarisierenden Thema:

„The problem is, some people hate the word. To suggest that culture can be ‚appropriated‘ is to accept prima facie that (1) culture may be a form of ‚property,‘ and (2) the owner of the cultural property suffers a loss when it’s ‚appropriated‘ by someone else. Neither of these is necessarily the case.“ (Adema et al. 2018, 20)

Aram Sinnreich verdeutlicht, dass der Begriff „Aneignung“ polarisiert, weil er impliziert, dass Kultur als Eigentum betrachtet werden kann und dass deren „Besitzer“ einen Verlust erleidet, wenn sie von anderen angeeignet wird. Dieser Aspekt betrifft vor allem ethische und normative Fragen zur kulturellen Aneignung, die in dieser Arbeit jedoch nicht tiefergehend weiterverfolgt werden sollen.

6. Die Strategie, „etwas anderes zu nehmen und es sich eigen zu machen“, führt im Kontext kreativer Prozesse zu weiteren Fragen hinsichtlich Autorschaft und Originalität:

„The word ‚appropriation‘ contains within it the dialectic of authorship. As the OED tells us, to appropriate is to ‚Take (something) for one’s own use, typically without the owner’s permission.‘ In the case of remix culture, video collages, mashups, and the like, all reflect an assertion of new modes of authorship at the expense of traditional practices based on authorial originality and private property.“ (Adema et al. 2018, 15–16)

Laut dieses Zitats von Nate Harrison zeichnet sich Remix-Kultur, zu der visuelle („video collages“) und musikalische („mashups“) Ausdrucksformen zählen, durch einen spezifischen Umgang mit Autorschaft, Aneignung und Originalität aus. Dabei erfolgt die Aneignung ohne Erlaubnis des ursprünglichen Urhebers und übergeht somit das traditionelle Verständnis von Urheberrecht.

Owen Gallagher ergänzt, dass ein charakteristischer Aspekt der Remix-Kultur in der expliziten Referenz auf das „geliehene“ Material liegt:

„Remix artists, due to their ongoing reevaluation of authorship in relation to creativity, are usually explicit about their borrowing, whereas the majority of ‚original‘ authors borrow heavily from others without acknowledging their contribution in the new work. The image of the original author popularized by the eighteenth-century publishing industry is a myth—everyone borrows from and builds on the work of those who came before them; however, remix artists tend to borrow more directly through the act of sampling. The individual artist is always dependent upon external sources. The artist and author are merely secondary facilitators of cultural texts, weaving together tapestries of citations, intertextual artworks built upon explicit and implicit references to previous works, codified and connected to all other artworks that came before.“ (Adema et al. 2018, 16)

Der direkte Umgang mit geliehenem Material in der Remix-Kultur ist daher stark durch Samplingtechniken geprägt. Sampling macht das geliehene Material, sofern es nicht zu stark

verändert wurde, eindeutig erkennbar. Dadurch wird die Referenz zu den ursprünglichen Autoren des Materials zwangsläufig offensichtlich.

7. Aneignung kann als grundlegendes Handlungsprinzip aller Künste verstanden werden, das verschiedenste Formen der Leihe umfasst. „Remix appropriation“ bildet eine Unterkategorie des „borrowing“ und wird als charakteristische kreative Methode betrachtet, die sich durch das Arbeiten mit Samples auszeichnet:

„If we start from the assumption that all art begs, borrows, and steals from other works, then remix is no different than any other creative practice. But, of course, there is a difference, namely that what remix appropriates it incorporates as a sampled excerpt stitched directly into the newly created work.“ (Adema et al. 2018, 17)

Wie bei den Begriffen der Aneignung und des Remix, wird auch der Begriff des Samples weit gefasst und geht über das musikalische Sample hinaus. In den Remix Studies wird prinzipiell Sampling als Aneignungsstrategie fokussiert.

8. Im Falle der Aneignung bestehenden Materials ist die Angabe der Referenz von entscheidender Bedeutung. Ohne dieser wird die Aneignung zu einem Plagiat:

„At the most basic level of action, the act of taking something pre-existing and acknowledging the source is appropriation, but when such taking is unacknowledged and the work is presented as one’s own it becomes plagiarism.“ (Adema et al. 2018, 20)

Hier wird erneut der universelle Aspekt des Aneignungsbegriffs betont, dessen Prinzipien auch in rechtlicher Hinsicht die verschiedenen Bereiche wie Kunst und Wissenschaft gleichermaßen betreffen.

9. Der Aspekt der Aneignung bezieht sich nicht nur auf den Produktionskontext, sondern betrifft auch den Rezeptionskontext:

„Appropriation not only empowers artists, but also empowers viewers to think actively and engage in a dialogue with the work by conflicting a viewer’s prior understanding of the appropriated and the new interpretation.“ (Adema et al. 2018, 15)

Durch das (Wieder)erkennen des angeeigneten Materials durch den Rezipienten entsteht ein vergleichendes Moment, bei dem die Interpretation des Produzenten und des Rezipienten aufeinandertreffen. Der Rezipient kann so entscheiden, inwiefern seine eigene Interpretation des ursprünglichen Materials mit der des Produzenten übereinstimmt oder abweicht.

10. Selbst die Verwendung von Worten kann als Aneignung verstanden werden:

„But let’s step back a bit and consider the reuse or repurposing of words—that is the appropriation of basic forms of communication, as is the case with this and all other sentences that form this chapter; in such acts of

appropriation there is no need for acknowledgement. Basic words can be used as one's own without proper accreditation to an author. [...] It makes transparent the fact that nothing is original, just unique to the moment it is experienced.“ (Adema et al. 2018, 20–21)

Diese Perspektive stellt das weiteste Verständnis des Begriffs dar. Dieser Aspekt lässt sich kaum auf die Musik übertragen, weil es in der Musik das Konzept konkreter Worte in dieser Weise nicht gibt.

Die gebündelten Zitate zeigen die Breite des Begriffsverständnisses in den Remix Studies auf. Der Aneignungsbegriff umfasst hier nicht nur alle Künste, sondern auch die Wissenschaft. Aneignung wird vor allem als kreative Strategie aufgefasst, die ethische, kulturelle und normative Fragestellungen aufwirft. An dieser Stelle sei bereits angemerkt, dass der Begriff in den Remix Studies keine Bezüge zu Lernaspekten aufweist. In der Popmusikforschung ist dies jedoch der Fall, wie die folgende Betrachtung der Rezeption des Aneignungsbegriffs zeigen wird.

2.3.3 Popmusikforschung

In der Literatur der Popmusikforschung wird der Aneignungsbegriff auf verschiedene Weise gefasst. Unter anderem wird am Begriff der Aneignung nicht weniger als das Wesen der populären Musik festgemacht. Mechthild von Schoenebeck, die in ihrer Untersuchung theoretisch und historisch der Frage nachgeht, was Musik populär macht, verwendet den Begriff dabei explizit:

„Daher muß auch in der vorliegenden Arbeit mit dem unspezifizierten Begriff ‚Unterhaltungsmusik‘ vorlieb genommen werden. [...] Unterhaltungsmusik ist demnach eine Musik, die auf ‚spontane Aneignung‘ zielt und eine rein affektive Rezeptionsweise verlangt und eine rein affektive Rezeptionsweise verlangt und unterstützt; eine Musik, die ‚die subjektive Seite der ästhetischen Aneignung - die Adaptierung für das eigene, persönliche Bedürfnis‘ als adäquaten Zugangsweg suggeriert und legitimiert.“ (Schoenebeck 1987, 11)

Schoenebeck bezieht sich mit dem Terminus der „spontanen Aneignung“ auf Harry Goldschmidt. In dessen Text „Musikverstehen als Postulat“ heißt es weiter:

„Noch viel weniger ist das Verstehen von Musik durch spontane Rezeption gewährleistet. Die Massenkonsumtion von Gebrauchsmusik (Schlager, Pop, Background-Music etc.) scheint diesem Satz zwar zu widersprechen. In der Tat sind hier die vorgegebenen Muster so starr normiert und so grob rastriert, daß sie auf spontanes, unreflektiertes Verstehen zugeschnitten erscheinen. Möglicherweise handelt es sich dabei sogar um die invarianten

Strukturen der Volksmusik unter den Bedingungen der hochindustrialisierten Gesellschaft, bzw. ihrer Medien der Massenkommunikation. Was sie aber primär gewährleisten, ist nicht Verstehen im Sinne von Begreifen, sondern spontane Aneignung. Explizites Verstehen ist in dieser Sphäre überhaupt nicht gefordert. Seine Ausschaltung erscheint geradezu als eine Prämisse der spontanen Aneignung.“ (Goldschmidt 1974, 72)⁶²

Hier wird der Zusammenhang zwischen Aneignung und Massenmedialität evident. Zum besseren Verständnis soll der Kontext weiter beleuchtet werden. Der Begriff der Aneignung steht hier im Zusammenhang mit Fragen zum Musikverstehen. Goldschmidt unterscheidet dabei zwischen zwei Arten des Verstehens: dem expliziten und dem impliziten Verstehen. Die spontane Aneignung, die für Goldschmidt ein Wesensmerkmal der populären Musik darstellt, ordnet er dem impliziten Verstehen zu. Zur Unterscheidung zwischen implizitem und explizitem Musikverstehen zieht Goldschmidt eine Analogie zur Sprache heran:

„Dem expliziten, auf dem Wege des Begreifens zustande kommenden Verstehen wird besonders beim ästhetischen Gegenstand ein implizites, spontanes, unreflektiertes Verstehen gleichgestellt, wenn nicht auf Grund seiner sinnlichen Beschaffenheit qualitativ sogar für adäquater gehalten. Dem spontanen, bzw. intuitiven Verstehen wird der Vorrang vor dem kognitiven gegeben.

Die Möglichkeiten des impliziten Verstehens scheinen auf dem kommunikativen Charakter der Musik zu beruhen. Auch die Sprache verstehen wir – sofern sie unsere Muttersprache ist – primär unreflektiert und implizit. Freilich nur unter der Voraussetzung, daß es sich um Umgangssprache handelt. In dem Grade, in dem wir uns von ihr entfernen, werden der pragmatisch-informelle Sprachgebrauch und seine Aufnahme reflektierter, explikationsbedürftiger.“ (Goldschmidt 1974, 67)

Mit anderen Worten: Die Aneignung populärer Musik ist vor allem durch ihren intuitiv-kommunikativen Charakter geprägt und bedarf keiner zusätzlichen Erklärung. Es ist nicht notwendig, die dahinterliegenden musikalischen Regeln und Strukturen zu verstehen, um die Musik adäquat rezipieren zu können. Der kommunikative Charakter der populären Musik ist folglich von der spontanen Aneignung und von der Massenmedialität geprägt.

Im Gegensatz zum „spontanen Verstehen“ der populären Musik verlangt das Verstehen von Kunstmusik „reflektierendes Verstehen“:

„Mit der geschichtlich bedingten, arbeitsteiligen Herausbildung hochorganisierter ästhetischer Gegenstände wie musikalischer Kunstwerke

⁶² Interessanterweise dient die Massenmedialität als primäres Unterscheidungsmerkmal zur Volksmusik. Die vier verschiedenen Begriffsdefinitionstypen von Frans Birrer, die bereits in Abschnitt 2.1 behandelt wurden, finden hier eine konkrete Anwendung.

muß sich, sofern von angemessenen Formen ästhetischer Aneignung die Rede sein soll, der Schwerpunkt vom spontanen auf das reflektierende Verstehen verlagern. Daraus erklärt sich, weshalb Genuß und Verstehen auch auf dieser Ebene sich nicht ausschließen, sondern gegenseitig bedingen. Je tiefer ich erfasse, um so zusammenhangreicher genieße ich, schließe gewissermaßen an die verlassene Bezugsebene elementaren Verstehens an.“ (Goldschmidt 1974, 68)

Spontane unreflektierte Aneignung wird somit der populären Musik zugeschrieben, wohingegen das reflektierte ästhetische Verstehen als angemessene Rezeptionsweise der Kunstmusik gilt. Auch bei Carl Dahlhaus finden sich vergleichbare Kategorien:

„Trivialisierendes Hören aber ist, im Gegensatz zu den Normen der Musik als Kunst, dadurch gekennzeichnet, daß es die tragende Prämisse der klassisch-romantischen Kunsttheorie, das Prinzip der selbstvergessenen Versenkung in das Werk als ästhetischen Gegenstand, vernachlässigt oder verletzt, und zwar insofern, als es sich über die Form-Inhalt-Dialektik des musikalischen Phänomens hinwegsetzt und aus ihr das stoffliche Substrat – das es mit dem ‚Inhalt‘ verwechselt – herauslöst und sich aus dem tönenden Gebilde gewissermaßen heraus- und in den eigenen Gemütszustand und dessen Betrachtung zurückzieht, so daß die Musik, statt sich als ästhetisches Objekt zu konstituieren, zum bloßen Vehikel von Assoziationen sowie eines erhebenden oder melancholischen Selbstgenusses verkommt. Die kompositionstechnische Voraussetzung aber, ohne die weder die falsche Objektivierung noch die falsche Subjektivierung gelingen würde, besteht bei trivialer – **zu trivialem Hören einladender – Musik in einer Simplität, die eine mühelose Rezeption gestattet** [Hervorhebung durch den Verfasser], aber nicht einen Grad von Stereotypie erreicht, bei dem sich niemand mehr herausgefordert fühlt, überhaupt noch zuzuhören.“ (Dahlhaus 1980, 264)

Auch hier wird der Unterschied zur Kunstmusik und die Abgrenzung deutlich, die sich durch die Hörhaltung und eine „mühelose Rezeption“ auszeichnet. Dahlhaus spricht der trivialen Musik allerdings auch eine Originalität zu, da sie über einen gewissen Grad an Stereotypie hinausgehen muss. Es stellt sich jedoch die Frage, ob spontane Aneignung tatsächlich das Wesen der populären Musik ausmacht. Es gibt durchaus Stücke, die diesem Konzept entsprechen, wie beispielsweise das erfolgreichste YouTube-Video aller Zeiten *Baby Shark Dance* | *#babys shark Most Viewed Video* | *Animal Songs* | *PINKFONG Songs for Children*⁶³. Doch Genres wie Mathcore zielen sicherlich nicht auf spontane Aneignung ab. Daher ist aus heutiger Sicht fraglich, ob das Abzielen auf „spontane Aneignung“ als essenziell für die populäre Musik gesehen werden kann.

Eine aktuelle und ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Aneignungsbegriff findet sich im Sammelband „Aneignungsformen populärer Musik“ (Elflein und Weber 2017b). Durch

⁶³ <https://youtu.be/XqZsoesa55w> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

einen charakterisierenden Überblick der verschiedenen Beiträge soll an dieser Stelle die Bandbreite des Begriffs in Bezug auf populäre Musik dargestellt werden. Der Überblick wird durch die Berücksichtigung einiger weiterer Quellen aus dem Popmusikdiskurs ergänzt, die zwar nicht im Sammelband erschienen sind, sich jedoch inhaltlich anschließen.

Bei Bernhard Weber findet sich zunächst eine Auseinandersetzung mit dem Begriff auf übergeordneter Ebene, die noch nicht speziell auf Musik bezogen ist. Weber bezieht sich dabei auf die Ausführungen von Merlene Faber, die die Bedeutung des Begriffs „aneignen“ aus medientheoretischer Perspektive behandelt (vgl. Faber 2001; Weber 2017). Grundsätzlich kann bei der Aneignung zwischen „materiellen und immateriellen Sachen als Aneignungsobjekte[n]“ unterschieden werden (Weber 2017, 16; vgl. Faber 2001, 29). Für Weber bedeutet materielle Aneignung „*erwerben und in Besitz nehmen*“, während er die Aneignung immaterieller Aneignungsobjekte überwiegend mit Lernaspekten in Beziehung setzt. Weiterhin bezeichnet er immaterielle Aneignung als „*Verinnerlichung*“, bei der nicht nur Wissen erworben wird, sondern auch durch „*vergleichen, kontrastieren, Verschiedenartigkeit bzw. Ähnlichkeit, herausstellen oder abwägen [...] eine Verknüpfung des Neuen mit bereits Vorhandenem stattfindet*“ (vgl. Weber 2017, 16; vgl. Faber 2001, 31). Auf dieser Grundlegenden Ebene zeigen sich somit auch wieder die engen Verknüpfungen zu Medialität, Referenzialität und Materialität, die bereits in Kapitel 2.2 behandelt worden sind. Bezogen auf populäre Musik legt Weber den inhaltlichen Schwerpunkt auf den Aspekt des informellen Lernens.

Auch Dirk Zuther setzt bei seiner Betrachtung von Aneignung in Popmusik den Schwerpunkt auf Lernkontexte, insbesondere auf informelle Lernprozesse:

„Die Aneignung von Popmusik ist vornehmlich bestimmt durch den eigenständigen Kompetenzerwerb in informellen Lernprozessen und stellt somit eine spezifische Form des musikalischen Lernens dar. Die informellen Lernprozesse finden in diesem Kontext jedoch zumeist außerhalb curricularer Planungen statt und sind eher typisch für außerschulische Lernorte und -anlässe. Generell kann festgehalten werden, dass der Zusammenhang zwischen dem Gegenstand und dem Aneignungsprozess spezifisch ist. Es wird kaum eine Biografie über einen populären Musiker geben, die diese Besonderheit des individuellen Umgangs mit Musik nicht belegt.“ (Zuther 2019, 11)

Marc Godau differenziert die Kontexte des Musiklernens weiter aus, indem er formales, informales, formelles und informelles Lernen unterscheidet:

„Im Anschluss an Espeland (2010) wird Lernen in die zwei Kontinua Kontext sowie Prozess unterteilt. Der Lern-Kontext [...] ist dabei entweder formal (z. B. Unterricht) oder informal (z. B. Bandprobe), während der Prozess als formell (vorstrukturiertes Musiklernen) oder informell (Musik machen) charakterisiert wird.“ (Godau 2015, 207; Espeland 2010)

Eine weitere musikpädagogischen Auseinandersetzung mit dem Begriff findet sich bei Stefan Orgass. Auch Orgass sieht in dem Begriff der Aneignung einen wesentlichen Aspekt zur Bestimmung des Begriffs populäre Musik:

„Die Bestimmung des Begriffs populärer Musik hängt unmittelbar mit dem Begriff der auf diese Musik bezogenen Aneignung – klangliche Realisation sowie musikbezogene Kontextualisierung und Reflexion – zusammen.“ (Orgass 2017, 265)

Stefan Orgass versteht populäre Musik als „Musik, deren Sinn (primär) in der Kontextualisierung des Erklingenden erfahrbar wird“:

„Das Populäre an populärer Musik hängt nun nicht, wie man meinen könnte, mit einer Eigenschaft musikbezogener Interaktion zusammen (etwa im Sinne eines ökonomischen Erfolges), sondern ist reflexionslogisch als Realisation der Dimension des Individuums zu begreifen: Populäre Musik stellt das Erklingende in (auch) nicht-musikalische Kontexte (z.B. Szenekleidung) und akzentuiert letztere sowie die Beziehungen des Erklingenden zu diesen Kontexten. Der Bezug dieser Kontexte zur Dimension des Individuums besteht darin, dass das Individuum mit seinen musikbezogenen relevanten Eigenschaften – Emotionen, Assoziationen, Bewegungen und Anderes für andere Sichtbares und Begriffen – als Kontext zum Erklingenden zu gelten hat.“ (Orgass 2017, 267–268)

Daraus schließt Orgass, dass ein wissenschaftlicher Zugang nicht nur die Musik und ihre Medialität, sondern alle damit verbundenen Aneignungshandlungen der Kultur beobachten muss. Hier zeigt sich, wie ein bestimmtes Verständnis von populärer Musik die Methoden zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung beeinflusst. Orgass rückt den Aspekt der Massenmedialität in den Hintergrund und betont stattdessen die Bedeutung des Individuums bei der Aneignung.

Holger Schwetter greift diesen Aspekt auf. Schwetter verzichtet zwar auf den Aspekt des Lernens bei seiner Begriffsbestimmung, jedoch findet sich bei ihm die Forschungsmethode der Handlungsbeobachtung wieder. Er beschreibt zwei Perspektiven auf den Gegenstand. Erstens:

„Um den Begriff der Aneignung zu verstehen und sinnvoll verwenden zu können, ist es hilfreich, sich seine begriffsgeschichtliche Herkunft als ein Gegenspieler zu einem heute als verkürzt geltenden Konsumbegriff in Erinnerung zu rufen. Populäre Musik lässt sich als ein Bündel von Prozessen beschreiben, in deren Verlauf musikalische Erzeugnisse als Waren erzeugt und über Medientechnologien (wie Tonträger, Radio, Internet) an einem Massenmarkt vertrieben werden, und ist in dieser Perspektive an ein großes, unspezifisches Publikum gerichtet. [...] Beide Konzepte, ein eher passives Konsumverständnis oder ein Aktivität betonendes Verständnis von Aneignung lassen sich zur Interpretation von Daten zu spezifischen Musiknutzungen heranziehen. Für derartige Märkte galt lange Zeit ein

kommunikationstheoretisches Modell von (großem) Sender und (einer Vielzahl von) Empfänger_innen als zutreffende Beschreibung. Dessen ökonomietheoretische Entsprechung zur Beschreibung von Wertschöpfungsprozessen stellen die Rollen von Produzent_in und Konsument_in dar. Beide Modelle unterstellen eine binäre Trennung in aktive und passive Rollen an diesen Märkten. [...] Verkürzt gesagt sind die Sender-Produzent_innen aktiv, sie bringen Musik hervor, vertreiben sie als Produkte und hoffen auf eine Passung ihrer Angebote mit dem Geschmack der passiven Empfänger-Konsument_innen.“ (Schwetter 2017, 114)

Und im Gegensatz dazu zweitens:

„[Paul] Willis führte zwei ethnographische Studien bei Rockern und Hippies in einer großen englischen Industriestadt durch. Indem er beobachtete, wie Menschen in diesen Gruppen Tonträger und andere Produkte einsetzen, wie sie die Musikknutzung mit anderen Aktivitäten verbinden und sie mit Wertvorstellungen verbinden, konnte er zeigen, dass kulturindustrielle Massenwaren wie Musik und Motorräder von den Akteur_innen in ihren jeweiligen kulturellen Kontexten spezifisch genutzt und mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden. Derartige Nutzungen können mit den Intentionen der Produzent_innen in enger Verbindung stehen oder sich zu den von diesen intendierten Nutzungen vollkommen unabhängig verhalten. Bezeichnet man diese Nutzungen, weil sie eigenständige kulturelle Umgangsweisen beinhalten, als Aneignungen, dann ermöglicht ein solcher Begriff theoretische Überlegungen für den Umgang mit popkulturellen Artefakten, der die Potentiale zur Umdeutung und eigenständigen Sinngebung anerkennt. Diese Aneignungen sind performative Akte. Sie bringen die Subjektperspektive und die spezifischen Rezeptionssituationen ins Spiel und eröffnen eine phänomenologische, prozessorientierte Perspektive [...].“ (Schwetter 2017, 114–115)⁶⁴

Laut Schwetter sind beide Perspektiven legitim:

„Beide Konzepte, ein eher passives Konsumverständnis oder ein Aktivität betonendes Verständnis von Aneignung lassen sich zur Interpretation von Daten zu spezifischen Musikknutzungen heranziehen.“ (Schwetter 2017, 115)

Zudem ist auffällig, dass Schwetter von „Musikknutzungen“ spricht, die durch „eigenständige kulturelle Umgangsweisen“ zu Aneignungshandlungen werden. Auch der Aspekt der eigenständigen Interpretation, die von der intendierten Nutzung abweichen und umgedeutet werden kann, wird von Schwetter genannt. Dieser Aspekt wurde bereits im Zusammenhang mit den Ausführungen des Begriffsverständnisses in den Remix Studies erwähnt (siehe Kapitel 2.3.2).

⁶⁴ Schwetter bezieht sich auf das Buch *Profane Culture* von Paul Willis (Willis 2014).

Ein Beispiel dafür, wie Aneignungsstrategien aus informellen Musiklernkontexten auch in der institutionellen Ausbildung genutzt werden können, zeigt Michael Ahlers. Er setzt die Erstellung von Stilkopien als didaktisches Mittel im Fach „Populäre Musik und Medien“ an der Universität Paderborn ein (vgl. Ahlers 2015).

Auch Dietmar Elflein und Bernhard Weber sehen das informelle Lernen, das sie „wildes Lernen“ nennen, als prägendes Element der populären Musik:

„Und wir erinnern uns, in der Beatles-Anthology berichtet Paul McCartney, dass sie in ihren Gründungsjahren quer durch Liverpool fuhren, um sich von einem befreundeten Musiker zeigen zu lassen, wie man einen B7-Akkord auf der Gitarre greift. Die Liste derartiger Aneignungsprozesse ließe sich endlos weiterschreiben. Trotz einer zunehmenden Akademisierung der populären Musik hat sich das wilde Lernen nicht eingeschränkt. Ganz im Gegenteil: Durch die Omnipräsenz von Online-Tutorials à la YouTube haben sich solche Lernformen sicherlich vervielfacht. Neben dem schnellen Zugriff, etwa per Smartphone haben digitale (Lern-)medien den formalen Bildungsstätten des Pops grundsätzlich immer eines voraus. Technisch, personell und ästhetisch sind sie stets top aktuell. [...] Oder in eine These zusammengefasst: Das wilde Lernen ist in vielerlei Hinsicht die (!) Attitüde des Pop.“ (Elflein und Weber 2017a, 7)

Besonders erwähnenswert ist hier, dass den medialen informellen Lernangeboten eigene technische, ästhetische und personelle Qualitäten zugeschrieben werden. In der Forschungsliteratur findet sich jedoch kaum eine Auseinandersetzung zu diesem Forschungsgegenstand. Auch bei Elflein und Weber werden keine medialen Objekte dieser Kategorie nähergehend betrachtet. Dies erfolgt in dieser Arbeit ausführlich in Kapitel 3 durch die Analyse zweier Fallbeispiele.

Sidsel Karlsen glaubt, dass Aneignungsprozesse eher mit dem Begriff „use“ gefasst werden können, weil sie sich außerhalb formaler Lernprozesse ereignen. Damit wird erneut die Nähe zur „Nutzung“ deutlich, wie sie auch Holger Schwetter beschrieben hat. Karlsen führt aus:

„[...] I would say that *music appropriation* could then be considered as the action of taking, learning and using music for one’s own purposes, regardless of the permission of external authorities, be they manifested as teachers, parents or even peers. Hence, appropriation understood in this particular way implies *use* more so than learning, but does not in any way exclude the possibility of individuals and groups of people learning while being vividly engaged in the act of using.“ (Karlsen 2017, 38)

Roy Shukers Buch „Popular Music – The Key Concepts“ bietet ebenfalls eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Aneignungsbegriff, und geht über Karlsen insoweit hinaus, als dass er den Begriff „use“ als Synonym für Aneignung verwendet. Shuker konzentriert sich auf die Aneignung musikalischer Elemente, Genres und Stile zwischen Kulturen und berücksichtigt dabei ethische, soziale und Machtfragen (vgl. Shuker 2005).

Der Lernaspekt, der bei Karlsen eine Rolle spielt, ist bei Shuker jedoch nicht explizit thematisiert. Er betrachtet den Begriff aus einer breiteren kulturwissenschaftlichen Perspektive:

„Appropriation can be considered an umbrella term, a synonym for ‘use’, which includes related concepts such as transculturation, hybridization, indigenization, and syncretism. Collectively, these refer broadly to the process of borrowing, reworking, and combining from other sources to form new cultural forms and spaces, in a process that Lull (1995) terms ‘cultural reterritorialization’.“ (Shuker 2005, 11; Lull 1995)

Shuker verknüpft den Aneignungsbegriff eng mit Konzepten wie „transculturation“ und „indigenization“, die enge Verbindungen zur kulturellen Aneignung aufweisen. Als Überbegriff dient bei ihm jedoch auch der Begriff „borrowing“. Dieser Aspekt spielt für ihn vor allem in Bezug auf populäre Musik eine wichtige Rolle:

„In relation to popular music, appropriation has been applied primarily to musical reworkings, including borrowings by individual performers of musical sounds, accents, and styles (adoptions, copies, reworking). The closely related term syncretism indicates a reconciliation, a blending or fusion of preexisting elements. This involves the creation of a new style by combining rhythms, timbres, vocal styles, etc. from earlier forms; e.g. rock’n’roll in the 1950s was the result of blending R&B (itself derived from blues, boogie, and gospel), and southern country and bluegrass.“ (Shuker 2005, 11)

Zudem verweist Shuker auf den Begriff des Synkretismus, der im Bereich der Musik als „Stilmischung“ aufgefasst werden kann.⁶⁵

Weiterführend greift Shuker vor allem ethisch-moralische Fragen der kulturellen Aneignung auf, insbesondere die problematischen Aspekte, die sich aus dem kulturellen Machtgefälle ergeben:

„A major issue in discussions of appropriation has been its moral status, especially in regard to musical borrowings from marginalized genres and relatively disempowered social groups. The debate here is strongly present in discussions within United States popular music culture, primarily white appropriations of black music (e.g. George, 1989; Lipsitz, 1994).

⁶⁵ „Synkretismus bezeichnet die Vermischung von religiösen Elementen aus verschiedenen Kulturen, aus der eine neue Religion hervorgeht. Als Merkmal ‚klassischer‘ Synkretismen gilt, daß die einzelnen religiös-kulturellen Teilaspekte ethnisch und/oder inhaltlich klar zuordenbar scheinen, doch gemeinsam eine neue Form bilden. In abgewandelter Bedeutung wird der Begriff auch in philosophischen und kulturtheoretischen Betrachtungen (Vermischung unterschiedlicher weltanschaulicher Konzepte) oder in Disziplinen wie Kunstwissenschaft (Stilmischung) und Sprachwissenschaft (Morphologie) verwendet.“ (Hazod 2011, 367).

Accordingly, the concept of appropriation is a contested one, with difficulties associated with determining when musical homage and acknowledged borrowings become musical 'rip-off'; e.g. the debate around Paul Simon's Graceland album (1986), and similar excursions into world music. Simon won a Grammy award for album of the year, but his critics accused him of exploiting the South African music and musicians featured on Graceland (see the discussion of the album and its reception in Keil and Feld, 1994: ch. 8). Appropriation is often seen as exploitative of weaker social and ethnic groups' music by more dominant cultures, but it is often part of a process of symbolic struggle, through which disenfranchised or marginal social groups reformulate dominant musical styles as a means of renegotiating their social situation. This is evident, for example, in the global adoption of rap by many immigrant communities and its re-articulation to the new context (see Bennett, 2000: ch. 6; Mitchell, 2001), and the adoption of US country music by Australian aboriginal performers." (Shuker 2005, 11–12; George 1989; Lipsitz 1994; Keil und Feld 1994; Bennett 2000; Mitchell 2001)

Shuker betont, dass Aneignungspraktiken in der populären Musik oft zur Bildung neuer Stile und Genres führen, insbesondere durch die Neuschöpfung und Neukombination bestehender musikalischer Elemente. Ein anschauliches Beispiel dafür sind die Britpop-Bands der 1990er Jahre, die Stilelemente der 1960er Bands wie die Beatles und die Kinks adaptierten und neu interpretierten. Shuker illustriert zudem, wie durch Aneignung neue Bedeutungen und Interpretationen entstehen können, was zuweilen zu kulturellen Widersprüchen führt, wie am Beispiel der Aneignung von Ska durch rassistische Skinheads erkennbar ist:

„Appropriation has also been applied to whole genres/works being based on earlier ones; e.g. 1990s Britpop bands using sixties bands such as the Beatles and the Kinks as reference points for much of their music. The creative adaptations of subcultural style can also be considered a form of appropriation (see bricolage). This can include adoption of preferred musical styles; e.g. white youth's appropriation of black musical styles (see Jones, 1988). This involves considerable contradictions, as with skinheads' adoption of ska, a musical genre popular among the West Indian immigrants targeted by the racist skins. In a sense, all contemporary popular music is the result of syncretism, with the coexistence of various genres fuelling the emergence of new styles; e.g. the combination of pop, rock, and rap genres with various styles of world/beat music in the 1990s (for a positive view of appropriation, and some instructive examples of it, see Gracyk, 2001: ch. 5).“ (Shuker 2005, 11–12; Lull 1995; George 1989; Lipsitz 1994; Keil und Feld 1994; Bennett 2000; Mitchell 2001; Jones 1988; Gracyk 2001)

In der Anwendung der Kriterien von Young bezüglich innovativer und nicht-innovativer Aneignung (siehe Kapitel 2.3.1) auf Shukers Beobachtungen lassen sich neue Musikstile und Genres, die durch „Stilmischung“ entstanden sind, als innovativ klassifizieren. Shuker selbst

legt den Fokus nicht auf das informelle Lernen oder die Musikknutzung in der Popkultur, wie sie beispielsweise Orgass beschreibt. Stattdessen hebt er die kulturelle Aneignung und deren Rolle als ästhetisch-kreative Strategie hervor.

In den Definitionen von Shuker und Karlsen fällt auf, dass im englischsprachigen Raum „Aneignung“ oft als Synonym für „Benutzung“ verstanden wird. Dies zeigt, dass der Begriff eng mit kultureller Aneignung verbunden ist und häufig im Kontext ethischer und sozialer Fragen diskutiert wird. Im Gegensatz dazu behalten deutschsprachige Texte, insbesondere im Kontext der Musik, den Fokus auf dem Aspekt des informellen Lernens.

Theodor Gracyk betrachtet den Begriff „musical appropriation“ als eine hochtrabende Variante („fancy term“) des Begriffs „borrowing“. Entscheidend ist dabei, dass er den Aspekt des Lernens von der Aneignung trennt. Gracyk erklärt:

„Appropriation is basically a fancy label for certain types of borrowing. A jumble of practices are bunched together under the concept, the common element being the way ‚appropriation‘ serves as a synonym for ‚use‘. When literary theorists talk about a child’s ‚appropriation‘ of *The Cat in the Hat*, they mean that she read it. That very broad sense of the term, dating back at least to Edmund Burke’s writings in the eighteenth century, is not the focus here. My focus is the special case of artists from one culture adopting the artistic forms of another culture, as in Paul Simon’s appropriation of African music and David Bowie’s appropriation of Philly soul. Appropriation is contrasted with the use of cultural products that are traditional parts of one’s own culture (i.e., enculturation).“ (Gracyk 2001, 96)

Gracyk verdeutlicht damit, dass Aneignung speziell die künstlerische Übernahme von Formen einer fremden Kultur beschreibt, während die Nutzung von Produkten der eigenen Kultur als Enkulturation betrachtet wird.

Die begriffliche Verwandtschaft zum Begriff „benutzen“ zeigt sich im Partizip II („benutzt“), welches eine Verbindung zum Begriff „Vintage“ herstellt, der in der populären Musik eine ästhetische Kategorie darstellt. In der Popkultur werden gebrauchte Objekte, die stilistisch einer vergangenen Epoche angehören, als „Vintage“ bezeichnet. Simon Reynolds beschreibt, wie der Begriff „Vintage“ dem „Gebrauchten“ eine Aufwertung verleiht:

„Bei Vintage geht es um die originalen Stoffe einer Epoche im Gegensatz zu brandneuer Kleidung, die alte Designs neu verarbeitet. Manchmal steckt hinter dieser Haltung ein Anti-Mode-Motiv [...]. Genau wie Retro lässt sich Vintage bis in die 60er zurückverfolgen, als die Bohème und die Hippies mit dem Tabu brachen, Second-Hand-Klamotten zu tragen, die bis dahin nur von armen Leuten, die sich nichts Neues leisten konnten, gekauft worden waren. Das Wort ‚Vintage‘ selbst war ein gelungenes Rebranding und ersetzte die Vorstellung von Second-Hand oder ‚Used‘ (der noch abstoßendere amerikanische Ausdruck für gebrauchte Sachen). ‚Vintage‘ kommt ursprünglich aus dem Weinbau, wo Güte gewöhnlich am Alter eines bestimmten Tropfens gemessen wird. Er wurde auch auf andere Dinge

übertragen, bei denen hohes Alter ein Qualitätssiegel ist: Musikinstrumente oder frühe Automotoren aus der Zwischenkriegszeit.“ (Reynolds 2013, 210–211)

Diese ästhetische Aufwertung des Alten und Gebrauchten findet sich auch in der Klangästhetik der Musik wieder. Immanuel Brockhaus spezifiziert den Begriff „Vintage“ im Kontext von Sounds, wobei er auf die Klangästhetik der 1960er und 1970er Jahre eingeht. Er erläutert, dass Vintage-Sounds häufig durch die Verwendung von Instrumenten und Geräten aus dieser Zeitperiode erzeugt werden:

„Vintage Sounds – damit ist meist die Orientierung an der Klangästhetik der 1960er und 1970er Jahre gemeint – traten in dieser Zeitspanne relativ häufig auf. Dies betrifft nicht nur die Verwendung von dementsprechenden Instrumenten sondern auch die Bearbeitung einzelner Sounds mit den Klangsignaturen von alten Verstärkern (z.B. Vox Gitarrencombos, bspw. AC 30) und analogen Effektgeräten (z.B. Tape Delays wie das Roland RE 201). All diese Sounds können mittlerweile digital bzw. virtuell simuliert werden.“ (Brockhaus 2016, 285)

Brockhaus geht weiter auf spezifische Vintage-Instrumente ein, die sich in verschiedenen Musikgenres etabliert haben. Ein bemerkenswertes Beispiel sind die Rhodes- und Wurlitzer-Pianos, deren einzigartiger Sound in vielen Genres populär wurde:

„Der Sound des Rhodes- und Wurlitzer Pianos war zwar durch die vereinfachte Bauweise weit entfernt von dem eines Pianos, dennoch konnten sich diese Instrumente in Jazz, Soul, Funk und R&B durchsetzen und gelten heute als wohl populärste *Vintage* Instrumente.“ (Brockhaus 2016, 96)

Mittlerweile haben auch die Sounds der 1980er Jahre in der populären Musik das „Vintage-Siegel“ erhalten, sodass heute von Vintage-Synthesizern und deren Vintage-Sounds aus dieser Zeit gesprochen wird. Diese Sounds zeichnen sich beispielsweise durch geringfügige Unterschiede der Wellenformen der Oszillatoren oder durch ungenaue Filter aus, bei denen die gefilterten Frequenzen nicht sauber verarbeitet werden. Dieser Sound wird häufig als „warm“ bezeichnet. Nicht nur die übriggebliebenen Synthesizer aus jener Zeit erfreuen sich heute großer Beliebtheit, sondern auch ihre digitalisierten Klänge in virtuellen Instrumenten. Zahlreiche kommerzielle Anbieter haben nicht nur die bekanntesten und beliebtesten, sondern mittlerweile auch die obskursten Synthesizer aufwändig gesampelt und bieten sie als virtuelle Instrumente an. Die Aneignung der alten Vintage-Sounds für die Musikproduktion auf dem eigenen Laptop ist so für die Allgemeinheit zugänglich geworden.

Populäre Musik lässt sich auf Basis der bisherigen Ausführungen durch ihre massenmediale Prägung und ihre charakteristischen Aneignungsformen (Sampling, Cover, Vintage, implizites Verstehen, Stilmischung, informelles Lernen) definieren. Die Begriffe der Aneignung und Medialität stehen in diesem Bezugsrahmen wiederum in einem speziellen Verhältnis: Die Aneignung von populärer Musik impliziert auch die Aneignung der Medien, über die sie vermittelt wird. Dies betrifft verschiedene Aspekte, wie die „Auswahl, Rezeption und

Bewertung von popmusikalischen Medienbotschaften (Musik, aber auch Bilder, Ästhetiken, Texte)“ sowie „das anschließende individuelle Einpassen“ der Inhalte der medialen Objekte „in das eigene Leben“ (vgl. Seifert 2017, 166). Robert Seifert hebt darüber hinaus die Rekontextualisierungsleistung als einen weiteren zentralen Schritt im Prozess der Medienaneignung hervor:

„Aneignung ist ein zentrales Konzept für das Verständnis der Funktionsweise von Popmusik. Als Medienaneignung steht der Begriff für die aktive Auseinandersetzung mit Popmusik und ihrer medialen Kontexte. Diese werden über Kontextualisierungsleistungen in den Alltag integriert. Kontextualisierung meint dabei das Einbetten der individuellen Gebrauchsmodi von Popmusik in die Lebenswelt.“ (Seifert 2017, 250)

Seifert bezieht sich in seinen Ausführungen auf die Beschreibung der „Popmusiksozialisation als Mediensozialisation“, wobei er primär die „Popmusik in Zeiten der Digitalisierung“ im Blick hat (vgl. Seifert 2017, 153). Wie auch Holger Schwetter (siehe oben), betrachtet Seifert den Aneignungsbegriff in der populären Musik sowohl im Hinblick auf die Rezeption der medialen Objekte – die er „Kommunikate“ nennt – als auch auf deren Einbeziehung in das eigene Leben.

Allerdings bleibt bei Seifert der Aspekt der Aneignung als kreative Praxis für die Musikproduktion weitgehend unberücksichtigt. Der Begriff der Medienaneignung lässt sich in diesem Zusammenhang noch weiter ausdifferenzieren. T. Storm Heter beschreibt eine Form der Medienaneignung, die vor allem für den Jazz von Bedeutung ist. Er bezieht sich dabei historisch auf die 1920er Jahre, als das Medium der Schallplatte von Jazzmusikern angeeignet wurde. Die Jazzmusiker zweckentfremdeten das neue Medium, indem sie es nutzen, um Passagen aufgenommener Improvisationen wiederholt abzuspielen. Auf diese Weise konnten die Improvisationen leichter transkribiert, memorisiert und nachgespielt werden. Zweck dieser Medienaneignung war wiederum die Aneignung bestimmter Stile und Idiome, deren Prinzipien in das eigene Spiel integriert wurden. Eine wichtige Rolle spielte dabei die Möglichkeit, kurze Abschnitte bei Bedarf langsamer abzuspielen, um schwierige Passagen entschlüsseln zu können. Diese Praktiken haben sich in die heutige Zeit übertragen und wurden durch die digitalen Möglichkeiten technologisch verbessert und erweitert. Musik kann nun ohne Tonhöhenveränderungen und größtenteils verlustfrei verlangsamt werden. Bestimmte Stellen können auch automatisch geloopt werden, ohne dass man einen Tonarm immer wieder zurücklegen oder manuell zurückspulen muss. Der Jazzmusiker Christian Scott hat dieses Konzept in sein Album *Stretch Music* integriert. Zu dem Album gehört eine App, die es ermöglicht, die einzelnen Songs nicht nur abzuspielen, sondern auch zu manipulieren. Es gibt zudem die Möglichkeit, einzelne Spuren auszublenden, um selbst zur Aufnahme mitspielen zu können. Die Idee dahinter ist, dass ein Instrument in der Aufnahme ausgeblendet werden kann, um selbst „ungestört“ mitspielen zu können. Scott präsentiert dieses Vorgehen in einem Vortrag, der auch als YouTube-Video existiert.⁶⁶ Heter

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=v5eBHyh0o54> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

stellt in seinem Aufsatz bezüglich der Präsentation die Frage: „[...] but is Scott performing, practicing, or both?“ (vgl. Heter 2018). Scott verdeutlicht damit ein prägendes Grundprinzip des Jazz, das sich durch die charakteristische mediale Aneignung auszeichnet und in enger Verbindung mit der musikalischen Gestaltung steht. Zudem wird hier die enge Verbindung zwischen Lernen und kreativen Strategien im Jazz deutlich.

Betrachtet man aktuelle im Internet verbreitete Lernstrategien, so zeigt sich, dass diese Art des Lernens auch auf die populäre Musik übertragen wird. Ein anschauliches Beispiel dafür ist Rick Beatos Video *How To Practice Your Instrument Like A Pro*.⁶⁷ In dem Video verweist Beato auch auf weitere Videos, in denen Jazzmusiker, wie beispielsweise der Saxophonist Michael Brecker, über das Üben sprechen.⁶⁸ Zudem stützt er seine Aussagen durch eigene Beobachtungen. So konnte er beispielsweise Pat Metheny beim Üben beobachten, indem er sich im Vorfeld der Konzerte Zugang ins Gebäude verschaffte und die Aufwärmübungen verfolgte. Aus seinen Erfahrungen folgert er das Prinzip, dass das Üben vor allem dazu dienen soll, die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern:

„There is a difference between practicing and playing. [...] Your practicing should be like your playing. Practicing, though, is something that you do to try to incorporate new ideas into your vocabulary.“ (Beato, transkribiertes Zitat aus dem YouTube-Video)

Beatos Übungen sind vor allem durch das Improvisieren mit Intervallen, Tonleiter-Patterns und Arpeggien geprägt, die sich auf einen zugrundeliegenden Akkord beziehen, der flächenartig durch das Anschlagen am Keyboard und das Treten des Haltepedals gehalten wird. In anderen Videos nutzt Beato ein „Freeze“-Effektpedal, das von der E-Gitarre gespielte Akkorde für unbegrenzte Zeit halten kann. Auf diese Weise finden ästhetische Aspekte des Jazz Eingang in die populäre Musik. Der YouTube-Kanal von Rick Beato hat über 3,4 Millionen Abonnenten (Stand April 2023), was zeigt, wie weit verbreitet diese Prinzipien sind. So beeinflusst der Jazz auch die massenmedial verbreiteten Lernangebote der populären Musik.

2.4 Zusammenfassung und Überleitung

In den bisherigen Ausführungen wurden die Begriffe der populären Musik, Massenmedialität und Aneignung theoretisch erörtert. Zur abschließenden Bestimmung des Forschungsgegenstands werden nun die herausgearbeiteten theoretischen Erkenntnisse zusammengeführt.

⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=gmpEobaU-wk> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

⁶⁸ Vermutlich bezieht sich Rick Beato auf einen Videoausschnitt eines Interviews aus dem Jahr 1996, das auf YouTube vom Kanal *Jazz Video Guy* hochgeladen wurde (https://www.youtube.com/watch?v=hfgfo1cj_BQ, zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

Die Forschungsperspektive dieser Arbeit zeichnet sich durch die Betrachtung medialer Objekte der populären Musik aus. Die Medialität der populären Musik wird dabei umfassend definiert. Zu den medialen Objekten zählen nicht nur die Musik selbst, sondern auch Medien, die einen Bezug zur Musik aufweisen. Die Analyse dieser medialen Objekte wird jedoch auf Angebote der Massenkommunikation beschränkt. Der Begriff der Massenkommunikation bezieht sich hierbei nicht nur auf die „traditionellen Massenmedien“, sondern umfasst aufgrund der fortlaufenden kommunikationstechnologischen Entwicklungen auch digitale und Onlinemedien.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich zunächst eine große Bandbreite möglicher Untersuchungsgegenstände, wie Tonträger, Notenblätter, Fernseh- und Radiosendungen, Zeitschriften, virtuelle Instrumente, Notenrollen, Apps, Musikalien, Bücher, VHS-Videos, DVDs, Streaming-Angebote, Blogs und Beiträge in sozialen Medien. Betrachtet man diese medialen Objekte als Aneignungsangebote der populären Musik, eröffnet sich die Möglichkeit einer weiteren Eingrenzung der Perspektive. Der Aneignungsbegriff beinhaltet in diesem Rahmen drei zentrale Schwerpunkte: Aneignung als kreative Strategie, Aneignung im Kontext informeller Lernangebote und kulturelle Aneignung. Zur Eingrenzung des Forschungsgegenstands wird der Aspekt der kulturellen Aneignung ausgeklammert. Der Schwerpunkt liegt somit auf massenmedial verbreiteten informellen Lernangebote mit Bezug zu kreativen Strategien in der populären Musik. Der Begriff der Kreativität meint hier „Konzepte, die in dreierlei Formen in Erscheinung treten: bei der Komposition, der Improvisation und bei der musikalischen Interpretation (Interpretation wiederum in einem doppelten Sinn verstanden: als Ausführung der Musik und als Erklärung mit Hilfe der Sprache)“ (vgl. Kleinen 2003, 40). Mit der historisch-systematischen Einordnung (siehe Kapitel 2.1) wurde der Begriff der populären Musik zudem auf seine „kurze Geschichte“ eingegrenzt.

Auf Basis dieser Vorgaben hat sich die Songwriting-Anleitung *How to Write a Popular Song* von Charles K. Harris aus dem Jahr 1906 als näher zu untersuchendes mediales Objekt herauskristallisiert. Die Wahl begründet sich darauf, dass es das früheste Objekt darstellt, welches dem konzipierten Forschungsgegenstand entspricht. Hinsichtlich der Aneignung liegt hier der kreative Aspekt des Songwritings im Fokus. Als zweites mediales Objekt wird das YouTube-Video *Kungs vs Cookin' On 3 Burners This Girl OFFICIAL GUITAR LESSON* analysiert. Dieses aktuelle digitale Beispiel aus den Onlinemedien verdeutlicht den Forschungsgegenstand in seiner heutigen digitalen Erscheinungsform. Die folgende Analyse und Kontextualisierung der zwei Fallbeispiele soll verdeutlichen, wieviel Erkenntnispotenzial in diesem Forschungsgegenstand steckt, der bisher in der Forschung weitestgehend vernachlässigt wurde. Im Anschluss erfolgt eine Reflexion, in der die theoretischen Ausführungen und die Analysen miteinander in Bezug gesetzt werden.

3 Fallbeispielanalysen

3.1 Fallbeispiel „How to Write a Popular Song“

Mit seinem Sheet Music-Hit *After The Ball* gelang Charles K. Harris 1892 ein Erfolg, der den Beginn der Tin Pan Alley-Ära markierte (vgl. Furia 1992, 19). Zu dieser Zeit intensivierte sich der Prozess, dass sich die populäre Musik durch das Massenmedium der gedruckten Noten verbreitete. Es war das erste Mal, dass die Noten eines Songs mehr als eine Million Mal verkauft wurden. Einige Schätzungen gehen sogar von über fünf Millionen verkauften Exemplaren aus (vgl. Hischak 2002, 4). Im Jahr 1906 veröffentlichte Harris das Buch *How to Write a Popular Song*. Dabei handelt es sich um die erste massenmedial verbreitete Anleitung zur Erstellung eines Stücks der populären Musik und den erstmaligen Versuch, das Songwriting auf eine rationale Grundlage zu stellen. Im Folgenden soll das Buch in seinen Grundzügen dargestellt werden.

Wie bei seinen Notenveröffentlichungen ist Harris nicht nur Autor, sondern auch Verleger seines Buches. Auf der Titelseite befinden sich Buchtitel, Autorenname, Verleger, Verlagsort und ein Ornament. Dem Autorennamen Charles K. Harris ist die Zusatzinformation „Author of ‚After the Ball‘“ hinzugefügt. In der Titelei ist zudem ein ovales Foto mit einer Signatur von Harris abgebildet (vgl. Harris 1906).

3.1.1 Analyse

3.1.1.1 Biographischer Teil

Das Buch wird von einem biographischen Teil eröffnet, der neun Seiten umfasst und aus einem Zitat von Harris selbst besteht. Dieser biographische Abschnitt wird durch wenige Zeilen eines unbekanntem Autors gerahmt. Im Mittelpunkt des einleitenden Rahmenteils stehen Harris' Erfolge als Musiker und Unternehmer sowie seine Talente und Fähigkeiten. Er wird als Multiinstrumentalist beschrieben, der bereits in seiner Kindheit Songs als Auftragswerke komponiert und aufgeführt hat. Sein Name sei bekannt für Musik, die als heimelig („home-like“) und mit einfacher erzählerischer Qualität („simple story character“) beschrieben wird. Die Noten seiner Songs würden allein aufgrund seiner bisherigen Erfolge und seines Namens gekauft, ohne dass sie der Käuferschaft vorher bekannt sein müssten. Dadurch sei er in der Lage, die Verkaufszahlen eines Songs abschätzen zu können, bevor der Song überhaupt geschrieben wurde. Er beschreibt seine Beobachtungen eines wachsenden Markts und eine steigende Wertschätzung für „popular song hits“ (vgl. Harris 1906, 1).

In der folgenden autobiographischen chronologischen Erzählung beschreibt Harris seine Karriere in Verbindung mit dem Aufschwung und den Entwicklungen der Musikindustrie. Er spricht von „songs [...] founded on the stories of the sea and so-called high-class ballads of the ‚Thee‘ and ‚Thou‘ species“, die im Gegensatz zur „popular ballad“ stehen. In der Frühzeit der Popular Ballad galten Verkaufszahlen von einigen tausend Exemplaren bereits als großer Erfolg. Erzählerisch inszeniert Harris die Geschichte seines Songs „After the Ball“, der zunächst ein Jahr unbeachtet blieb und erst durch die Platzierung in dem Musical „A Trip to Chinatown“ zu einem Hit wurde. Zudem identifiziert er „After the Ball“ als Auslöser für den Erfolg der Popular Ballad, die sich trotz weiterer aufstrebender Genres wie beispielsweise dem Ragtime behaupten konnte (vgl. Harris 1906, 2–3).

Neben der chronologischen und anekdotischen Darstellung seiner Tätigkeiten und Erfahrungen präsentiert Harris auch Gesetzmäßigkeiten und Normen und führt Begründungen für den Erfolg des Popular Songs an. Harris' Leitidee lautet: „Originality always pays.“ (Harris 1906, 5) Originalität zahle sich aus, während Nachahmung („imitation“) abgelehnt werde. In diesem Kontext gilt das Übernehmen eines Titels oder der Musik selbst als Nachahmung. Ohnehin würde Nachahmung von der Öffentlichkeit entlarvt und damit als ruf- und geschäftsschädigend diskreditiert.

Das zunehmende Interesse und die beschleunigte Verbreitung des Popular Songs erklärt Harris durch die steigende Nachfrage nach Instrumenten und dem damit einhergehenden erhöhten Bedarf nach Noten. Er betont, dass der Besitz von Musikinstrumenten, der früher als Zeichen von Wohlstand galt, inzwischen weit verbreitet sei:

„Another - and very important - reason why popular songs are in greater demand to-day than heretofore lies in the fact that only a few years ago a person who was the proud owner of a piano was looked upon as the possessor of wealth. In these days every workingman who has a family owns a piano, an organ, banjo, guitar or mandolin, and frequently several instruments may be found in a single family. Of course, this creates a demand for the lighter class of popular music.“ (Harris 1906, 5)

Zusätzlich wird der Bedarf durch die Verbreitung von Abspielgeräten wie dem Phonographen, dem Graphophon⁶⁹ und dem Player Piano weiter gesteigert. Die Beliebtheit des Popular Songs würde zudem durch die aufstrebende Entwicklung des familienfreundlichen Vaudevilles und die Aufnahme des Popular Songs in Repertoires von „high-class“ Star-Interpreten befördert. Auch in diesem Kontext sieht Harris sich selbst als Schlüsselfigur für die Aufwertung des Popular Songs und bezeichnet die Aufnahme seines Songs „The Last Farewell“ in das Repertoire der Sopranistin Adelina Patti als entscheidenden historischen Durchbruch (vgl. Harris 1906, 6). Die Verbindung von Bild und Musik betrachtet Harris als eine weitere Strategie zur Steigerung der Popularität und als Ausdruck von Originalität. Den herausragenden Erfolg seiner Songs führt er auf die Verwendung von Bildern auf Leinwänden zurück, die während der Aufführung den Song illustrieren und deren

⁶⁹ Beim Graphophon handelt es sich um eine Weiterentwicklung des Phonographen.

Anfertigung und Distribution er selbst veranlasste (vgl. Harris 1906, 7). Den Abschluss des biografischen Teils bildet eine dreiseitige Auflistung seiner bestverkauften Songs sowie ein kurzes Schlusswort des unbekanntenen Autors (vgl. Harris 1906, 7–9). In diesem Schlusswort wird die Bedeutung der Originalität für den Popular Song betont:

„Page upon page might be written setting forth facts as to why the popular song is growing in public favor and will always grow as long as there are musical instruments and stages to exploit it and as long as the world produces composers with originality.“ (Harris 1906, 9)

Diese abschließenden Worte unterstreichen Harris' Überzeugung, dass Originalität eine zentrale Rolle als Erfolgsfaktor für den Popular Song spielt – ein Leitmotiv, das sich durch das gesamte Buch zieht.

3.1.1.2 Einleitung

In der Einleitung werden grundlegende Aspekte aufgegriffen und kurz behandelt. Harris richtet sich an den Amateursongwriter und verzichtet bewusst auf Fachbegriffe, um in leicht verständlicher Sprache zu schreiben. Dabei macht Harris deutlich, dass keine „secret formula for the creation of talent and genius in this particular line of work“ zu erwarten ist. „Talent and genius“ könnten ohnehin nicht erworben werden, da sie „gifts of Nature [...]“ seien (vgl. Harris 1906, 10).

Darauf folgt eine Definition des Begriffs „popular song“, die in vielerlei Hinsicht schon viele Teilkomponenten benennt, die in der späteren Geschichte der Definitionen aufgegriffen worden sind:⁷⁰

„The word [popular] has been employed to expressly designate various classes of songs which are written published and sung, whistled and hummed by the great American ‚unmusical‘ public, as distinguished from the more highly cultivated musical class which often decries and scoffs at the tantalizing and ear-haunting melodies that are heard from ocean to ocean in every shape and form.“ (vgl. Harris 1906, 10)

Seiner Definition fügt er eine weitere normative Beurteilung hinzu, nach der der Popular Song die Fähigkeit aufweist, sich positiv auf das Gemüt der Menschen auszuwirken:

„Argument in favor of their merit is undoubtedly proven beyond question by their enormous sale; and many a sad and weary heart has been made glad by the strain of these ‚popular‘ songs.“ (Harris 1906, 10)

⁷⁰ Siehe Kapitel 3.1.2.3

Hier wird bereits deutlich, dass Harris im Popular Song einen eigenen musikalischen Bereich sieht.

3.1.1.3 Songtexte und Song Styles

Harris richtet sich an den nach Ruhm und Erfolg strebenden Amateur-Songtexter und bietet als Einführung einen Überblick über verschiedene „song styles“. Seine Klassifizierung der verschiedenen Stile leitet er aus seinen Marktbeobachtungen sowie dem Angebot der Musikverlage und Musikgeschäfte ab. Er unterscheidet dabei folgende Songtypen:

„Songs, however, are usually classified, by the writers, publishers, and trade, under the following principal heads:

- a. The Home, or Mother Song.
- b. The Descriptive, or Sensational Story Ballad,
- c. The popular Waltz Song. (On a thousand and one subjects.)
- d. The Coon Song. (Rough, Comic, Refined, Love or Serenade, etc.)
- e. The March Song. (Patriotic, War, Girl, Character, etc.)
- f. The Comic Song. (Topical, Character, Dialect, etc.)
- g. The Production Song. (for Interpolation in big Musical Productions, entailing the use of a Chorus of Men, or Girls, or both, and certain novel action, costume, or business.)
- h. The Popular Love Ballad.
- j. High Class Ballads.
- k. Sacred Songs.

There are, of course, many subdivisions and classifications about which it is not necessary to enter into detail, however, as each of the above heads will be treated separately in another chapter.“ (Harris 1906, 12–13)

Für den Erfolg, so Harris, spielen Trends eine bedeutendere Rolle als die Qualität des Songs selbst. Daher sei es wichtig, Songs zu schreiben, die den aktuell populären Songklassen entsprechen:

„It is practically useless, of course, to write in a style or on a subject which has already run the gamut of ‚popular‘ demand. For instance, the day of the rough Coon song, the Indian song, and several others, is temporarily over;

and no matter how well written a song on such subjects as these may be, it will not ,take' or be accepted by the public.“ (Harris 1906, 11)

Um die aktuellen Trends zu ermitteln und diese mit neuen Songs bedienen zu können, empfiehlt Harris, Aufführungen in Spielstätten zu besuchen sowie ausgestellte Noten und Tonträger von Musikstücken in Schaufenstern zu observieren. Für das Entwickeln neuer Songideen erwiesen sich aktuelle Weltgeschehnisse und Schlagzeilen als hilfreich (vgl. Harris 1906, 11–12). Harris formuliert allgemeine Grundsätze für die Songtexte: Sie sollten prägnant sein, ein gleichmäßiges Versmaß und grammatikalische Korrektheit aufweisen. Außerdem gehöre zu einem Popular Song eine „atmosphäre“, die durch den gesamten Song hindurch beibehalten werden soll (vgl. Harris 1906, 13).

Im Folgenden sind die Grundregeln, Merkmale und Eigenschaften, die Harris bezüglich Form und Gestaltung eines Songtextes aufstellt, überblicksartig zusammengefasst (siehe Tabelle 8).

Wortwahl/Euphonie	„Choice of good singable words in the writing of lyrics is also vital. Words with harsh consonants, many syllabled words, words or phrases that do not seem to speak or sing smoothly, should be studiously discarded.“ (Harris 1906, 13)
Songlänge	„In most song lyrics, excepting those for topical, or comic songs, two verses are ample.“ (Harris 1906, 13)
Fixierter bzw. konstanter Refrain	„Wherever possible, it is a very wise plan to write your chorus words so that they are equally applicable to every verse. There are exceptions to this, of course, but it is well to apply this rule pretty generally, as the public readily retains the words of the one refrain, whereas two different sets often retard popularity.“ (Harris 1906, 14)
Refrainzeile als Songtitel	„The last line in the chorus, or refrain, is very rarely changed, as nearly all songs that come under the head of ,Popular' depend on this line for their title. To put it shortly, get a good line for the finish of your chorus, and your successful title is assured.“ (Harris 1906, 14)
Prägnante Textzeilen	„Clever catchy lines, or phrases, are always to be looked for.“ (Harris 1906, 15)
Titel	„A euphonious title is a great essential to the making of a successful song. Let it be pleasant equally to the eye and ear. The shorter and more concise it is, the better.“ (Harris 1906, 15)

Slang und Vulgärsprache	„Avoid slang, or double entente lines and phrases. They may seem witty and clever, but they ruin the chances for the song to sell well.“ (Harris 1906, 15)
Syllabik/Melismatik	„It is also highly advisable, and often imperative, that a single syllable or monosyllable correspond to each note of the melody.“ (Harris 1906, 16)
Verse-Länge	„Short verses and refrains are now found to bring the best results. A few years ago the verses were twice the length they now are. Today, they are regarded as tedious and old-fashioned. The idea is to get into the chorus, or refrain, as quickly as possible, thus telling a good story in as few words as you can, which, as we all know, is the keynote of success in story-telling, and applies equally well in song-writing.“ (Harris 1906, 16–17)

Tabelle 8: Grundregeln für erfolgreiches Songwriting bei Harris.

Diese Prinzipien machen deutlich, dass für Harris die Balance zwischen solider handwerklicher Arbeit und einem feinen Gespür für den Musikmarkt unerlässlich für den Erfolg eines Songs ist.

3.1.1.4 Melodik

Bei Harris wird das Schreiben des Textes grundsätzlich vor dem Komponieren der Melodie angesiedelt und soll für den Amateur-Songwriter eine übergeordnete Stellung einnehmen. Den Kompositionsprozess der Melodie beschreibt er als nachgelagerten, eigenständigen Schritt, der entweder von derselben Person oder einer weiteren Person durchgeführt werden kann. Die Erstellung von Text und Melodie durch eine einzige Person wird dabei bevorzugt:

„The results achieved by writers who are the creators of both the words and the melody, are, or should be, obviously better, than where the work is split up between two parties.“ (Harris 1906, 18)

Auch die schriftliche Fixierung in Form von Noten betrachtet Harris als getrennten Schritt, der potenziell eine weitere beteiligte Person erfordert. Als Begründung für die Arbeitsteilung führt er das Fehlen musikalisch-instrumentaler Bildung und das mangelnde Wissen über Notenschrift bei vielen Songwritern an. Er assoziiert die Fähigkeit des Notenschreibens mit einer natürlichen Begabung:

„In recent years, many of the most successful popular songs, as far as the music was concerned, have been composed by individuals who merely possessed a natural ability for originating effective melody. In very many instances, indeed, these ‚composers‘ were unable to read a note of music, or even to pick out, their melodies on any instrument. Under these circumstances they simply hummed or whistled their tune to some other party who was sufficiently gifted to transfer same to paper.“ (Harris 1906, 18)

Im Falle einer Arbeitsteilung durch Textautor und Musikkomponist sei die Bildung eines eingespielten Teams ein erfolgsversprechendes Modell. Die „atmosphäre“ des Songs, die sich durch Text und Musik konstituiert, könne durch eine vorteilhafte Zusammenarbeit und Teamkonstellation synergetisch umgesetzt werden:

„Constant interest in each other's work develops sympathy between them, a sort of telepathic tie is formed, and they grasp each other's undeveloped, or finished ideas instantaneously. They grow familiar with each other's style and individuality, which results in a completed work that is in harmony with itself, and, consequently, good in all points. The melody and words of a song must be in harmony. A skillful composer will nearly always make the melody speak the words and reflect the sentiment and atmosphere of the lyrics. When authors discover composers or composers unearth authors who prove clever and successful, it is as well that they form a ‚team,‘ or partnership, and write exclusively together, where possible.“ (Harris 1906, 20)

Harris schließt nicht aus, dass ein Song Style auch rein instrumental umgesetzt werden kann. Auch für die Instrumentalkomposition gilt jedoch, dass sie eingängig („catchy“) sein muss:

„Quite frequently a composer will complete a beautiful or catchy melody, irrespective of any lyrics, but in these cases the composer can and does readily suggest the style, sentiment, and even the title of the song he desires to evolve from this ‚song without words.‘ He feels the style and sentiment; the very notes of the melody seem to speak the story in a more or less vague fashion.“ (Harris 1906, 20)

Die melodische Gestaltung soll sich an einer guten Singbarkeit für den „untrained singer“ orientieren: Es sollen schwer singbare Intervalle vermieden und ein angenehmer Ambitus gewählt werden. Es wird empfohlen, Töne über d'' sparsam zu verwenden und die Melodie generell auf kurze Passagen im höheren Register zu beschränken. Diese Regeln werden durch den Vergleich von guten Notenbeispielen mit solchen, die gegen die Prinzipien verstoßen, veranschaulicht. (vgl. Harris 1906, 21–22).

Trotz allem steht die Idee der Originalität im Vordergrund, während Imitation als ihr Gegensatz vermieden werden sollte:

„Glaring imitation of known melodies should never be countenanced by a composer who aims at success. To start with, it shows weakness in thought, and lack of self-reliance, individuality and originality.“ (Harris 1906, 22–23)

Harris begründet die hohe Relevanz der Originalität mit dem Geschmack der Öffentlichkeit, die Imitation ablehnt und somit den kommerziellen Erfolg verhindert. Selbst mangelnde musikalische Qualitäten können laut Harris durch Originalität kompensiert werden und einen Song erfolgreich machen (vgl. Harris 1906, 23).

Im Kontext der Melodiefindung beschreibt Harris ein Phänomen, welches er als „*reminiscence*“ bezeichnet. Dabei handelt es sich um die Eigenschaft einer Melodie, dem „untrained listener“ das Gefühl zu vermitteln, sie bereits vorher gehört zu haben. Dieser ‚Schein‘ entsteht dadurch, dass der Hörer, getrieben von Neugier, versucht, die vermeintlich bekannte Quelle zu identifizieren, ihm dies jedoch nicht gelingt. Diese Auseinandersetzung mit der Melodie verleiht ihr einen hohen Grad an Einprägsamkeit und fördert somit ihre Popularität:

„*Reminiscence* in a slight degree in ‚popular‘ melodies is often a benefit, as it assists popularity in a new song. The untrained listener, for example, feels that he or she has ‚heard something that began like that before‘; but it is so disguised that one cannot recall just precisely what it is like. Curiosity is thus aroused, the gentle critic keeps humming your melody in an effort to discover its original source, and the more it is hummed, or discussed, the closer it gets towards that much desired goal Popularity.“ (Harris 1906, 23)

Ein qualitativ hochwertiger Text zeichne sich zudem dadurch aus, dass sich die Melodie wie von selbst aus ihm entwickelt:

„Oftentimes, upon reading over a set of good lyrics, a melody will instantly formulate itself; you feel inspired, you sing it from beginning to end with almost the same ease as you would a familiar air; it almost talks the words. When a happy combination of circumstances like this, occurs it is safe to say that in ninety-nine cases out of a hundred it is an inspiration, and that it is the one and only melody for the lyric with which you wish to associate it.“ (Harris 1906, 24)

Hier zeigt sich eine Ästhetik, die den „genialen Einfall“ auf populäre Musik überträgt. Aus der Vorlage des gelungenen Textes formt sich die Melodie wie von selbst zu einem stimmigen abgeschlossenen ästhetischen Produkt.

3.1.1.5 Begleitung und Arrangement

Nach der Erstellung des Textes und der Melodie folgt die Gestaltung des Klavierarrangements, das grundlegenden und strikt einzuhaltenden ästhetischen Prinzipien

unterliegt. Dazu gehört eine leichte Ausführbarkeit am Instrument, eine „reiche Harmonik“ – wobei Akkorde nicht mehr als drei, höchstens vier Töne umfassen dürfen –, die Auswahl geeigneter Tonarten sowie eine interessant gestaltete Begleitung:

„It must be easy in execution, it must lay under the fingers well, it must be rich in harmony, it must not, as a rule, contain chords of more than three notes, or, at the most, four; it must not be written in difficult and unpopular keys, and it must be interesting.“ (Harris 1906, 25)

Die Wahl der Tonart berücksichtigt dabei drei wesentliche Faktoren:

1. Die Melodie muss sich in einem leicht singbaren Register befinden:

„For the accepted various classes of popular songs, such as Home, or Mother songs, Waltz, Coon, March songs, etc., there is practically a set limit of range, which is generally between ,C‘ below the staff, and ,E‘ on the staff. Very rarely should a popular melody be set below or above these notes. The reason for this is, of course, that popular songs are, for the most part, sung by the masses, who, as a whole, do not possess cultivated voices, and the natural, untrained voice cannot produce tones outside of the range given without great effort.“ (Harris 1906, 27)

2. Die Melodie muss sich in einem Register befinden, das dem Charakter des Song Styles entspricht:

„It is not to be supposed, of course, that the music for a brilliant, sparkling waltz-song should be written to suit a voice of low range; or, again, that a swingy, stirring story of the sea, war, etc., should be set to a melody that suggests nothing but a high soprano voice, or any other equally similar unharmonious combination of lyrics and melody.“ (Harris 1906, 26)

3. Die Ausführung am Klavier darf nicht zu schwer sein:

„Popular songs written in the keys which have sharps [...] for their signature are not in favor, excepting the key of G Major, which has one sharp, F, for its signature. Experience has shown that for some peculiar reason the masses, as well as quite a number of more or less educated musicians, do not finger or readily read music written in sharp keys.“ (Harris 1906, 27–28)

Bei „high class ballads, sacred songs and those especially written for certain artists“ kann das Niveau der Spielbarkeit angehoben werden (vgl. Harris 1906, 27). Diese deutet darauf hin, dass diese Songtypen sich an der Grenze zum Popular Song befinden.

Die musikalische Gestaltung der Begleitung befindet sich in einem Spannungsverhältnis: Sie muss sich einerseits am technischen Niveau von Laien und Amateuren orientieren und andererseits dennoch ansprechend wirken:

„Simplicity of accompaniment, with pretty harmonies, is a golden rule. Many an otherwise excellent popular song has been a failure because the

accompaniment was too difficult for the majority to play easily. [...] On the other hand, the reader must not suppose that a bald, uninteresting accompaniment should be the rule. The aim of the composer should be to retain the interest even in the accompaniment.“ (Harris 1906, 28–29)

Schnelle Arpeggios und Läufe seien aufgrund schwieriger Umsetzbarkeit zu vermeiden. Gut gestaltete Tonartwechsel und Modulationen gelten als Mittel, um die Begleitung abwechslungsreich und interessant zu gestalten. Als gelungenes Beispiel wird der Song *Love Laughs at Locksmiths* (Musik: A. Baldwin Sloane, Text: R. H. Burnside, 1903) herangezogen. Die dort vorkommende Doppeldominante und weiterführende Modulation werden als gelungene Beispiele angeführt (siehe Notenbeispiel 2).

The image shows a musical score for the song "Love Laughs at Locksmiths". It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes from C major to A major, indicated by the text "(Key here really changes to A♯.)" above the staff. The lyrics are: "There sat a maid re - pin - ing, Dan Cu - pid to that / The lov - ers' whis - pered greet - ings, Those sto - len iu - ter -". Below the piano part, there is a box containing the text "Resolving to Dominant." with arrows pointing to specific chords in the accompaniment.

Notenbeispiel 2: Beispiel eines gelungenen Arrangements laut Charles K. Harris (Notenbeispiel entnommen aus Harris 1906, 29).

Abrupte Wechsel in weit entfernte Tonarten sind zu vermeiden. Originalität sollte dabei jedoch nicht auf Kosten einer breit akzeptierten Konventionalität gehen. Bei der Verschriftlichung soll darauf geachtet werden, ein möglichst leicht lesbares Notenbild und somit einen präzisen und ansprechenden Notensatz zu erstellen (vgl. Harris 1906, 29–30).

Für die bereits angeführten Song Classes (siehe Kapitel 3.1.1.3) wird in Abschnitten ein Regelwerk aus musikalischen Gestaltungsmitteln aufgestellt. Diese Abschnitte zu den jeweiligen Song Styles zeichnen sich durch ein fundiertes Verständnis über musikalische Strukturen aus. Die musikalischen Gestaltungsmittel der Klavierbegleitung der verschiedenen Song Styles werden zudem durch Notenbeispiele (siehe beispielsweise Notenbeispiel 3) veranschaulicht, jedoch fehlen analytisch-harmonische Analysen.

1. I just can't help from
2. I won - der what's the

Slowly. VAMP

Notenbeispiel 3: Veranschaulichungsmaterial zu Gestaltungsmöglichkeiten eines Vamps beim Coon Song (Notenbeispiel entnommen aus Harris 1906, 37).

Die Abschnitte in dem Text sind klar strukturiert und enthalten detaillierte Informationen zu Taktarten sowie den drei Formteilen Prelude (bzw. Introduction), Verse und Refrain (bzw. Chorus). Innerhalb dieser Leitstruktur werden Begleitformen, „pretty harmonies“ (S.28), „pretty effects“ (S.31), „pretty figure[s]“ (S.42) und verschiedene „atmosphere[s]“ – wie beispielsweise „mysterious“ (S.37) – exemplarisch durch Notenauszüge von Songs dargestellt. Die Charakterisierung der verschiedenen Song Styles bei Harris wird in den folgenden Tabellen zusammengefasst (siehe Tabellen 9-12).

Abschnitt 1: Home Song, Mother Song, Descriptive Sensational Ballads	
Taktart:	3/4 oder 4/4; kann auch innerhalb eines Songs wechseln, dann 4/4 für den Verse und 3/4 für den Refrain.
Prelude, bzw. Introduction:	Länge: 4 oder 8 Takte; endet auf Dominante; bestehend aus dem Material des Verses oder des Refrains; kann bei „high class compositions“ auch als eigenständiges Präludium für sich stehen; dient der Einführung des Songthemas für die Zuhörer und als Erinnerungsstütze für Sänger oder Sängerin.
Verse:	Länge: 16 Takte (bei 4/4 Takt) oder 32 Takte (bei 3/4 Takt); Melodie in der rechten Hand mit gelegentlichem effektvollen Hinzufügen weiterer Stimmen; linke Hand begleitet durch Grundtöne und Akkorde, wahlweise auch arpeggiert; nach 8 Takten Wechsel in die Mollparallele oder Dominante für 4 oder 8 Takte, einhergehend mit einer Variation in der Begleitung und optionaler Führung der Melodie in Oktaven; danach Rückkehr in die Ausgangstonart; der Verse endet auf Dominante als Übergang in den Refrain.
Refrain, bzw. Chorus:	Länge: 8 oder 16 Takte bei 4/4 Takt; 16 oder 32 Takte bei 3/4 Takt.

Tabelle 9: Tabellarische Zusammenfassung der Song Styles „home song“, „mother song“ und „descriptive sensational ballads“ (Tabelle erstellt vom Verfasser, vgl. Harris 1906, 30–32).

Abschnitt 2: Popular Waltz Songs	
Taktart:	3/4 Takt.
Prelude, bzw. Introduction:	Länge: 8 Takte; bestehend aus den ersten 8 Takten des Verses oder den ersten vier und letzten vier Takten des Chorus.
Verse:	Länge: 16 oder 32 Takte; Melodie liegt in der rechten Hand; bei Melodien mit langen Notenwerten können leichte, kurze Läufe oder anderweitiges Füllmaterial („orchestral effects“) eingeworfen werden oder Bestandteile der Begleitung in die rechte Hand verlegt werden.
Refrain, bzw. Chorus:	Länge: 16 oder 32 Takte; in der zweiten Hälfte des Chorus kann die Melodie in Oktaven gespielt werden; Achtel- und Sechzehntelnoten in der Begleitung sollen aus Gründen der Spielbarkeit nicht oktaviert werden.

Tabelle 10: Tabellarische Zusammenfassung des Song Styles „popular waltz song“ (Tabelle erstellt vom Verfasser, vgl. Harris 1906, 32–35).

Abschnitt 3: Coon Songs	
Taktart:	2/4 oder 4/4 Takt.
Prelude, bzw. Introduction:	Länge: 4, 8 oder 16 Takte, je nachdem, ob 4/4 oder 2/4 Takt; endet mit Halbschluss auf der Dominante; optional folgender Vamp, der verlassen wird, sobald der Gesang einsetzt; die musikalische Gestaltung des Vamps soll die Atmosphäre und den Stil des Songs ausdrücken (beispielsweise schweifend mit Mollakkorden und verminderten Akkorden für mysteriöse und traurige Songtextinhalte; ansonsten auch Durakkorde mit Quintwechselbass).
Verse:	Länge: 16 Takte (bei 4/4 Takt) oder 32 Takte (bei 2/4 Takt).
Refrain, bzw. Chorus:	Gleiche Länge wie der Verse; eingefügter Vamp zwischen Chorus und Verse.

Tabelle 11: Tabellarische Zusammenfassung des Song Styles „coon songs“ (Tabelle erstellt vom Verfasser, vgl. Harris 1906, 35–39).

Abschnitt 4: Popular March Songs	
Taktart:	2/4, 4/4 oder 6/8 Takt.
Prelude, bzw. Introduction:	Länge: 8 oder 16 Takte; endet auf der Dominante oder der VII. Stufe; optionaler Vamp; bestehend aus dem „catchiest“ Material des Chorus.
Verse:	Länge: 32 Takte (bei 2/4 Takt), 16 Takte (bei 4/4 Takt), 16 oder 32 Takte (bei 6/8 Takt); 4-taktige Phrasen; Füllmaterial, bestehend aus Akkorden, kleinen Läufen oder songcharakteristischem Material in den Pausen nach den 4-taktigen Phrasen (gilt auch für den Chorus).
Refrain, bzw. Chorus:	Gleiche Länge wie der Verse; zur Erzielung von Steigerungseffekten kann die Melodie oktaviert werden; ggfs. Zitate aus Nationalhymnen bei „patriotic songs“ oder Signalhornrufe bei „songs of war“.

Tabelle 12: Tabellarische Zusammenfassung des Song Styles „popular march songs“ (Tabelle erstellt vom Verfasser, vgl. Harris 1906, 39–42).

Für Comic Songs und Topical Songs wird kein Anschauungsmaterial bereitgestellt. Es wird allgemein auf die bisher ausgeführten musikalischen Gestaltungsmittel und Formen verwiesen (siehe Tabelle 13).

Abschnitt 5: Comic Songs, Topical Songs

Verse und Refrain sollen nicht zu lang sein. Die Musik kann zur Untermalung und Verstärkung der Komik genutzt werden. Die Auswahl der Mittel dient dem Zweck des größtmöglichen Erfolgs. Durch die richtige musikalische Gestaltung kann der humorvolle Charakter eines Liedes wirkungsvoll unterstrichen werden, was oft den Unterschied zwischen Misserfolg und großem kommerziellen Erfolg ausmacht:

„It is quite possible to combine humor and melody; indeed, a little care and thought will often enable the composer to absolutely echo in his music the laugh of the line to which it is set. Little things like this sometimes make all the difference between a hopeless failure and a big money-making success.“ (Harris 1906, 43)

Tabelle 13: Tabellarische Zusammenfassung der Song Styles „comic songs“ und „topical songs“ (Tabelle erstellt vom Verfasser, vgl. Harris 1906, 42–43).

Der sechste Abschnitt befasst sich mit High Class Ballads, Sacred Songs, Production Songs und Auftragsarbeiten für bereits etablierte Künstler. Harris verzichtet auf eine detaillierte Erläuterung der musikalischen Gestaltungsmittel für diese Songstile. Die Erstellung solcher Arrangements erfordert ein hohes Maß an technischem und theoretischem Wissen und sollte daher von Fachleuten und nicht von Amateur-Songwritern übernommen werden:

„The best plan is to get some thorough professional arranger to do this work in all cases. [...] A thorough course in harmony, composition and thorough bass should be undertaken before attempting accompaniments to these styles of songs.“ (Harris 1906, 43)

Production Songs gelten gleichzeitig als die kommerziell lukrativsten und in Bezug auf Originalität als die anspruchsvollsten Auftragsarbeiten. Für Amateur-Songwriter sind öffentliche Aufführungen und Konzerte als vorbildliches Anschauungsmaterial empfehlenswert:

„The excellent ‚production‘ of the song, if meritorious, creates a quick demand for it on the part of the public, the melody is played in the cafes, hotels and restaurants, consequently becomes immensely popular, and finally is sung by everybody. In writing ‚production‘ songs, both the writer of the lyrics and composer of the music must exercise considerable ingenuity and originality [...]. The words must be unusually catchy and the music haunting to the ear. [...] Let the amateur watch the big hits of the metropolitan productions, and he will learn more than can ever be told in words regarding this fanciful and lucrative style of songwriting.“ (Harris 1906, 44–45)

Konkrete Anleitungen oder Übungen zur Erstellung von Klavierarrangements werden nicht gegeben.

3.1.1.6 Veröffentlichung, Vermarktung und Copyright

Nach der Fertigstellung und dem Arrangement des Songs erfolgt eine gründliche Qualitätsprüfung. Texter und Komponist spielen den Song wiederholt durch und überprüfen ihn dabei auf Fehler und Unstimmigkeiten. Es folgt eine Testphase, in der das Stück im privaten Kreis oder bei öffentlichen Veranstaltungen, Konzerten oder Amateur-Minstrel-Shows einem kleinen Publikum vorgestellt wird. Um die Objektivität des Feedbacks zu gewährleisten und letzte Anpassungen vor der offiziellen Veröffentlichung vorzunehmen, bleibt die Autorenschaft anonym (vgl. Harris 1906, 46).

Darüber hinaus misst Harris den ästhetischen Qualitäten des Produkts höchste Bedeutung bei. Für die Einreichung beim Verlag fordert er ein professionelles und ansprechendes Erscheinungsbild des Manuskripts: Das Papier muss von erstklassiger Qualität sein, die Handschrift muss professionellen Standards entsprechen, der Text wird auf einem separaten Blatt beigelegt, und das Anschreiben sollte kurz, in Druckschrift und höflich formuliert sein. Ein frankierter Rückumschlag sollte ebenfalls beigelegt werden, ebenso wie ein professionell gestaltetes Titelblatt, sofern es den professionellen Standards entspricht. Harris empfiehlt, im Zweifelsfall Fachleute zu engagieren und diese Aufgaben von ihnen ausführen zu lassen:

„If you are not competent to do this, and few amateur or professional composers are, send it to some reliable person or firm that makes a business of writing and preparing manuscripts (Mss.) for professional use or publishing purposes. [...] Send nothing but what has artistic merit, and let it be always properly presented and worth the trouble of examining. [...] The drawing of title pages is an art in itself[...].“ (vgl. Harris 1906, 46–48)

Der Bedeutung eines korrekten Manuskripts verleiht Harris mehrfach Nachdruck. Er hebt hervor, dass ein sauber und professionell ausgearbeitetes Manuskript wesentlich für die erfolgreiche Einreichung bei Verlagen ist. Um sicherzustellen, dass das Manuskript diesen hohen Anforderungen gerecht wird, gibt er detaillierte Anweisungen zur technischen Darstellung:

„Don't try and write your music with a fine pointed pen. Use either a stub or a three-pointed music pen. Don't use blotting paper on your written composition; let the ink dry. Use a good black ink for writing. You can buy regular Music Ink at any good stationer's. Try and acquire a good hand for writing music, if you find you cannot accomplish this or acquire the knack with any degree of satisfaction, let some one do this who is competent. A poorly written manuscript is always handicapped when presented to a publisher, artist or manager. Use good music paper. Cheap paper is never satisfactory; the ink dries through and shows on the reverse side. [...] Finally, don't fold your Mss. when mailing them. Either roll them or place them flat between paste-boards.“ (Harris 1906, 59,62)

Harris legt großen Wert auf Ordentlichkeit sowie auf ein hochwertiges, gepflegtes, gut leserliches und professionelles Erscheinungsbild des Manuskripts. Falls nötig, können die Aufgaben arbeitsteilig ausgeführt werden, um die hohen Qualitätsanforderungen zu erfüllen.

Neben einer Zusammenarbeit mit einem Verlag besteht laut Harris auch die Möglichkeit einer eigenverantwortlichen Veröffentlichung. Die Wahl einer qualifizierten und fairen Druckfirma besitzt dabei entscheidende Relevanz. Je nach Firmenkonzept und Servicebedarf kann entweder nur der Druck erledigt werden, oder es können auch weitere Aufgaben wie Editierarbeiten in Auftrag gegeben werden. Hohe Qualität bleibt stets höchste Priorität:

„Remember that first class work demands just and reasonable prices, and a few extra dollars put into the work will more than repay the outlay in results, general satisfaction and success.“ (Harris 1906, 50)

Es folgen weitere Best-Practice-Empfehlungen: Die Distribution und Vermarktung durch einen Verlag kann entweder durch den einmaligen Verkauf der Rechte oder durch ein Provisionssystem erfolgen (vgl. Harris 1906, 54–58). In diesem Zusammenhang erfolgen auch Kostenverhandlungen und Absprachen über Preise (vgl. Harris 1906, 49–51). Die Selbstvermarktung umfasst drei Hauptbereiche: den Vertrieb über lokale Musikgeschäfte und Musiklehrer sowie Werbung in überregionalen Musikzeitschriften. Die Werbung in Musikzeitschriften erfolgt durch die Veröffentlichung eines Teils des Manuskripts, beispielsweise des Refrains oder des Chorus. Als relevante Musikzeitschriften nennt Harris „The Music Trades, The Music Trade Review, Musical America“ und „The Musical Age“. Der regionale Erfolg dient als Indikator dafür, wann eine überregionale Vermarktung in Betracht gezogen werden kann. Erreicht der Song eine besonders hohe Popularität, ist eine Erweiterung der Vermarktung mit Arrangements für Orchester und Bands geplant. Wiederholt verweist Harris auf die hohen Anforderungen an die Erstellung guter Arrangements, die nur von wenigen Fachleuten erfüllt werden können:

„These arrangements to be effective and to do the composition justice, must be written to suit both the large and very small organizations, and only a skillful professional arranger accustomed to this work should be consulted.“ (vgl. Harris 1906, 51–53)

In der letzten Phase des Prozesses behandelt Harris Themen zur Verwertung. Er beschreibt zwei Modelle: eine Vergütung durch Anteile an den Einnahmen der verkauften Exemplare oder den einmaligen Verkauf der Rechte an zukünftigen Einnahmen. Für beide Szenarien stellt er beispielhafte Anschreiben als Hilfsmaterial zur Verfügung. Er gibt zudem Ratschläge zu Verhandlungen von Vertragsinhalten mit Verlagen und teilt seine Erfahrungen zu marktüblichen Preisgestaltungen (vgl. Harris 1906, 54–57). Im darauffolgenden Kapitel findet sich eine Anleitung zum Umgang mit dem Copyright Office (vgl. Harris 1906, 63). Abschließend fügt Harris eine Sammlung allgemeiner, kurz formulierter „Hints and Don'ts“ sowie ein Reimlexikon bei (vgl. Harris 1906, 59-62 u. 65-124).

3.1.2 Kontextualisierung

3.1.2.1 Die Rezeption von Charles K. Harris in der Forschung: Song – Songwriter – Verleger – Autor

In der Forschung wird Harris vor allem dann rezipiert, wenn die Tin Pan Alley-Ära und damit die frühe Historie der populären Musik behandelt wird. Der Erfolg seines Hits *After the Ball* (1892) steht dabei häufig im Vordergrund. Für Suisman kennzeichnet der Song den Beginn einer neuen Musikkultur:

„His big break came in 1892–93 with ‚After the Ball,‘ a defining moment in the creation of the new musical culture.“ (Suisman 2021, 28)

Diese neue Musikkultur beschreibt David Ewen als eine Phase der Musikwirtschaft, in der gezielt Muster („patterns“) gesucht wurden, um Songs so zu schreiben und zu vermarkten, dass sie maximale Gewinne einbringen:

„[...]Tin Pan Alley refers to a way of life in American popular music—a way of life in which the American popular song became a big business, subject to the tried methods and techniques used by big business to reap huge financial rewards. In short, Tin Pan Alley was a way of writing songs to established patterns and a science of marketing and popularizing them.“ (Ewen 1977, 49)

Neben den beeindruckenden Verkaufszahlen in den USA hebt Suisman hervor, dass John Philip Sousa *After the Ball* bei der Weltausstellung in Chicago 1893 ins Programm aufnahm. Dies trug maßgeblich zur weltweiten Verbreitung des Songs, über die Grenzen der Vereinigten Staaten hinaus, bei:

„The song’s most important exposure, however, occurred at the Columbian World Exposition in Chicago in 1893, where it became a fixture in the repertoire of John Philip Sousa, a musical figure of unrivaled cultural authority in the 1890s, whose adoption of ‚After the Ball‘ had far-reaching effects. As a bandleader, conductor, and composer, Sousa—the ‚March King‘—was the most revered and influential American musician of the age. Thousands and thousands of people from all over the country and around the world heard the performances of the Sousa band on the Midway, and a great many of them brought copies of ‚After the Ball‘ home with them as souvenirs.“ (Suisman 2021, 30)

Interessanterweise erwähnt Harris diese bedeutende Aufführung in seiner Anleitung nicht. Die von Suisman beschriebene „neue Musikkultur“ ist eng mit dem Verlagswesen verbunden, da viele Songwriter auch als ihre eigenen Verleger fungierten. Harris wird häufig

als Musterbeispiel für diese Praxis herangezogen, wie etwa bei Peter Tschmuck, der Harris in seiner Mediengeschichte der Musik erwähnt:

„So bildete sich in den Metropolen des späten 19. Jahrhunderts die moderne Musikindustrie aus. Die wachsende Nachfrage der Vaudeville-Theater und Minstrel-Shows nach immer neuen Songs befeuerte das Musikverlagswesen in den 1880er-Jahren und ließ mächtige Konzerne entstehen, wie jenen des Songwriters Charles K. Harris, der 1891 seinen eigenen Musikverlag gegründet hatte und mit ‚After the Ball‘ erstmals mehr als 1 Million Notenblätter zwischen 1892 und 1895 verkaufen konnte.“ (Tschmuck 2019, 555)

Auch John Shepherd sieht in der Tin Pan Alley den Beginn der modernen „pop‘ music industry as we know it today [...]“ (vgl. Shepherd 1982, 2). Zudem benennt Shepherd in seiner Monografie das erste Kapitel nach Harris‘ Anleitung. Neben *After the Ball* behandelt er auch Harris‘ Song *Hello, Central, Give me Heaven*, den er als Musterbeispiel für einen Topical-Event-Song⁷¹ anführt. Dennoch ragt *After the Ball* auch bei Shepherd besonders hervor: Er beschreibt den Song als beispiellosen Verkaufserfolg und bezeichnet Harris als „the father of Tin Pan Alley“ (vgl. Shepherd 1982, 1–11).

In seiner Geschichte des Songwritings schreibt Phillips der Tin Pan Alley eine hohe Bedeutung zu, die die populäre Musik nachhaltig geprägt hat, und erwähnt dabei Charles K. Harris als einen ihrer Pioniere:

„Though there was American music from colonial days, it is with the beginning of Tin Pan Alley in the 1890s that we see the rise of modern popular music as we know it in the USA today. [...] One of the popular music pioneers and Tin Pan Alley founders was Charles K. Harris who began his songwriting career by opening an office in Milwaukee, Wisconsin [...]“ (Phillips 2013, 18)

In seiner Darstellung unterstreicht Phillips die bedeutende Stellung von Harris und stellt ihn in eine Reihe mit weiteren prägenden Songwritern der Geschichte der populären Musik, darunter Francis Scott, Stephen Foster, Richard Rodgers, Oscar Hammerstein, Irving Berlin, Jerry Leiber und Mike Stoller, Bob Dylan, The Beatles sowie das Songwriter-Trio Holland-Dozier-Holland (vgl. Phillips 2013, 16–23).

Charles Hamm stellt Harris als pionierhaften Verleger und Hit-Songwriter dar und würdigt auch dessen Songwriting-Buch, das für ihn das Innenleben der frühen Tin Pan Alley beschreibt und den „Way of Life“ dieser Ära dokumentiert:

„Charles K. Harris (1867-1930) epitomizes better than any other songwriter the attitudes and methods of the first generation of Tin Pan Alley

⁷¹ Topical-Event-Songs sind Songs der Tin Pan Alley, die aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen verarbeiten. Bei *Hello, Central, Give me Heaven* wurde beispielsweise die neue Erfindung des Telefons und seine Verbreitung in der Gesellschaft thematisiert (vgl. Shepherd 1982, 2–3).

composers. His career as a composer spans the entire period; his ‚After the Ball‘ was the first spectacular demonstration of the market potential of popular song, and his book with the same title is the best contemporary verbalization of the philosophy of both songwriters and publishers of the time.“ (Hamm 1983, 297)

Hamm geht jedoch nicht näher auf den Songwriting-Leitfaden ein.

Richard Middleton bezeichnet Harris als „one of the most successful Tin Pan Alley composers“ und als *den* „pioneering Tin Pan Alley composer“. Er bezieht sich auch auf das Anleitungsbuch und sieht in Harris’ Song Styles den Beginn einer Kategorisierung, die sich bis in die gegenwärtige populäre Musik weiterentwickelt hat (vgl. Middleton und Manuel 2001, 21).

Ian Whitcomb beginnt seine Popmusikgeschichte ebenfalls mit der Tin Pan Alley und benennt sein Buch nach Harris’ Hit. Gleich im ersten Satz des ersten Kapitels zitiert er Harris’ Anleitung. Neben der Hervorhebung seiner Erfolge betont Whitcomb, dass Harris ein Geschäft daraus gemacht hat, Songs auf Bestellung zu schreiben. Whitcomb hinterfragt jedoch kritisch, ob mit Harris wirklich die Geschichte der populären Musik beginnt. Die Frage, ob Stephen Foster als Ausgangspunkt für den Beginn der populären Musik herangezogen werden sollte, beantwortet er damit, dass er Foster eher als prähistorisch betrachtet:

„Foster is the first pop composer but he lived in prehistoric times, pre-Chas K. Harris, pre-Alley, pre-pleasure“ (vgl. Whitcomb 1972, 12).

Die Person Charles K. Harris, sein Song *After the Ball* und das Buch *How to Write a Popular Song* werden in verschiedenen Fachrichtungen als historisch wichtige Markierungspunkte rezipiert. Isaac Goldberg bezeichnet die erste Phase der Tin Pan Alley nach Harris als „the Harrisian Age“ (vgl. Goldberg und Gershwin 1961, 94). Andrew Krikun sieht in Harris’ Buch den Beginn der „popular music education in the United States“ (vgl. Krikun 2017, 33–35). Der Titel *After the Ball* inspiriert auch kreative Adaptionen für andere epochale Definitionen. So spielt Rutherford-Johnson in seinem Buch über die populäre Musik nach 1989 mit Harris’ Titel und nennt es „After the Fall“ (vgl. Rutherford-Johnson 2017). *After the Ball* findet sich auch in musikwissenschaftlichen Analysen wieder. Philip Furia analysiert den Songtext und führt ihn in Form und Inhalt als typisches Beispiel einer „song-story“ der Sentimental Ballad an (vgl. Furia 1992, 19–24). In einem Aufsatz von Appen und Frei-Hauenschild zur historischen Entwicklung populärer Songformen wird Harris’ *After the Ball* als erster Hit der Tin Pan Alley sowohl hinsichtlich seiner textlichen als auch musikalischen Strukturen untersucht (Appen und Frei-Hauenschild 2012).

Paul Charosh greift die umfassende Rezeption von Harris auf und stellt zusammenfassend fest:

„The 1890s are sometimes cited as the beginning of a new ‚era‘ in popular song. [...] On an ordered list of significant songs and composers associated

with the alley's earliest years, Charles K. Harris and his work would be found at or very near the top.“ (Charosh 2011, 311–312)

Charosh bietet zudem eine kritische Perspektive und zeigt anhand zeitgenössischer Quellen aus Interviews und Zeitungen, dass etwa zwei Jahre nach der Veröffentlichung von *After the Ball* Übersättigungsmechanismen auftraten. So verdeutlicht er mit einem Kurzgedicht in einer Zeitung, dass die Kurzlebigkeit von Hits bereits 1894 humorvoll kritisiert wurde. Ein weiteres Beispiel der Verhöhnung findet sich im Branchenmagazin *Variety*:

„Charles K. Harris, the music publisher, has an active ‚plugger‘ for his musical numbers in the person of the colored elevator boy of the building which the music publisher occupies. The colored boy has taken an oath to sing none but the Harris' songs, which he does industriously while travelling up and down. Some people are now using the stairs in the building.“ (Variety, 21.04.1906, Seite 3)

Charosh relativiert zudem die historische Bedeutung von Harris und seinem Hit für die Tin Pan Alley. Er zeichnet die Entwicklung nach, wie die Trendwelle von *After the Ball* nachließ und von dem Song *Daisy Bell (Bicycle Built for Two)* (Harry Dacre, 1892) abgelöst wurde.⁷² Darüber hinaus identifiziert er Vorgänger, die bereits eine hohe Beliebtheit erreicht hatten, wie die Songs von Stephen Foster sowie *Home Sweet Home*⁷³ von Henry Bishop und John Howard Payne (vgl. Charosh 2011, 313–314).

Philip Furia und Laurie Patterson porträtieren Harris in ihrer Zusammenstellung der wichtigsten Persönlichkeiten der Tin Pan Alley. Auch sie nehmen eine kritische Haltung ein und bemängeln insbesondere die sprachliche Gestaltung im Verse von *After the Ball*:

„[T]he lyric for the sixty-four bar verse is filled with arch diction (‚list to the story‘), verbal padding (‚I'll tell it all‘), awkward inversions (‚Where she is now, pet, you will soon know‘), and mismatches of musical and verbal accents (so that ‚ballroom‘ has to be pronounced ‚ballroom‘). Harris, however, waved away such infelicities as the result of having to write lyrics to a completed melody.“ (Furia und Patterson 2016, 10)

Den Erfolg des Songs trotz des misslungenen Verses erklären Furia und Patterson mit dem gelungenen Chorus:

„Stilted and awkward as the verses are, the chorus is superb, both musically and lyrically. The lyric consists of a single sentence, beginning with four parallel phrases that match four rising musical phrases [...].“ (Furia und Patterson 2016, 11)

⁷² Der Song von Harry Dacre wurde in dem Film *2001: A Space Odyssey* aufgegriffen und vom Computer *HAL 9000* gesungen.

⁷³ *Home Sweet Home* war auch in George C. Dobson Banjo-Büchern enthalten (Siehe 3.1.2.2; Notenbeispiel 5).

Auch Harris' Songwriting-Anleitung wird im Kontext weiterer Lehrschriften fokussiert betrachtet. Neben Paul Charosh nennt auch Daniel Goldmark die sechzehnseitige Broschüre *How to Write a Popular Song and Become Wealthy* des Songwriters und Verlegers Will Rossiter aus dem Jahr 1899 als Vorläufer (vgl. Charosh 2011, 334; Goldmark 2015, 3–5). Goldmark bietet eine chronologische Auflistung von insgesamt 66 veröffentlichten Anleitungen, die zwischen 1899 und 1949 erschienen sind. Rossiters Broschüre ist die einzige, die zeitlich vor Harris' Veröffentlichung datiert wird (vgl. Goldmark 2015, 21–24). Die Broschüre enthält Beiträge erfolgreicher und bekannter Songwriter und Verleger. Neben Harris, der auch bereits in der Anleitung von Rossiter einen Beitrag geschrieben hat, gehören dazu George Southwick, Herbert Taylor, Gussie Davis, Paul Dresser und Will Rossiter selbst (vgl. Charosh 2011, 334).

Auch Christopher Reali betrachtet mehrere Songwriting-Anleitungen der Tin Pan Alley und sieht in ihnen wertvolle Quellen, die die Tin Pan Alley aus Perspektive der „music industry insiders“ beschreiben. Harris' Buch wird bei Reali als frühestes Beispiel herangezogen, Rossiters Broschüre wird nicht genannt (Reali 2018).

Eine weitere kritische Perspektive bietet Sigmund Spaeth, der Harris' Erfolge skeptisch betrachtet, seine Songs als ästhetisch minderwertig einstuft und seine Selbstdarstellung als unangemessen empfindet:⁷⁴

„His great hit arrived only a year later, a super-colossal smash – After the Ball. It is difficult nowadays to explain the success of such an absurd and thoroughly artificial piece of doggerel, even if one grants a measure of appeal to the conventional waltz tune. Harris was of the naive type that seems peculiarly adapted to popular songwriting, and to the end of his life he honestly believed that After the Ball was a musical masterpiece. He loved to tell the story of its creation, and its main points deserve retelling here.“ (Spaeth 1948, 259–260)

Spaeth sieht in Harris einen Repräsentanten der frühen Tin Pan Alley und unterzieht diese Phase einer kritischen Bewertung:

„The career of Charles K. Harris remains a convincing proof of the fact that one can become an enormously popular songwriter without ever writing a really good song. His work was a perfect reflection of the essential naïveté of his period.“ (Spaeth 1948, 262)

Auch Eric Weisbard erwähnt Harris' Anleitung in seiner Übersicht zu relevanter Literatur über populäre Musik (vgl. Weisbard 2021, 47–49). Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Rezeption der Forschung die geschichtsprägende Rolle von Harris anerkennt. An seinem Beispiel lassen sich viele grundlegende Merkmale und Konzepte aufzeigen, die sowohl die frühe Phase der Tin Pan Alley, als auch weitere spätere Entwicklungen der

⁷⁴ Sigmund Spaeth hat auch das Vorwort zu der Anleitung *How to Write and Sell a Song Hit* von Silver und Bruce verfasst.

populären Musik kennzeichnen. Harris findet nicht nur mit seinem Hit und als Person seinen Weg in die Geschichtsbücher. Auch seine Anleitung wird genannt und wird, teilweise auch kritisch, als relevante Literatur über populäre Musik gesehen.

3.1.2.2 Inszenierung und Reputation des Autors

Bei genauerer Betrachtung zeigt die Autorschaft in Harris' Anleitung einige Besonderheiten. Die prominente Platzierung des Autorennamens auf dem Titelblatt mit dem Zusatz „Author of ‚After the Ball‘“ kann als geschickte Marketingstrategie interpretiert werden, ähnlich der Gestaltung von Titelseiten der Sheet Music. Diese Strategie zielt darauf ab, auf seine erfolgreichen Werke und die damit verbundenen Personen zu verweisen, um von deren Reputation und Bekanntheit zu profitieren. Auch das Biografie-Kapitel folgt diesem Prinzip, indem es Harris' Erfolge, Begabungen und Fähigkeiten ausführlich darstellt. Der anonyme Autor fungiert dabei als scheinbar neutrale Instanz, die Harris' Erfolg bestätigt, ohne dass der Leser sich allein auf Harris' eigene Worte verlassen muss. Es ist jedoch naheliegend, dass auch die Sätze des anonymen Autors von Harris selbst stammen könnten. Eine weitere Auffälligkeit bezüglich der Autorenschaft tritt zutage, wenn man die Ausführungen zu den musikalischen Gestaltungsmitteln in Harris' Buch im Kontext mit Aussagen aus seiner später erschienenen Autobiografie betrachtet. In seiner Autobiografie gibt Harris an zwei Stellen an, dass er die Notenschrift nicht beherrsche. Die erste Stelle erscheint im Zusammenhang mit dem Erlernen des Banjo-Spiels:

„By that time I had obtained a George C. Dobson Banjo Book. Having mastered its contents thoroughly, I decided to teach others. Accordingly, I hung out a shingle reading: Prof. Charles K. Harris, Banjo Teacher. This had come about without my knowing one note from another, but solely through my mastering the position of the fingers upon the instrument, practiced over and over again, so that one could recognize the melody which followed.“ (Harris 1926, 8–9)

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren bereits verschiedene Banjo-Lehrbücher von George C. Dobson veröffentlicht worden, die in der Regel jedoch auf Notenschrift basierten (siehe Notenbeispiel 4 und Notenbeispiel 5) (vgl. Dobson 1871; Dobson 1877; Dobson 1886; Dobson 1887a).

PART II.

19

A COLLECTION OF PIECES FOR THE BEGINNER.

FIRST EXERCISE.

Musical notation for the first exercise, consisting of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff has fingerings 3, 2, 1 above the first three notes. The second staff has fingerings 4, 2, 1, 3 above the first four notes and 3, 2, 1, 5 above the last four notes.

SECOND EXERCISE.

Musical notation for the second exercise, consisting of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Waltz.

Musical notation for a waltz, consisting of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Notenbeispiel 4: Erste Anfängerstücke in einem Dobson Banjo Lehrbuch (Dobson 1886, 19).

Henry Dobson (1887b), einer der vier Brüder von George C. Dobson, hatte hingegen mit der *Original Diagram Method For The Banjo* ein Buch veröffentlicht, das auf einem Lernkonzept ohne Noten basiert (Dobson 1887b). Zudem findet sich in einem früheren Lehrbuch von George C. Dobson im hinteren Teil ein alternatives Lernkonzept, das der Methode in Henry Dobsons Buch sehr ähnelt (siehe Notenbeispiel 6). Es ist daher anzunehmen, dass Harris sich seine Banjo-Spielfähigkeiten mit Hilfe eines Dobson-Lehrbuchs angeeignet hat, das auf einem Tabulatur-basierten Konzept und nicht auf Notenschrift beruht. Das Buch, das Harris nutzte, unterscheidet sich damit deutlich von den anderen Büchern der Reihe.

HOME SWEET HOME.

WITH VARIATIONS.

For BANJO by
H.C.Blackmar.

THEME.

5th pos. barrè.

1 V fret. III II III 0 1 0

2 pos. barrè 0

7th pos.

1st VAR.

5 pos barrè III

5 barre

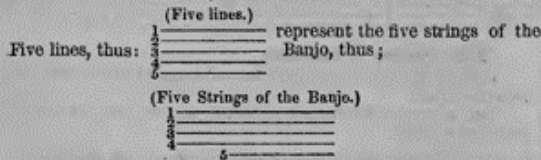
5 pos.

Notenbeispiel 5: Ein Stück für Fortgeschrittene in einem Dobson Banjo Lehrbuch (Dobson 1886, 126). Es handelt sich dabei um eine Variation über die Melodie von Home Sweet Home aus der Oper „Clari, or the Maid of Milan“ (1823) von Henry Bishop.⁷⁵

⁷⁵ Home Sweet Home ist einer der Songs, die Charosh als Kritik an der Rezeption von *After the Ball* anführt. Er hebt hervor, dass *Home Sweet Home* bereits vor *After the Ball* ein großer Hit war und damit Harris' Erfolg relativiert (siehe Kapitel 3.1.2.1).


George C. Dobson's Method for Playing the Banjo at Sight, WITHOUT STUDY.


The Key.



The five lines upon which the music is written, number from the uppermost downwards, 1. 2. 3. 4. 5. [when the Banjo is held in proper position on the Centre of the right thigh,] represents the five strings of the Banjo numbering uppermost 1, 2, 3, 4, 5. The shortest string on the Banjo is the fifth.*


* See Part 2d. for manner of Holding, Tuning, Fingering, Stroking, &c.,


Two kind of characters only, are made use of to express a closed and an open string. The round ring thus ;  signifies the third string one time open, or one open note produced on the third string.

The black dot, thus :  signifies the third string one time closed, or one closed note, produced by placing the second finger of the left hand endwise on the second fret.*

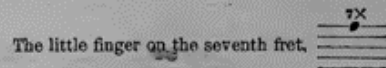
* See Part 2d. in reference to frets and fretting the Banjo.

Whatever line the first note is written on, strike or pick the corresponding string on the Banjo, to commence the piece. There are so many closed notes represented by the black dot only, and those are as follows.— The second string closed at the first fret with the first finger, the first, third, and fourth string closed at the second fret with the second finger. This is the usual left hand fingering for the first chord in the first position. When a different position is required, there will be added two figures, the lower one indicating the finger employed to stop the string, whil the upper figures will indicate the fret at which it is stopped,

A Cross (X) added to a note thus :  refers to the little finger of the left hand, if it occurs with the black dot only, then the string is to be closed at the third fret, no matter on what line it may be written, stop the corresponding string at the third fret, with the little finger.

When a figure 7 added to a cross, thus :  the little finger is to stop the string on the given fret.

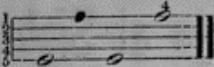
EXAMPLE.



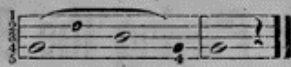
One figure only added to a note, refers to the finger of the left hand employed to stop the string, also the fret at which it is stopped.

New School for the Banjo.

EXAMPLE. No. 1.



EXAMPLE. No. 2.



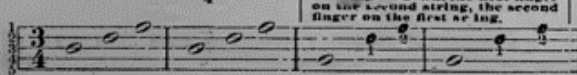
The letter S, added to a note, is the sign for snapping the string. After having first produced the closed note, pull the finger of the (left hand) quickly sideways off the string, which gives another note on the open string, without again striking or picking the string with the right hand. Snap or snapping is principally used in quick pieces to facilitate the execution. When there is not enough open or closed notes in any piece or exercise written to complete each measure, rests will be substituted to fill out the count, as follows.— (Rests are fully explained in Part First and how to count time.)

EXAMPLE.

Yankee Doodle. $\frac{2}{4}$ time.

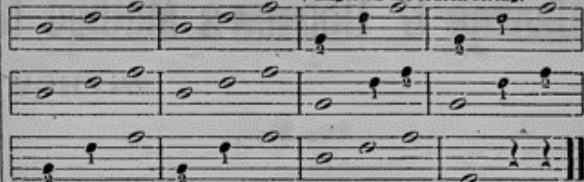


Exercise in $\frac{3}{4}$ time.



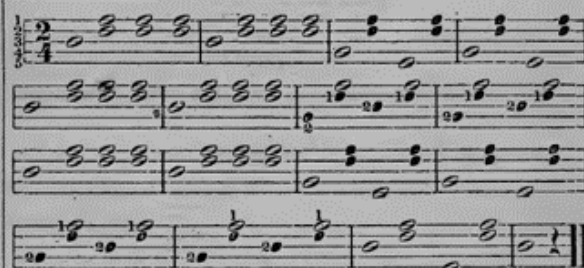
Two fingers down, the first finger on the second string, the second finger on the first string.

Two fingers down, the first finger on the second string, the second finger on the fourth string.



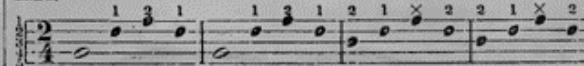
The Same Exercise.

Picking up with the first and second fingers two notes at one and the same time.
Two or more notes struck or picked at one and the same time are called a chord.



Exercise.

Introducing the Cross (X), the sign for the little finger of the left hand.



Notenbeispiel 6: Dobson Banjo Konzept basierend auf einer Tabulaturchrift (Dobson 1877, S.66-67).

In einer zweiten Passage aus seiner Autobiografie spricht Harris erneut über seine fehlenden Notenkenntnisse, diesmal im Zusammenhang mit dem Songwriting:

„The reader will naturally wonder how it was possible for me to write music to a song when even to this day I cannot distinguish one note from another. The answer is simple. As soon as a melody occurred to me, I hummed it. Then I would procure the services of a trained musician for the purpose, hum or whistle the melody for him and have him take it down on paper with notes. He would then arrange it for the piano.“ (vgl. Harris 1926, 15)⁷⁶

Angesichts dieser Aussage stellt sich die Frage, wie die detaillierten Ausführungen zu den musikalischen Gestaltungsmitteln und die zahlreichen Notenbeispiele in seiner Anleitung entstanden sein können. Es ist naheliegend, dass Harris dabei auf die Unterstützung einer anderen Person zurückgegriffen hat. So wäre es beispielsweise möglich, dass er von seinem Partner Joseph Clauder Hilfe erhalten hat, der für Harris die Musik aufgeschrieben hat und für die Arrangements zuständig war. Nur so lässt sich erklären, wie in den Notenbeispielen Modulationen analysiert, Umkehrungen der siebten Stufe beschrieben, Walzerbegleitformen veranschaulicht und allgemein eine souveräne Sicherheit im Umgang mit musikalischer Terminologie und Notenschrift demonstriert werden konnten.

In seiner Anleitung spricht Harris von Songwritern ohne Notenkenntnissen in der dritten Person und bezeichnet diese nur in Anführungsstrichen als Komponisten:

„In recent years, many of the most successful popular songs, as far as the music was concerned, have been composed by individuals who merely possessed a natural ability for originating effective melody. In very many instances, indeed, these ‚composers‘ were unable to read a note of music, or even to pick out, their melodies on any instrument. Under these circumstances they simply hummed or whistled their tune to some other party who was sufficiently gifted to transfer same to paper.“ (Harris 1906, 18)

Betrachtet man seine Autobiografie, wird deutlich, dass Harris hier von sich selbst spricht. Auch die Strategie, als Duo zu arbeiten, erwähnt er allgemein, ohne explizit auf seine enge Zusammenarbeit mit Joseph Clauder (1853-1913) einzugehen. Clauder, der für die Arrangements fast aller Hits von Harris verantwortlich war, findet in der gesamten Anleitung keine Erwähnung.

Auch an anderen Stellen seiner Ausführungen leitet Harris aus individuellen Erfolgen allgemeine Regeln ab, ohne konkrete Beispiele zu nennen. So empfiehlt er beispielsweise, Orchester- und Bandarrangements von Songs anfertigen zu lassen, um deren Verbreitung zu fördern (vgl. Harris 1906, 52–53). Ob er dabei auf die Situation anspielt, in der John Philip Sousa *After the Ball* in sein Programm aufnahm (siehe Kapitel 3.1.2.1), bleibt unklar. Obwohl

⁷⁶ Diese Aussage widerspricht der szenischen Darstellung von Harris im Screen Song (siehe Kapitel 3.1.2.10).

Harris zwischendurch die Bedeutung von Qualität über bloßen Erfolg stellt, scheint Reputation dennoch eine zentrale Rolle zu spielen.⁷⁷

Eine genauere Betrachtung weiterer Anleitungen aus der Tin Pan Alley zeigt ebenfalls, dass die Inszenierung der Autoren weit verbreitet ist. Diese Anleitungen heben oft die individuellen Fähigkeiten der Autoren hervor, verweisen auf deren Erfolge und auf die Zusammenarbeit mit anderen erfolgreichen Persönlichkeiten. Es wird deutlich, dass sowohl Reputation als auch Selbstinszenierung in diesen Anleitungen eine wichtige Rolle spielen.

Wie bei Harris findet sich auch in der Titelei von Edward Wickes' *Writing the Popular Song* aus dem Jahr 1916 hinter dem Namen der Zusatz „Author of“ mit einer Aufzählung zweier seiner Songs: *He Laid Away a Suit of Gray to Wear the Union Blue* und *Every Dollar Carries Trouble of Its Own*. Der angefügte Zusatz „etc, etc,“ deutet auf zahlreiche weitere Hit-Songs hin. Wickes' Lehrschrift enthält zudem eine Einleitung des Songwriters und Verlegers Harry von Tilzer. Wickes' Lehrschrift enthält zudem eine Einleitung des renommierten Songwriters und Verlegers Harry von Tilzer, dessen erfolgreiche Songs ebenfalls in der Titelei aufgeführt und für Marketingzwecke genutzt werden. Diese Nennung unterstreicht die Glaubwürdigkeit des Werkes und unterstützt Wickes' Anspruch, die Methoden erfolgreicher Songwriter zu vermitteln:

„The author's aim in writing this book is to sweep aside any erroneous impressions that the reader may hold relative to the writing of popular songs; to point out to the beginner the numerous ways by which he is likely to handicap his work; to offer him helpful suggestions; to make him acquainted with the methods adopted by successful writers, and to show him how to approach the work in order to obtain the best results.“ (Wickes 1916, ix)

Harry von Tilzer wird von Wickes als bedeutende historische Figur dargestellt, was die Autorität und Relevanz seiner Lehrschrift zu unterstreicht. Wickes schreibt Tilzer die Einführung der rhythmischen Elemente des Ragtime in populäre Songs zu:

„Years ago, for instance, Harry Von Tilzer saw the value of substituting an irregular meter in the old ‚coon‘ songs and introduced it in his ‚I Ain't Going to Weep no More.‘ Before a month had passed a score of songs appeared, each having an irregular meter. Thus ‚rag time‘ was popularized.“ (Wickes 1916, ix)

Diese Auffassung bekräftigt Wickes an weiterer Stelle:

„The word ‚ragtime‘ is simply a new name for an old form of music, and is really practically synonymous with syncopation. This is the verdict of musical authorities. Ragtime was the favorite style of music with the colored

⁷⁷ „Reputation, however, will avail nothing if the quality of your work does not at all times back it up“ (Harris 1906, 58).

population in the South long before the inception of the Civil War, but no one thought of using it in connection with popular songs until the late nineties. Then Ben Harney and Harry Von Tilzer injected the syncopated time into several songs dealing with negroes, and it was such a novelty that the public immediately took to it. [...] A finished musician may be able to secure a certain type of ragtime from the accepted definition, but it is doubtful if his ragtime would measure up to the form desired by the public.“ (Wickes 1916, 33)⁷⁸

Wickes und Harris teilen ähnliche Ansichten über Ragtime und dessen rhythmische Eigenschaften, die sie in ihre Musik einfließen lassen. Harris kategorisiert seine Songs *Ma Black Tulip* und *Don't Forget to Tell Me That You Love Me Honey* als Ragtime-Songs. Betrachtet man die Sheet Music von *Ma Black Tulip* an, erkennt man, dass der Song rhythmisch von der Figur einer punktierten Achtelnote, gefolgt von einer Sechzehntelnote, geprägt ist. Harris könnte dies bereits als charakteristische Synkopierung für den Ragtime interpretieren. Die Phrasenschlüsse in Takt 1 und Takt 2 des Chorus könnten als Synkopen betrachtet werden, jedoch kehren sie im gesamten Song nur ein weiteres Mal wieder (siehe Notenbeispiel 7). Trotz der Erwähnung von „ragtime music“ in seiner Anleitung behandelt Harris Ragtime nicht als eigenständigen Songstil innerhalb seiner Kategorisierung populärer Songs.



Notenbeispiel 7: Ausschnitt aus dem Chorus des Songs *Ma Black Tulip* (1900) von Charles K. Harris.

Der Gegenentwurf zu Harris' Inszenierungsstil findet sich in der Lehrschrift *How to Write and Sell a Song Hit* von Abner Silver und Robert Bruce aus dem Jahr 1939. Während Harris seine Erfolge offensiv herausstellt, inszenieren sich Silver und Bruce auf eine zurückhaltendere, bescheidenere Weise. Sie verweisen subtil auf ihre herausragenden Fähigkeiten, Erfolge und ihr Ansehen. Harris versteht es, seine fehlenden Notenkenntnisse geschickt zu vermarkten, während Silvers Reputation auf seiner bescheidenen Art und seinen außergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten beruht.

⁷⁸ Die Auffassung von Ragtime, wie sie sowohl von Wickes als auch von Harris dargestellt wird, ist fragwürdig. Eine umfassende und kritische musikhistorische Analyse der Entstehung des Ragtime im Kontext der Syncopated Music, die auch über die Grenzen der USA hinausgeht, bietet Maximilian Hendler (vgl. Hendler 2010, 81–146).

In der Titelei der Lehrschrift findet sich ein Verweis auf den Musikologen Sigmund Spaeth, der eines der beiden Vorworte verfasst hat.⁷⁹ Spaeth äußert sich respektvoll über Silvers musikalische Kompetenzen:

„He [Abner Silver] creates his tunes from start to finish [...]. He is an artist at the piano, and he knows the technique of harmony and counterpoint.“
(Silver et al. 1939, viii)⁸⁰

Robert Bruce wird von Spaeth als „the best critic of popular songs alive today“ bezeichnet (Silver et al. 1939, 8). Das zweite Vorwort, verfasst von Robert Bruce selbst, bietet neben biografischen Informationen über Abner Silvers Erfolge in der Musikindustrie auch eine Charakterisierung von Silver, die ihn als bescheidenen und zurückhaltenden Menschen beschreibt (vgl. Silver et al. 1939, xi). Wie bei Harris enthält das Buch auch eine Liste von Silvers bekanntesten Veröffentlichungen (vgl. Silver et al. 1939, 11–14).

Das Thema der Inszenierung und Reputation von Songwritern ist in den Anleitungen von grundlegender Bedeutung. Bereits in Will Rossiters Broschüre *How to Write a Popular Song and Become Wealthy* aus dem Jahre 1899 reflektierte Gussie Davis dies auf ironische Weise:

„There are certain rules and regulations that all successful song writers are guided by. The most important one being your personal appearance. First, you must always wear your hair long to show the people that you are the real article; secondly, a Prince Albert coat with the middle button but' toned (only) is very necessary to your make-up, thus giving a poetic tone to your appearance, besides Prince Alberts always go with long hair. The rest is not so essential. Of course you must assume much dignity and affect a walk of your own.“⁸¹ (Goldmark 2015, 8)

Davis deutet damit an, dass die äußere Erscheinung des Songwriters und sein Verhalten oft wichtiger wahrgenommen werden als seine musikalischen Fähigkeiten und die Qualität der Songs. Diese selbstironische Reflexion legt nahe, dass die Selbstinszenierung des Songwriters oft entscheidender ist als sein tatsächliches musikalisches Können.

⁷⁹ Siehe

<https://web.archive.org/web/20070930061139/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,769661,00.html> (zuletzt geprüft am 09.06.2023)

⁸⁰ Spaeth hat Harris kritisch rezipiert (siehe Kapitel 3.1.2.1). Darüber hinaus wurde Spaeth in einem Artikel der Zeitung *Time* vom 6. April 1931 der Titel „Tune Detective“ verliehen.

⁸¹ Das Zitat ist aus Goldmarks Aufsatz entnommen, da die Broschüre dem Autor der Arbeit nicht zugänglich war. Die einzigen auffindbaren Exemplare befinden sich in der Library of Congress und der New York Public Library.

3.1.2.3 Der Popular Song als Kernelement der populären Musik

Harris definiert den Begriff „popular“ im Kontext des Popular Songs und noch nicht im Sinne einer umfassenden populären Musik als eigenständigen Bereich. Angesichts der verschiedenen Definitionsansätze für „populäre Musik“ kann Harris' Ansatz als ein Vorläufer betrachtet werden, was bisher kaum Beachtung gefunden hat. Vergleicht man Harris' Definition des Popular Songs mit Birrers Definitionen von populärer Musik, lassen sich die von Birrer beschriebenen vier Definitionstypen erkennen.⁸² Der mediale Definitionstyp zeigt sich in der Feststellung, dass der Popular Song „written“ und „published“ ist. Die Unterscheidung zwischen der „great American ‚unmusical‘ public“ und der „highly cultivated musical class“ entspricht dem soziologischen Definitionstyp. Harris' Beobachtung, dass die Eliten Popular Songs und insbesondere eingängige Melodien skeptisch betrachtet und kritisiert, was er als Qualitätsmerkmal der populären Musik ansieht, entspricht dem normativen Definitionstyp. Der negative Definitionstyp ist zwar nicht explizit vorzufinden, zeichnet sich aber möglicherweise dadurch ab, dass Harris die populäre Musik gegenüber der Kunstmusik abgrenzt.

In der bereits erwähnten Anleitung *Writing the Popular Song* von Edward Michael Wickes aus dem Jahr 1916 findet sich kein expliziter Definitionsansatz des Begriffs „Popular Music“. Gleichwohl nimmt Wickes zu Beginn des Buches eine allgemeine Einordnung vor, indem er die Unterhaltungsfunktion als essenzielle Eigenschaft beschreibt:

„Popular songs are intended to amuse and entertain us during hours of relaxation from business and domestic cares [...].“ (Wickes 1916, 1)

Wickes betrachtet den Popular Song aus der Perspektive der Musikindustrie und definiert seine Grenzen durch die Ragtime-Songs von Harry von Tilzer auf der einen und „High-Class Songs“ wie *The Rosary* von Ethelbert Nevin (1898) auf der anderen Seite.⁸³ High-Class Songs stellen für Wickes einen Randbereich dar, der für Songwriter von Popular Songs weniger reizvoll ist, auch wenn einige dieser Lieder gelegentlich breite Popularität erlangen:

„There is a fairly good market for high-class ballads, but ‚popular‘ writers pay no heed to it, for two reasons: Some are not capable of producing high-

⁸² Die vier Definitionstypen populärer Musik nach Birrer wurden in Kapitel 2.1.1 eingeführt. Die Definition des Popular Songs bei Harris findet sich in Kapitel 3.1.1.2. Zur besseren Übersichtlichkeit werden hier nochmal die Definitionstypen nach Birrer und Harris Definition aufgeführt:

„The word has been employed to expressly designate various classes of songs which are written published and sung, whistled and hummed by the great American ‚unmusical‘ public, as distinguished from the more highly cultivated musical class which often decries and scoffs at the tantalizing and ear-haunting melodies that are heard from ocean to ocean in every shape and form.“ (vgl. Harris 1906, 10)

„DT1. Normative definitions. It is assumed beforehand that popular music is an inferior cultural expression. DT2. Negative definitions. Popular music is defined as all music is that is not something else (for instance not art music).

DT3. Definitions referring to the social group or class in which the music is functioning.

DT4. Definitions that relate popular music to mass communications.“ (Birrer 1985, 104)

⁸³ Weitere Details zu Wickes' Auffassung von Ragtime finden sich in Abschnitt 3.1.2.2.

class songs, and those who are, do not consider the financial rewards attractive enough.“ (Wickes 1916, 7)

Wickes skizziert einen Bereich der populären Musik, der sich durch verschiedene Songtypen definiert. Dazu gehören der Semi-High-Class Song, March Ballads, Rustic Ballads, Irish Ballads, Mother Songs, Descriptive Ballads, Juvenile Songs, Novelty Songs, Flirting Songs, Comic and Irish-Comic Songs, Suggestive Songs, Special Songs, Philosophical Songs, Ragtime und Stage Songs. Die Kriterien für diese Unterteilung führt Wickes nicht systematisch aus; sie scheinen vielmehr auf seinen Erfahrungen in der Musikindustrie zu basieren (vgl. Wickes 1916, 6–35). Dadurch entsteht eine Kontinuität, bei der populäre Musik durch eine Aufzählung von Songtypen umrissen wird, ähnlich wie Harris es mit den Song Classes getan hat.

In der Lehrschrift von Abner Silver und Robert Bruce findet sich eine Definition vom Popular Song, die dem negativen Definitionstyp entspricht:

„Defining a popular song is almost as difficult as defining the word love. [...] A popular song is, in its broad sense, a musical composition whose words and melody appeal to the people as a whole. More essentially, it is always written in dance rhythm, and is usually built musically around a short melody theme which is repeated a number of times so that it will become familiar to the listener. Furthermore, a popular song is invariably divided into verse and chorus - the verse serving merely as an introduction, both musically and lyrically, to the principal ‚story‘ and melody of the chorus.

The chief difference between a popular song and a standard, or serious, song like *Mandalay*, *Sylvia*, or *Trees*, is that the melody and the lyric of a popular number are constructed within a definite pattern of structural form, whereas the poem, or lyric, of a standard number has no structural confinements, and the music is free to interpret the meaning and feeling of the words without following a set pattern or form. Putting it another way, the popular song is ‚custom built,‘ while the standard song allows the composer freer play of imagination and interpretation.“ (Silver et al. 1939, 2)

Silver und Bruce definieren den Popular Song durch die Abgrenzung zum Kunstlied, das durch Stücke wie *An Sylvia* (Musik: Franz Schubert, Text: deutsche Übersetzung von Eduard von Bauernfeld aus einem Teil der Komödie *Zwei Herren aus Verona* von William Shakespeare), *Trees* (Musik: Oscar Rasbach, Text aus dem Gedicht *Trees* von Joyce Kilmer) und *On the Road to Mandalay* (Musik: Oley Speaks, Text nach dem Gedicht *Mandalay* von Rudyard Kipling) repräsentiert wird.⁸⁴

⁸⁴ Adorno nutzt dieses Zitat in seinem Aufsatz *On Popular Music* als Ausgangspunkt für seine kritischen Analysen (vgl. Adorno 1941, 17–18). Eine eingehende Auseinandersetzung Adornos mit den Inhalten der Songwriting-Anleitungen sowie die Definition des Begriffs „standard song“ werden in Kapitel 3.1.2.11 erörtert.

Silver und Bruce greifen ihre Definition später erneut auf und verwenden dabei Formulierungen, die nicht mehr vom Popular Song, sondern nun umfassend von Popular Music sprechen. Dadurch setzen sie die Begriffe Popular Song und Popular Music synonym:

„Popular music has already been defined. It is music that is written especially for dancing and singing, and has a definite shape and form. Standard music is everything else. Classical and semiclassical numbers, oratorios, teaching methods, choral works, symphonies, operas and operettas, sonatas, instrumental music, all are included in the term ‚standard music.‘“ (Silver et al. 1939, 159)

Diese zweite Definition offenbart eine interessante Nuance in Bezug auf den negativen Definitionstypus. Birrer argumentiert, dass bei diesem Typus üblicherweise die Kunstmusik als Ausgangspunkt genommen wird und alles Übrige als populäre Musik definiert wird. Silver und Bruce hingegen drehen diesen Ansatz um. Sie betrachten die populäre Musik als Ausgangspunkt und bezeichnen die verbleibende Menge als „standard music“, was als Synonym für Kunstmusik dient.

Auch in Bezug auf die Folk Music ist eine Positionierung unter den Songwritern festzustellen. Ein spätes Beispiel hierfür ist George Gershwin, der den Popular Song teilweise der Folk Music zuordnet:

„I agree with him [Isaac Goldberg] that the popular song of to-day partakes of the nature of folk song. Foster’s tunes, which we now venerate as folk songs, were in their own day just popular songs.“ (Goldberg und Gershwin 1961, x)

Ähnlich äußert sich Sigmund Spaeth⁸⁵:

„It is worth remembering that Stephen Foster, certainly America's best-known composer, was essentially a writer of popular songs, and these songs achieved permanence in the manner of true folk-music, without benefit of artificial exploitation or advertising.“ (Spaeth 1948, 4)

In der aktuellen Forschung gibt es jedoch auch Stimmen, die eine klare Abgrenzung zwischen dem Popular Song und Folk Music vornehmen⁸⁶:

„Many of the folk ballads were the antithesis of Tin Pan Alley productions: long, complicated, difficult to sing, and lacking choruses. And in contrast to the deliberately ephemeral character of Tin Pan Alley fare, many of these songs had endured for centuries.“ (Suisman 2021, 50)

Es zeigt sich, dass Songwriter der Tin Pan Alley, die ihre Arbeit reflektieren, sich bereits mit der systematischen Einordnung ihrer Musik auseinandergesetzt haben. Auch wenn Harris

⁸⁵ Sigmund Spaeth verfasste das Vorwort der Anleitung von Silver und Bruce.

⁸⁶ Die Abgrenzung zwischen Folk Music, populärer Musik und Kunstmusik wird in 2.1.1 behandelt.

noch keine Unterscheidung zwischen Popular Song und Folk Music vorgenommen hat (was ihm nicht anzulasten ist), verleiht er dem Popular Song mit seiner Definition Konturen, die sich vor dem Hintergrund aktueller Definitionseinordnungen als bemerkenswert vorausweisend erweist.

3.1.2.4 Selling Qualities

Die Qualität eines Popular Songs wird bei Harris primär anhand seiner Verkaufbarkeit, den sogenannten „Selling Qualities“, bewertet. Unter „Selling Qualities“ versteht Harris Folgendes:

„Always look to the selling qualities of a song. Principal among these are, an original idea, a catchy title, a haunting melody, clean words, good grammar (whether for ballads or comic songs), conciseness, strong points, and last but not least, a good publisher.“ (Harris 1906, 15–16)

Damit hebt Harris hervor, dass alle Bestandteile eines Songs darauf ausgelegt sein müssen, seine Verkaufschancen zu maximieren. Dies führt dazu, dass während des Erstellungsprozesses sämtliche Elemente eines Songs – von der Idee und dem Titel über die Melodie und den Text bis hin zur Grammatik – den Kriterien der Verkaufbarkeit unterworfen werden. Diese Kriterien sind zudem hierarchisch gegliedert, wobei aktuelle Trends von höchster Bedeutung sind. Gehört ein Song beispielsweise einer Song Class an, die nicht im Trend liegt, ist ein Verkaufserfolg höchst unwahrscheinlich, auch wenn alle anderen Qualitäten gegeben sind (siehe Kapitel 3.1.1.6). Bemerkenswerterweise unterliegen bei Harris die gehobeneren Songklassen der High-Class Songs, Production Songs und Sacred Songs dagegen nicht denselben strengen ästhetischen Normen. Hier gelten Originalität, kompositorische Komplexität und Schwierigkeitsgrad der Ausführung als maßgebliche Kriterien und folgen somit anderen Marktmechanismen. Trotzdem bleiben laut Harris die Selling Qualities auch für Songwriter jenseits des Popular Songs zumindest teilweise relevant.

Die ästhetischen Prinzipien der Selling Qualities spielen auch in späteren Songwriting-Anleitungen eine zentrale Rolle. Dazu gehört beispielsweise die Berücksichtigung eines moderaten Schwierigkeitsgrades bei der Ausführung von Melodie, Text und Arrangement, um sicherzustellen, dass möglichst viele Menschen als potenzielle Käufer angesprochen werden. Da Abspielmedien zu dieser Zeit noch nicht weit entwickelt und verbreitet waren, war die Ausführbarkeit für Harris von entscheidender Bedeutung (vgl. Kapitel 3.1.1). Auch Edward Wickes zählt im Jahr 1916 die leichte Ausführbarkeit weiterhin zu den „important qualities“:

„A popular tune to become really popular must be simple—easy to play, and easy to sing.“ (Wickes 1916, 100)

Selbst Silver und Bruce messen noch 1939 der Ausführbarkeit große Bedeutung bei:

„Another thing that must be considered is the ‚singability‘ of the number. This can be determined only by playing it in different keys, and finally using the key which provides the easiest range. Most popular songs do not use over two sharps or four flats in the signature. Obviously, the simpler the key, the easier the song is to play. This is a very important factor.“ (Silver et al. 1939, 104)

Silver und Bruce verknüpfen die Konzepte der leichten Spielbarkeit und der Eingängigkeit. Daraus entsteht die Idee, dass ein leicht zu spielender Song auch als ‚leicht zu hören‘ gilt und somit für die breite Masse ansprechend ist:

„Harmony in popular songs should always be extremely simple and easy to play. The use of strange discords and unusual chords may be interesting to some composers, but the songwriter must remember that he is writing a song for the people, and that the entire song should be interesting and appealing to the general public.“ (Silver et al. 1939, 93–94)

In Bezug auf diese Ästhetik lässt sich auch eine Trendentwicklung feststellen. Wickes stellt fest, dass einfache Songs nicht mehr die gleiche Akzeptanz finden wie in der Vergangenheit:

„Simple songs still appeal to the public, but it tires of them more quickly than it did thirty or forty years ago.“ (Wickes 1916, 2)

Die leichte Ausführbarkeit hat für die Songwriter im Laufe der Zeit an Bedeutung verloren, da das Geschäftsmodell des Sheet-Music-Business zunehmend an Marktanteilen eingebüßt hat und die Verwertung von Songrechten in anderen Medien zur Haupteinnahmequelle geworden ist:

„As a matter of fact, sheet music is more a by-product in modern times. Sheet music sales alone could never keep a publisher in business or furnish an inducement to anyone to adopt music writing as his sole profession. [...] Many songwriters derive a greater income from ASCAP than from the actual sale of sheet music and records.“ (Silver et al. 1939, 146, 148)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Verfasser, die in der Regel auch Songwriter sind, ihre Anleitungen an den Selling Qualities ausrichten. Diese Selling Qualities prägen eine Ästhetik des Popular Songs, die stark von der Verkaufbarkeit beeinflusst wird. Bei Harris ist besonders die Wahl der Songklasse und die Einhaltung ihrer musikgestalterischen Konventionen von besonderem Interesse. Das Thema der leichten Ausführbarkeit wird in vielen Anleitungen häufig als wichtiger Punkt hervorgehoben. Zu den Selling Qualities gehört jedoch auch eine ansprechende musikalische Gestaltung, die mit der Ausführbarkeit abgewogen werden muss und zudem Trendentwicklungen unterliegt. Es entsteht ein Spannungsfeld, das in den Anleitungen durch die Konzepte der Reminiszenz, der Originalität und der Imitation behandelt wird. Diese Zusammenhänge werden in den nachfolgenden Kapiteln näher erläutert.

3.1.2.5 Reminiszenz und der „Schein des Bekannten“

Harris legt in seiner Anleitung großen Wert auf die Unterscheidung zwischen eigenen Ideen und der Übernahme fremder Elemente. Im Rahmen dieser Betrachtungen führt er den Begriff „reminiscence“ ein und beschreibt dieses Phänomen im Spannungsfeld von Originalität und Imitation. Unter Imitation versteht Harris die Wiederverwendung von Material aus anderen Songs, das leicht wiedererkannt wird. Originalität hingegen basiert auf eigenständigen Ideen. Reminiszenz bezieht sich bei Harris hauptsächlich auf die Melodie. Sie liegt vor, wenn der Eindruck entsteht, eine Melodie wiederzuerkennen, ohne die konkrete Ursprungsquelle benennen zu können („Das kenne ich irgendwoher“). Dieses Phänomen betrachtet er ebenfalls unter dem Aspekt der Verkaufbarkeit und sieht darin eine wichtige Eigenschaft eines Songs. Laut Harris weckt diese Reminiszenz Neugier, die zur Verbreitung des Songs beiträgt. Im Gegensatz zur Imitation gilt Reminiszenz daher als positiv und erstrebenswert (siehe Kapitel 3.1.1.4).

Das Phänomen der Reminiszenz, wie es von Harris beschrieben wird, erinnert an den „Schein des Bekannten“ – eine Formulierung, die Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) für die Ästhetik der zweiten Berliner Liederschule prägte. Ähnliche Konzepte finden sich auch in den Beschreibungen von Adorno („vague remembrance“) und Wickes („reminiscent melodies“). Obwohl Silver und Bruce keinen spezifischen Begriff verwenden, behandeln sie doch vergleichbare Inhalte.

Parallel zu Harris, der zwischen Reminiszenz und Imitation unterscheidet, differenziert Schulz zwischen dem „Schein des Bekannten“ und dem „Bekanntem“:

„In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimniß des Volkstons; nur muß man ihn mit dem Bekannten selbst nicht verwechseln; dieses erweckt in allen Künsten Ueberdruß [...].“ (Schulz 1785; Vorbericht)

Im Gegensatz zu Harris' Konzept der Imitation bezieht sich „das Bekannte“ bei Schulz jedoch ausschließlich auf musikalisches Material. Dies ist naheliegend, da Schulz in seinen Liedern häufig auf textliche Vorlagen zurückgreift. Bei Harris hingegen ist die Verwendung fremder Texte nicht vorgesehen und würde als Imitation gelten.

Während Harris Reminiszenz als nützlich betrachtet, sieht Schulz sie als unverzichtbar an. Schulz argumentiert, dass der „Schein des Bekannten“ nicht nur hilfreich, sondern sogar „notwendig“ für eine „schnelle Empfehlung“ sei. Für das „Lied im Volkston“ ist dieser Schein bei Schulz daher essenziell. Bei Harris hingegen ist Reminiszenz zwar wünschenswert, aber nicht zwingend erforderlich. Schulz beschreibt den Schein des Bekannten auch als „Schein des Ungesuchten“ und „Schein des Kunstlosen“. Obwohl er anweist, seine Lieder „mehr volksmäßig als kunstmäßig“ zu singen, betont er, dass die Komposition nur scheinbar kunstlos ist, in Wirklichkeit jedoch kunstvoll gestaltet (vgl. Schulz 1785; Vorbericht).

Der Schein des Bekannten wird laut Schulz „von dem Komponisten oft mit Mühe, oft vergebens gesucht [...]“ (vgl. Schulz 1785; Vorbericht). Schulz impliziert damit, dass die Erzeugung dieses Scheins ein erstrebenswertes, aber auch anspruchsvolles und schwer zu erreichendes Ziel darstellt. Der Aufwand, der in die Komposition fließt, ist dem Ergebnis auf

den ersten Blick nicht anzusehen, da das Lied nur den Anschein erweckt, kunstlos zu sein. Trotz der „Simplicität“ und „Faßlichkeit“ der Melodie bleibt sie kunstvoll gestaltet (vgl. Schulz 1785; Vorbericht).

Auch Harris kennt ein ähnliches Phänomen, bezieht sich dabei jedoch auf Hits statt auf Kunst. Einige große Hits mögen auf den ersten Blick schlecht geschrieben erscheinen, offenbaren jedoch bei näherer Betrachtung eine verborgene Originalität und damit auch Qualität:

„Many seemingly poorly written songs have achieved the greatest kind of popularity, but in every case, if the songs are analyzed by anyone versed in such matters, it will be found that either in lyrics, melody, or both, an original and novel idea that appealed to public fancy has existed. It is the knowledge of these little originalities that are needed, and where to place them properly, that the amateur songwriter should seek and try to become familiar with.“ (Harris 1906, 23–24)

Es ist die Kenntnis dieser kleinen Originalitäten und deren geschickte Platzierung, die der Amateur-Songwriter anstreben sollte, um erfolgreich zu sein.

Eine weitere Schwierigkeit beim Komponieren eines Liedes im Volkston sieht Schulz darin, die Melodie so zu gestalten, dass ihre „Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt, noch unter ihm sinkt, die, wie ein Kleid dem Körper, sich der Declamation und dem Metro der Worte anschmiegt [...]“. Dieses ästhetische Ideal findet sich bei Harris nicht in derselben Strenge. Zwar sind bei Harris der Text und die Idee des Inhalts meist zentral, jedoch lässt er auch die Möglichkeit zu, dass die Melodie den Kompositionsprozess dominiert. Harris gesteht zu, dass eine Melodie zuerst erstellt werden kann, um die Stimmung des Songs zu bestimmen, und dass anschließend die passenden Texte dafür gefunden werden können:

„Quite frequently a composer will complete a beautiful or catchy melody, irrespective of any lyrics, but in these cases the composer can and does readily suggest the style, sentiment, and even the title of the song he desires to evolve from this ‚song without words.‘ He feels the style and sentiment; the very notes of the melody seem to speak the story in a more or less vague fashion.“ (Harris 1906, 20)

Interessanterweise bedienen sich Silver und Bruce einer ähnlichen Metapher wie Schulz, indem sie die Melodie als das Kleid des Textes bezeichnen:

„After all, one cannot go around whistling or dancing to a set of lyrics; and, on the other hand, a melody without words is like clothes without a girl.“ (Silver et al. 1939, 10)

Bei Harris, Schulz sowie Silver und Bruce müssen Text und Melodie eine kohärente Einheit bilden. Auch hier beschreiben sie vergleichbare Phänomene mit verschiedenen Begriffen. Schulz spricht von einer erforderlichen „frappanten Aehnlichkeit des musikalischen mit dem

poetischen Töne des Liedes“, während Harris betont, dass Text und Melodie die gleiche „atmosphäre“ des Songs widerspiegeln müssen.

Laut Schulz bewirkt der Schein des Bekannten eine schnelle Einprägsamkeit und ein innerliches Wiederkehren der Musik:

„Jener [der Schein des Bekannten] hingegen hat in der Theorie des Volksliedes, als ein Mittel, es dem Ohre lebendig und schnell faßlich zu machen, Ort und Stelle, [...] und endlich durch die höchste Vollkommenheit [...] erhält das Lied den Schein, von welchem hier die Rede ist, [...] wodurch es sich dem Ohre so schnell und unaufhörlich zurückkehrend, einprägt.“
(Schulz 1785)

Auch bei Harris ist diese Eigenschaft essenziell. In seiner Definition des Popular Songs betont er, dass die Melodie „ear-haunting“ sein muss (vgl. Harris 1906, 10).

Adorno greift in seinem Aufsatz „On Popular Music“ das Konzept der Reminiszenz auf, kritisiert es als „vague remembrance“ und untersucht es zunächst als psychologischen Wahrnehmungsprozess, bevor er seine Analyse auf eine soziologische Ebene ausweitet. Er argumentiert, dass Standardisierung das grundlegende Charakteristikum der populären Musik darstellt. Zur Untermauerung dieser These zitiert er aus der Songwriting-Anleitung von Silver und Bruce. Adorno wirft ihnen vor, die Formen und Muster der standardisierten populären Musik und der Kunstmusik gleichzusetzen und beide als Rahmen für eine kunstvolle Gestaltung zu betrachten (vgl. Adorno 1941, 17–18; vgl. Silver et al. 1939, 2).

Die Hörgewohnheiten in der Sphäre der populären Musik, die Adorno als völlig von der Kunstmusik getrennt betrachtet, basieren auf der Erfahrung der Wiedererkennung innerhalb der Grenzen der Standardisierung. Dies führt seiner Ansicht nach dazu, dass in der populären Musik nichts wirklich Neues erfahren werden kann. Vor diesem Hintergrund führt Adorno den Begriff „vague remembrance“ ein und definiert ihn als Bestandteil der Wiedererkennungserfahrung:

„The more or less vague experience of being reminded of something (‘I must have heard this somewhere’). The standardization of the material sets the stage for vague remembrance in practically every song, since each tune is reminiscent of the general pattern and of every other. An aboriginal prerequisite for this feeling is the existence of a vast supply of tunes, an incessant stream of popular music which makes it impossible to remember each and every particular song.“ (Adorno 1941, 33)

Adorno ordnet dieses Phänomen vor allem der populären Musik zu und erklärt es durch die massenhafte Verbreitung zahlreicher, nach ähnlichen Mustern aufgebauter Songs. Die schiere Menge an Liedern macht es unmöglich, sich jedes einzelne zu merken, sodass jeder Song aufgrund seiner standardisierten Form die Eigenschaft der „vague remembrance“ aufweist.

Adornos Ausführungen, die auf der Voraussetzung der massenmedialen Verbreitung und den daraus resultierenden Folgen der „vague remembrance“ basieren, sind somit nur noch

oberflächlich mit Schulz' „Schein des Bekannten“ vergleichbar. Adorno spezifiziert das Phänomen als einen psychologischen Wahrnehmungsprozess, der sich auf die ersten Momente des Hörens eines Songs konzentriert. Zu Beginn des Hörens, bevor die Erinnerung bewusst wird, kommt es zu einem vagen Erinnern. Im Moment des Wiedererkennens erscheint das Stück kurz als neu, bevor es wieder zu dem Bekannten wird:

„The moment of actual identification—the actual ‚that's it‘ experience. This is attained when vague remembrance is search-lighted by sudden awareness. It is comparable to the experience one has sitting in a room that has been darkened when suddenly the electric light flares up again. By the suddenness of its being lit, the familiar furniture obtains, for a split second, the appearance of being novel. The spontaneous realization that this very piece is ‚the same as‘ what one heard at some other time, tends to sublimate, for a moment, the ever-impending peril that something is as it always was. It is characteristic of this factor of the recognition experience that it is marked by a sudden break. There is no gradation between the vague recollection and full awareness but, rather, a sort of psychological ‚jump.‘ This component may be regarded as appearing somewhat later in time than vague remembrance.“ (Adorno 1941, 34)

Adorno zufolge tritt „vague remembrance“ auch dann auf, wenn ein Song wiedererkannt wird. Bei Harris' „reminiscence“ hingegen bleibt eine eindeutige Zuordnung beim Wiedererkennen ausgeschlossen. Adorno stellt das Wiedererkennen gleichartiger Songs in einen soziologischen Kontext, bei dem eine Zusammengehörigkeit unter den Menschen entsteht, weil sie die gleichen Songs wiedererkennen. Diese gemeinschaftlich wiedererkannten Songs würden durch die gemeinschaftsbildende Erfahrung positiv bewertet. Da jedoch die Songs durch ihre standardisierte Gestaltung nur den Schein einer individuellen Erfahrung erzeugen könnten, führe dies zu einer „Pseudoindividualisierung“ (vgl. Adorno 1941, 36).

Durch Adornos Konzept der „vague remembrance“ richtet sich seine Kritik auf einen grundlegenden Aspekt der populären Musik. Was bei Harris lediglich eine optionale Selling Quality darstellt, wird bei Adorno zu einem essenziellen Wesenselement der populären Musik und damit zur Angriffsfläche seiner kritischen Betrachtung. Betrachtet man Schulz' Ausführungen im Kontext von Adornos Überlegungen, so wird deutlich, dass der „Schein des Bekannten“ im Volkslied nur noch wenig mit Adornos „vague remembrance“ gemein hat. Beide Phänomene werden als essenziell beschrieben, doch Adorno zieht eine klare Trennung zwischen populärer Musik und Kunstmusik und impliziert damit auch eine Unterscheidung zwischen dem Volkslied und dem Popular Song. Die Art und Weise, wie und was als neu erfahren wird, markiert einen wesentlichen Unterschied zwischen diesen Musikformen.

*

Auf Basis dieser Feststellungen lässt sich nachverfolgen, wie der Prozess der Abgrenzung zwischen populärer Musik, Kunstmusik und Volksmusik in Gang gesetzt wurde. Sowohl Harris („reminiscence“) als auch Adorno („vague remembrance“) verbinden das ästhetische Phänomen mit der massenmedialen Verbreitung populärer Musik. Dadurch erhält die populäre Musik eine Kontur, die sie sowohl medial als auch ästhetisch von Kunstmusik und Volksmusik abgrenzt. Bemerkenswert ist, dass dieser Abgrenzungsprozess von Vertretern beider Seiten vorangetrieben wird: Adorno als Verfechter der Kunstmusik und Harris als Repräsentant der populären Musik. Adorno geht dabei sogar noch vehementer vor und sieht die Sphären der populären Musik und der Kunstmusik als völlig getrennt an (siehe Kapitel 3.1.2.11). Dies stützt die Ausführungen in Kapitel 2 dieser Arbeit, die die Abgrenzung zwischen populärer Musik, Volksmusik und Kunstmusik beschreiben und die kurze Geschichte der populären Musik historisch ab ca. 1900 verorten. Das Kriterium der Medialität erweist sich wiederholt als konstruktiver Zugang zur Abgrenzung, da es zentrale ästhetische Aspekte beleuchtet, die nur im Zusammenhang mit der Medialität erfasst werden können.

*

Auch Wickes spricht in seiner Anleitung von „reminiscent melodies“ und beschreibt damit das bewusste oder unbewusste Übernehmen von Melodiepassagen aus früheren Hit-Songs.

„As has been said, some composers deliberately confiscate strains from former hits, and others do so unconsciously.“ (Wickes 1916, 102)

Zur bewussten Wiederverwendung gehören auch Techniken zur Verschleierung der Herkunftsquelle. Als Beispiel nennt er den Song *Somewhere Somebody Is Waiting* von Vincent Bryant, der die Melodie des Songs *Little Annie Rooney* von Michael Nolan (1890) bewusst übernahm und mit neuem Text sowie minimal verändertem Rhythmus zu einem neuen Sheet Music Hit machte, ohne als Plagiat entlarvt zu werden. Eine weitere förderliche Maßnahme bei diesem Vorhaben sei die Wahl einer Ursprungsquelle, die bei den Menschen bereits in Vergessenheit geraten ist (vgl. Wickes 1916, 104–105).

Laut Wickes ist das unbewusste Übernehmen von Material nicht zu kritisieren, da die melodische Vielfalt ohnehin durch die Begrenztheit der Tonleiter eingeschränkt sei:

„The man who takes from other melodies, and does so without any intention, can scarcely be censured, when one realizes the small field—one octave—from which he may draw material.“ (Wickes 1916, 103)

Wickes legt somit den Fokus auf das Wiederverwenden und Verarbeiten von Material als kreative Strategie im Erstellungsprozess. Die Bewertung verschiedener kreativer Strategien erfolgt bei ihm im Kontext der Darstellung unterschiedlicher Songwritertypen.⁸⁷

Abschließend sei auf ein weiteres Zitat des Songwriters George Gershwin hingewiesen, der ebenfalls die Begrenztheit des musikalischen Idioms in der populären Musik thematisiert. Obwohl er die Einschränkungen der Gestaltungsmöglichkeiten anerkennt, betont er dennoch die Möglichkeit, durch Individualität Originalität zu schaffen:

„No matter what they say about ‚nothing new under the sun,‘ it is always possible to invent something original. The song writer takes an idea and adds his own individuality to it; he uses his capacity for invention in arranging bars his own way.“ (Goldberg und Gershwin 1961, viii)⁸⁸

Die Konzepte von Originalität und Imitation spielen in vielen Anleitungen eine zentrale Rolle und beschränken sich nicht ausschließlich auf das Phänomen der Reminiszenz.⁸⁹ Während sich die Reminiszenz meist auf melodische Zusammenhänge bezieht, umfassen Originalität und Imitation den Text, die Musik und die Songidee.

3.1.2.6 Die Songidee: Originalität und Imitation

Harris (1906), Wickes (1916) sowie Silver und Bruce (1939) betrachten die Idee („idea“) als wesentlichen Bestandteil des Popular Songs. Laut Harris befindet sich die Idee innerhalb eines inhaltlichen und musikalischen Rahmens, der vom Song Style vorgegeben wird.⁹⁰ Innerhalb dieses Rahmens kann ein Song auf Basis einer „catch line“ geschrieben werden, die die Songidee bestimmt:⁹¹

„Clever catchy lines, or phrases, are always to be looked for. In sprightly, comic, or even popular songs with a love story, if well used, they often help to make a song. [...] There are, of course, many [...] well-known cases where the ‚catch line‘ practically made the song.“ (Harris 1906, 15)

Einprägsame und clevere Zeilen oder Phrasen, insbesondere in lebhaften, komischen oder beliebten Liebesliedern, können laut Harris oft den entscheidenden Unterschied ausmachen.

⁸⁷ Die Songwritertypen werden in Kapitel 3.1.2.9 behandelt.

⁸⁸ Adorno spricht Gershwin jegliche Originalität ab. Er bezeichnet ihn als „eine talentvolle Transposition von Tschaikowsky und Rachmaninow in die Amüsiersphäre“ (Adorno 1962b, 39).

⁸⁹ Bereits Schubart kritisiert „Nachäffungen“, wenn er vom Volkslied und vom „populären Stil“ spricht (siehe Kapitel 3.1.2.3).

⁹⁰ Harris sieht neben den Song Styles auch in aktuellen Weltgeschehnissen und Trends mögliche Themen für Songideen (vgl. Kapitel 3.1.1.3).

⁹¹ Der Titel des Songs muss sich bei Harris nicht zwingend auf die „catch line“ beziehen.

Es gibt viele bekannte Fälle, in denen eine „catch line“ den Erfolg eines Songs nahezu alleine begründet hat.

Wickes führt im Zusammenhang mit der Songidee den Begriff „punch“ ein. Darunter versteht er die Kombination einer guten Idee mit einem passenden Text, die einem Song zu starker Einprägsamkeit verhilft. Punch zeigt sich entweder in der Songidee selbst oder in spezifischen textlichen oder musikalischen Bestandteilen als „punch line“. Diese Eigenschaft kann einen Song für den Hörer besonders bedeutsam machen:

„The punch in a popular song is a song's magnetism, its life, its personality. The real punch in a song is the thing that lingers with one after the singer has vanished; it is like the essence of a good story [...]. The idea, line, or strain has simply acted as the strongest magnetic point, and unless the remainder of the points that go to make up the whole possess magnetism, the strength of the foremost point will gradually weaken, leaving us disappointed or indifferent. [...] Take another case. A girl is parted from her lover. She listens to a new song that fills her heart with regrets and hopes.

[...] After hearing the song several times she begins to memorize some of it—most likely the chorus—and to her the punch-lines will be the ones that strike the deepest into her own little problem.“⁹² (Wickes 1916, 75–77)

Für Wickes ist der Punch das zentrale Element eines Songs, das dessen Lebendigkeit und Persönlichkeit ausmacht. Dieser Punch bleibt im Gedächtnis haften, auch nachdem das Lied verklungen ist. Ein Song mit einem starken Punch hinterlässt einen bleibenden Eindruck. Doch auch die übrigen Elemente des Songs müssen diese einprägsame Qualität besitzen, da der Punch sonst an Wirkung verliert und Gleichgültigkeit zurücklässt.

Der Gegenentwurf zu Punch zeichne sich durch allgemeine und ausgedehnte lyrische Beschreibungen aus, die laut Wickes eher in Kunstliedern oder Gedichten zu finden sind:

„Magazine poems are somewhat similar to high-class songs. Both may deal with abstract subjects, such as seasons of the year, or themes of an impersonal nature, like flowers, rivers, trees, but the popular lyric without human beings in it is almost worthless.“ (Wickes 1916, 41)

Punch bietet somit ein mögliches ästhetisches Unterscheidungsmerkmal zum Kunstlied. „High-class songs“ und Gedichte behandeln laut Wickes oft abstrakte Themen wie die Jahreszeiten oder unpersönliche Motive wie Blumen, Flüsse und Bäume. Im Gegensatz dazu sei ein populärer Songtext ohne menschliche Elemente nahezu wertlos.

⁹² Der Begriff *Strain* wird von Wickes häufiger verwendet. Im Jazz wird der Begriff für achttaktige oder sechzehntaktige Perioden verwendet. Weiterführende Strainanalysen von Cakewalks finden sich bei Maximilian Hendler (vgl. Hendler 2010, 66–72).

Auch Silver und Bruce thematisieren die Problematik einer zu stark poetisch geprägten Sprache und verbinden diese Eigenschaft mit klassischer Musik:

„Poetical or flowery expressions should be avoided at all times, and the phrasing should be so clear that even a child can understand it. Classical references should be avoided, and high-sounding words are distinctly out of place in a popular song.“ (Silver et al. 1939, 26)

Nach Silver und Bruce sollten poetische oder blumige Ausdrücke sowie klassische Anspielungen in einem populären Song vermieden werden. Stattdessen sollte die Sprache so klar und einfach sein, dass sie selbst von einem Kind verstanden werden kann.

Wie auch Harris' Begriff „catchy“ kann sich Wickes' „punch“ sowohl auf textliches als auch auf musikalisches Material beziehen. Obwohl „punch“ als spezifische Qualität auch auf die Musik anwendbar ist, bleibt er in diesem Bereich schwer fassbar. Wickes geht daher nicht detailliert auf den musikalischen Punch ein, stellt jedoch fest, dass dieser mit der Beziehung zwischen Melodie und Arrangement zusammenhängt:

„But there must be punch in the melody as well, for a lyric, regardless of the quantity and quality of its punchlines, cannot make a poor melody popular. Punch in melody is too elusive to be pointed out. Very often the harmony furnished by the arranger has a great deal to do with the punch in a melody. One arranger will get twice as much out of a melody as another, and for this reason writers should not entrust their songs to third-rate arrangers.“ (Wickes 1916, 81)

Die wichtige Rolle des Arrangements ist hier entscheidend, da für Wickes die Qualität des Arrangements maßgeblich beeinflusst, wieviel „punch“ eine Melodie letztendlich entfalten kann.

Wickes erläutert anhand eines Beispiels, wie Imitatoren („imitators“) Songideen übernehmen:

„I Didn't Raise My Boy to be a Soldier“ was a title of the ideal kind, and when the Ford Peace Ship sailed away the title was given more free advertising than the publisher could ever think of buying. Newspapers all over the world used the title, and some even printed the picture of a band playing the song at the pier. As soon as an original title becomes popular hundreds of imitators grow busy with cheap imitations, but they seldom derive any results from their time and labor.“ (Wickes 1916, 44)

In diesem Beispiel wird deutlich, dass die Imitation entweder im exakten Wortlaut des Titels (in dem sich auch die Songidee manifestiert) oder in der Verwendung eines ähnlichen Titels besteht, der die gleiche Idee transportiert. Wickes sieht die mediale Aneignung des Songtitels in unterschiedlichen Kontexten als Folge seines Punch und seiner herausragenden Originalität und Qualität. Diese Aneignungen führen zur Verbreitung des Titels und dienen somit dem Song als zusätzliche Werbung. Dies zeigt, dass vor allem das Original von den

Imitationen profitiert, weshalb Wickes davon abrät, Imitator zu sein, und stattdessen zur Schaffung originärer Songs ermutigt:

„As soon as an original title becomes popular hundreds of imitators grow busy with cheap imitations, but they seldom derive any results from their time and labor. [...] The beginner should never become an imitator. Originality is his only chance for securing a foothold in the game.“ (Wickes 1916, 43–44)

Auf diese Weise stellt Originalität bei Wickes eine Selling Quality ganz im Sinne von Charles K. Harris dar. Originalität wird dabei als essenziell für den Erfolg eines Songs betrachtet und als unverzichtbar angesehen, um sich von der Masse der Imitatoren abzuheben.

Auch Silver und Bruce verwenden den Begriff Punch, um eine Textzeile zu beschreiben, die einen Song besonders hervorhebt. Sie gehen jedoch nicht weiter auf den Begriff ein. Stattdessen widmen sie sich ausführlicher der Songidee und betonen ihre Bedeutung sogar stärker als die eines ansprechenden Titels:

„There must be a basic idea [...]. A title may suggest the idea, or vice versa, but generally speaking, the idea is just as important, if not more important, than the title itself.“ (Silver et al. 1939, 14)

Über der Songidee stehen thematische Grundmuster, wie etwa das „boy-meets-girl, girl-meets-boy“-Thema, die immer wieder neu in Songs verarbeitet werden (vgl. Silver et al. 1939, 21). Sie bezeichnen diese übergeordneten Themengebiete als „fundamental subject matter“. Innerhalb dieser Themengebiete können sowohl die Idee selbst als auch deren gestalterische Ausarbeitung Originalität und Individualität aufweisen:

„It is almost impossible to find a basic subject that has not been used in a popular song. In analysis, the songs of today deal with the same fundamental subject matter contained in songs written thirty or forty years ago. [...] We can see from this that it is not so important that the basic idea be a new one as it is that the treatment and development of the idea be individual and fresh.“ (Silver et al. 1939, 21)

Originalität und Individualität stellen für Silver und Bruce weder für die übergeordneten inhaltlichen Themengebiete noch für die Songidee eine notwendige Qualität dar. Es genügt, wenn die *Ausarbeitung* dieser Themen Individualität und Originalität aufweist. Mit dieser Auffassung wird dem Popular Song die Möglichkeit einer breiten Vielfalt an originellen Ausarbeitungen eingeräumt, die aus einer begrenzten Anzahl an Themen hervorgehen.

Die Frage nach Originalität und Imitation in der populären Musik ist nicht nur eine ästhetische, sondern nach dem Leitprinzip der Selling Qualities auch eine wirtschaftliche und rechtliche Angelegenheit. Urheberrechtsfragen spielen dabei eine zentrale Rolle, und der Einfluss der Songwriter auf die Entwicklung des Copyrights ist beachtlich. In seiner Autobiografie berichtet Harris von einem Treffen mit Präsident Theodore Roosevelt im Weißen Haus (vgl. Harris 1926, 281–298). Harris zufolge machte er Roosevelt auf die Probleme des stagnierenden Copyright Bills aufmerksam. Zu dieser Zeit war der Verkauf von

aufgenommener Musik noch nicht mit einer Vergütung für die Songwriter oder Verleger verbunden. Harris behauptet, dass er sowohl als Songwriter als auch als Verleger beide Parteien vertreten konnte und so Roosevelts Unterstützung gewann, was dazu führte, dass Verleger im Gesetz bevorzugt berücksichtigt wurden. Der Copyright Act von 1909 beschränkte den Schutz auf veröffentlichte Werke, während unveröffentlichte Werke ungeschützt blieben.⁹³ Weiter berichtet Harris, dass Roosevelt ihm eine privilegierte Position bei Anhörungen vor Senatoren verschafft habe, um das Verfahren zu beschleunigen. Obwohl das Treffen von Harris mit Roosevelt heute schwer nachzuweisen ist, existieren Berichte über seine Treffen mit Senatoren in zeitgenössischen Zeitungen (siehe Abbildung 11). Auch andere Songwriter pflegten Kontakte zu einflussreichen Personen. Robert Bruce beispielsweise hatte enge Verbindungen zu führenden Persönlichkeiten der amerikanischen Autorensgesellschaft ASCAP. Bereits zu Beginn seiner Karriere war er Assistent des späteren General Managers der ASCAP, John G. Paine (Silver et al. 1939, 8).

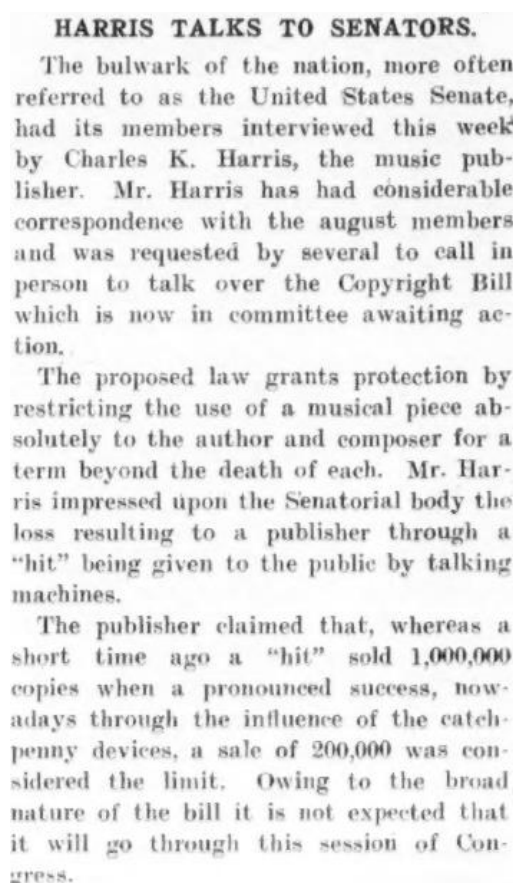


Abbildung 11: Bericht über Harris Kontakte zum Senat (Variety, 1907-01-12: Vol 5, 7)⁹⁴.

⁹³ Im deutschen Urheberrecht genießen veröffentlichte wie auch unveröffentlichte Werke den gleichen Schutz.

⁹⁴ Verfügbar unter https://archive.org/details/sim_variety_1907-01-12_5_5/page/6/mode/2up?q=Charles+k.+harris (Zuletzt geprüft am 19.07.2022).

Zur Bestimmung des Beginns der kurzen Geschichte der populären Musik um 1900 kann demzufolge auch der bedeutsame Einfluss der Songwriter auf das Urheberrecht herangezogen werden.

3.1.2.7 Originalität und Imitation in der Musik

In den Ausführungen zur Reminiszenz wurden Harris' entscheidende Aspekte bezüglich Melodik im Kontext von Originalität und Imitation beleuchtet. Harris führt jedoch keine expliziten Konzepte zur Melodieerfindung an, außer seinem allgemeinen Ansatz, die Melodie basierend auf dem zuvor angefertigten Songtext zu entwickeln. Zur Ausarbeitung des Arrangements nutzt er die Song Styles und die darin enthaltenen Gestaltungskonventionen (siehe Kapitel 3.1.1.5). Beim Arrangement für Bands und Orchester verweist Harris auf die Beauftragung professioneller Arrangeure (siehe Kapitel 3.1.2.2).

Wickes' Ausführungen zur „melody construction“ folgen ähnlichen Prinzipien wie die von Harris. Melodien werden demnach für einen bereits vorliegenden Text entwickelt. Er geht davon aus, dass ein angeborenes melodisches Talent dem Songwriter erlaubt, ansprechende Melodien hervorzubringen (vgl. Wickes 1916, 97–98). Melodien gelten für ihn als gelungen, wenn sie sangbar sind, was vor allem durch diatonische Schrittfolgen erreicht wird. Er belegt dies anhand repräsentativer Beispiel-Hits, bei denen die ersten drei Melodietöne derselben diatonischen Schrittfolge folgen. Ungewöhnliche Sprünge in der Melodie werden nicht als Zeichen von Originalität angesehen, sondern als Mangel an Qualität (vgl. Wickes 1916, 100). Interessanterweise wird Konventionalität hier nicht als Imitation gewertet, während ausgefallene musikalische Elemente nicht als Zeichen von Originalität betrachtet werden. Die Vorgehensweise bei der Melodieerfindung differenziert er nach verschiedenen Typen (siehe Kapitel 3.1.2.9). Auf die Gestaltung des Arrangements geht Wickes nicht näher ein; stattdessen empfiehlt auch er, einen professionellen Arrangeur zu beauftragen.

Silver und Bruce widmen sich ausführlicher den musikalischen Gestaltungsweisen. Sie erachten die Kreation einer individuellen Melodie als weitaus anspruchsvoller als das Verfassen eines geeigneten Songtexts. Das Imitieren der Techniken anderer Songwriter erachten sie als wenig erfolgversprechend:⁹⁵

„As soon as a songwriter starts imitating someone else's technique, his song is bound to lose all individuality. In the field of lyric writing individuality is not difficult to acquire, but one is very apt to fall into a rut when it comes to composition.“ (Silver et al. 1939, 140)

⁹⁵ Auch die Songwriter-Typen von Silver und Bruce werden in Kapitel 3.1.2.9 behandelt.

Für sie ist echte Originalität im Kompositionsprozess entscheidend, um sich von der Masse abzuheben.

Silver und Bruce stellen fest, dass Melodien einem Abnutzungsphänomen unterliegen können. Selbst wenn eine Melodie ansprechend ist, kann sie dennoch veraltet und altbacken wirken. Besonders Amateur-Songwriter würden oft nicht erkennen, dass ihre Melodien abgegriffen erscheinen:

„The main difficulty with amateur composers is that they refuse to recognize that there are many stock, timeworn melodic progressions which have been used so often that they have ceased to have any interest or appeal. If such a person were accused of being unoriginal, he would feel that he was being called a thief, and would try to prove that his melody was heaven-sent. The only difficulty here is that heaven has been impartial in bestowing the same melodic ideas upon many people. Such a composer will put together a pleasing but old-fashioned combination of notes and crow with delight, not realizing that his brain-child was still-born.“ (Silver et al. 1939, 63–64)

Leider führen Silver und Bruce keine konkreten Beispiele an, sodass nicht klar wird, wie solche Melodien beschaffen sind. Sie argumentieren, dass abgenutzte Melodien vor allem bei weniger begabten Songwritern aufzufinden seien und nur wenige Songwriter in der Lage seien „frische“ melodische Verläufe zu komponieren. Das Problem liege nicht in der bewussten Nachahmung, sondern in der Unfähigkeit, innovative melodische Strukturen zu schaffen, wodurch die meisten Komponisten unbewusst den ausgetretenen Pfaden folgen.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie dies mit Wickes' Darstellung vereinbar ist, der aufzeigt, dass viele Hits die gleichen Tonfolgen aufweisen. Dies würde bedeuten, dass die wenigen erfolgreichen Songwriter zwar auf ähnliche Tonfolgen zurückgreifen, sich jedoch durch ihre einzigartige Umsetzung und kreative Gestaltung von den weniger talentierten Songwritern abheben, deren Melodien oft als abgenutzt und unoriginell wahrgenommen werden.

Letztlich greifen Silver und Bruce auf eine Argumentation zurück, die sich am Geniebegriff orientiert und damit gewisse Unerklärlichkeiten hinterlässt:

„Just as a lyric writer must start with a basic idea, so also must the melody writer have as a start a fresh and interesting melodic theme. As we have seen, that four-measure phrase which contains the title is the focal point of the entire tune. It is here that the ‚genius‘ and ‚inspiration‘ of the composer should find expression.“ (Silver et al. 1939, 64–65)

Mit der Betonung auf „fresh“ etablieren Silver und Bruce ein weiteres Kriterium zur ästhetischen Bewertung der Melodiegestaltung. Es genügt nicht, lediglich ein Gespür für ansprechende melodische Verläufe zu haben. Vielmehr müssen diese Melodien darüber hinaus auch eine „frische“ Qualität aufweisen.

Auch der Rückgriff auf bereits vorhandenes Material wird von Silver und Bruce als mögliche Strategie anerkannt. Im Gegensatz zu Harris und Wickes sehen sie darin sogar Potenzial, sich

erfolgreich an klassischer Musik zu bedienen. Sie sprechen dabei die Mode an, klassische Stücke in Swing-Arrangements zu überführen, und nennen Larry Clintons Bearbeitung von Claude Debussys *Rêverie* als Beispiel (Silver et al. 1939, 18–19)⁹⁶. Allerdings betonen sie, dass nur besonders talentierte Musiker in der Lage sind, solche Klassiker erfolgreich zu adaptieren:

„Only skilled musicians can steal from the classics and get away with it.“
(Silver et al. 1939, 70)

Darüber hinaus bieten Silver und Bruce konkrete Anleitungen zur Melodiekonstruktion. Sie empfehlen, einen übergeordneten melodischen Verlauf einer Durtonleiter mit dem Grundton als Zielton zu verwenden und diesen rhythmisch sowie melodisch auszugestalten. Dabei soll jeder Ton der Tonleiter genutzt werden (siehe Notenbeispiel 8).



Notenbeispiel 8: Beispiel eines weiterentwickelten melodischen Verlaufs einer C-Dur-Tonleiter von Silver und Bruce (Silver et al. 1939, 43).

Der zweite Ansatz zur Melodiekonstruktion basiert auf „patterns“. Diese bestehen bei Silver und Bruce aus Motiven, für die eine bestimmte Anzahl an Tönen gewählt wird und die in der Regel kürzere Abschnitte darstellen. Je nach Anzahl der Töne und dem Tempo entstehen dabei lange melodische Bögen, kürzere Patterns oder Motive. Ein Song kann dabei über mehrere Patterns verfügen, die variierend in die Songform integriert werden (siehe Notenbeispiel 9). Mehrere Patterns können sich wiederum zu einem übergeordneten melodischen Bogen zusammensetzen.



Notenbeispiel 9: Melodische Patternanalyse nach Silver und Bruce der ersten acht Takte des Chorus von *Always* von Irving Berlin (1925). Demnach ist a ein Five-Note-Pattern, b ein Two-Note-Pattern; a' und b' sind jeweils wiederholte Variationen von a und b. Letztlich bildet die Konstruktionsweise in diesem Fall eine Periode.

Silver und Bruce wenden diese Grundprinzipien der Melodieerfindung auch in der Analyse von Songs an. So untersuchen sie den Stil von Cole Porter und weisen ihm einen formelhaften Umgang mit diesen Grundprinzipien nach. Trotz der formelhaften Herangehensweise gelte dieser Ansatz dennoch als originell:

⁹⁶ Die Aufnahme ist bei archive.org verfügbar (https://archive.org/details/78_my-reverie_larry-clinton-and-his-orchestra-bea-wain-larry-clinton-claude-debussy_gbia0019023a/My+Reverie+-+Larry+Clinton+and+his+Orchestra.flac, zuletzt abgerufen am 09.06.2023).

„There are a few peculiar characteristics of Cole Porter compositions which are evident when one plays consecutively *Night And Day*, *Begin The Beguine*, *Why Shouldn't I*, *I've Got You Under My Skin*, and *At Long Last Love*. In these songs, in which the melody is slightly more important than in the fast patter songs, one cannot help noticing a close similarity in the tunes themselves. This is due, not a lack of originality on the part of the composer, but to a set, and probably unconscious, tendency to use the same formula of note progressions. This formula, in brief, is the use of a simple melody pattern plus the chromatic scale.“ (Silver et al. 1939, 126)

Die Melodiekonstruktionskonzepte von Silver und Bruce weisen bemerkenswerte Übereinstimmungen mit den melodischen Analysen der American Popular Ballad des Musiktheoretikers Allen Forte auf. Im Rückgriff auf die Reduktionsanalysen von Heinrich Schenker verwendet Forte für seine Untersuchungen den „large-scale view“, bei dem durch eine melodische „reduction“ die übergeordneten melodischen Verläufe sichtbar werden (vgl. Forte 1995, 42–43). Während Silver und Bruce ihr Wissen über diese Strukturen zur Komposition ihrer Songs nutzen, setzt Forte diese Konzepte für seine analytische Perspektive ein. Forte geht sogar so weit, den Songs durch seine Analysen eine musikalische Reichhaltigkeit zuzuschreiben und sie als „the American ‚Lieder‘“ zu bezeichnen (vgl. Forte 1995, 3).

Wie bereits erwähnt, hat auch Wickes die melodischen Übereinstimmungen in verschiedenen Songs erkannt. Silver und Bruce verfolgen einen ähnlichen Ansatz und identifizieren ein Motiv, das in zahlreichen Stücken wiederkehrt. Leonard Bernstein hat dieses Motiv in *The Infinite Variety of Music* ebenfalls analysiert (siehe Notenbeispiel 10). Beispiele für dieses Motiv finden sich in Songs wie *Merry Widow Waltz*, *Sweet Adeline*, dem französischen Volkslied *Il était une bergère* und im Thema von Smetanas *Die Moldau* (vgl. Bernstein 1966, 34–47; Silver et al. 1939, 46–47).



Notenbeispiel 10: Häufig verwendetes Motiv, bzw. „Four-Note-Pattern“.

Nach Silver und Bruce lässt sich ein Song auf einer höheren Ebene vollständig aus Patterns zusammensetzen (siehe Tabelle 14 und Tabelle 15). Ein wesentliches Grundprinzip dabei ist die variierende Wiederholung, die so gestaltet werden soll, dass die Melodie sowohl ansprechend als auch einprägsam bleibt:

„The whole purpose of form is to state a melodic phrase and repeat it in such a manner that the listener will be able to remember it.“ (Silver et al. 1939, 48)

A (8 Takte)	„melodic statement“ (4 Takte) + Entwicklung des „melodic statement“ (4 Takte), Halbschluss
A (8 Takte)	Wiederholung von A, Ganzschluss
B (8 Takte)	Kontrastierendes neues Material mit „slightly different mood“; Modulation
A (8 Takte)	Wiederholung von A, Ganzschluss

Tabelle 14: Tabellarische Zusammenfassung einer abstrahierten Songform in Patterns nach Silver und Bruce (vgl. Silver et al. 1939, 58–61).

Diese Patternformeln veranschaulichen Silver und Bruce anhand eines Beispiels, in dem ein vorgegebener Songtext rhythmisch und melodisch ausgearbeitet wird. Dies erfolgt in einer AABA-Form, wobei sie auch eine ABAC-Form in Erwägung ziehen (vgl. Silver et al. 1939, 76–91).⁹⁷

A	Takte 1-4	Rhythmus-Pattern 1
	Takte 5-8	Rhythmus-Pattern 1
A	Takte 9-12	Rhythmus-Pattern 2
	Takte 13-16	Rhythmus-Pattern 2 oder 3
B	Takte 17-20	Rhythmus-Pattern 1
	Takte 21-24	Rhythmus-Pattern 1
A	Takte 25-28	Rhythmus-Pattern 4
	Takte 29-32	Rhythmus-Pattern 5

Tabelle 15: Beispiel einer Rhythmus-Pattern-Formel in einer AABA Form (vgl. Silver et al. 1939, 61).

Silver und Bruce richten ihre Ausführungen vor allem an Songwriting-Novizen. Sie betonen, dass das Wissen über Patterns und Formen nicht nur beim Komponieren hilft, sondern auch bei der Analyse bestehender Songs. Durch diese Analyse sollen die Fähigkeiten im Songwriting verbessert werden:

„It is a good practice for the amateur to study current popular numbers with these forms in mind and to learn to analyze the songs that he hears.“ (Silver et al. 1939, 55)

Die Fähigkeit zur Songanalyse ist laut Silver und Bruce ein wesentlicher Vorteil für Songwriter, da sie ihnen ermöglicht, ihre eigenen Stücke kritisch zu bewerten. Dieses Training sollte durch die Untersuchung aktueller Hits erfolgen:

„A study of current songs is always helpful, and by this we do not mean just listening to them over the radio. The thing to do is to buy songs - particularly songs that one likes. Each one should be played over at home and taken apart to see what makes it tick. When a person can analyze other people’s songs, he should be able to analyze his own, and this is by far the best training that a songwriter can have.“ (Silver et al. 1939, 7–8)

⁹⁷ Dies wird auch durch die Forschungsergebnisse von Appen und Frei-Hauenschild bestätigt, die ebenfalls die AABA-Form und die ABAC-Form dieser Zeit zuordnen (vgl. Appen und Frei-Hauenschild 2012).

Durch diese Methode soll die Fähigkeit erworben werden, die Selling Qualities von Songs besser einschätzen zu können. Die Analyse des eigenen Songs dient somit der Qualitätskontrolle. Ein weiterer Schritt in diesem Prozess ist das bewusste Anhören des selbstgeschriebenen Songs, wobei die innere Haltung eingenommen werden soll, als ob man ihn zum ersten Mal hört:⁹⁸

„Finally, in reviewing his song, the writer should try to listen to it as though he were hearing it for the first time. This is a difficult attitude to assume towards one’s own brain child, but it is important for any creator to be objective in his criticism. Only in this way can he detect and eliminate his own weakness.“ (Silver et al. 1939, 107)

Auch George Gershwin (1961) sieht in der Analyse eine Möglichkeit, die Stile und Techniken anderer Songwriter zu erkennen und zu verstehen. Die Strategie, durch das Imitieren fremder Stile einen eigenen Stil zu entwickeln, wird von vielen Songwritern kritisch betrachtet. Gershwin hält diese Methode lediglich in der frühen Lernphase des Songwritings für sinnvoll:

„Many of us have learned to write music by studying the most successful songs published. But imitation can go only so far. The young song writer may start by imitating a successful composer he admires, but he must break away as soon as he has learned the maestro’s strong points and technique. Then he must try to develop his own musical personality, to bring something of his own invention into his work.“ (Goldberg und Gershwin 1961, ix-x)

Die Ausführungen der späteren Songwriting-Anleitungen zeigen im Vergleich zu Harris eine klare Weiterentwicklung. Während Harris bereits konkrete musikalische Gestaltungsrahmen durch die Song Styles vorgibt, sind die Gestaltungsmöglichkeiten bei Silver und Bruce wesentlich detaillierter und differenzierter dargestellt. Die formelhafte Konstruktion von Songs wird von den beschriebenen Songwritern nicht als Widerspruch zur Originalität gesehen. Vielmehr soll innerhalb der Konventionen von Hit-Songs ein eigener Stil gefunden und entwickelt werden.

3.1.2.8 Originalität und Imitation des textlichen Materials

Harris spricht von Imitation, wenn eine Songidee durch die Übernahme des Wortlauts eines anderen Titels verwendet wird. Das Aufdecken und Erkennen einer solchen Imitation führe zur Geringschätzung und impliziere eine Verminderung der Selling Quality:

⁹⁸ Bei Harris erfolgt die Qualitätskontrolle nicht durch Analyse, sondern durch die Präsentation des Songs in einem kleineren Rahmen und die Beobachtung der Reaktionen des Publikums (siehe 3.1.1.6).

„It is the composers who originate who win fame. Many songwriters think they can score by copying another idea that is on the market, either in title or music. Occasionally they come near it, but as a rule the public has no sympathy with imitators and the name of a well-known composer on an imitation is likely to act as a boomerang. Originality always pays.“ (Harris 1906, 5)

Harris betont hier die Bedeutung der Originalität für den langfristigen Erfolg eines Songwriters. Während kurzfristige Erfolge durch Imitation möglich sein mögen, wird auf lange Sicht nur Originalität mit Ruhm belohnt. Imitatoren laufen Gefahr, ihre Reputation zu schädigen, besonders wenn sie bereits bekannt sind. Die Öffentlichkeit schätzt Originalität und lehnt Nachahmungen ab, wodurch der Ruf eines bekannten Komponisten durch Imitationen Schaden nehmen kann. Originalität wird somit nicht nur als ästhetischer Wert, sondern auch als ökonomischer Vorteil dargestellt.

Silver und Bruce beschreiben eine mögliche Vorgehensweise, bei der der Titel aus einem Buch, Theaterstück oder Film entnommen wird:

„In some cases the lyric idea originates from the title itself. [...] The writer may start with some current expression or, as it often happens, will use the name of a very popular book, play, or motion picture. Such songs as Angels with Dirty Faces, Gone with the Wind, Stars Fell on Alabama, Farewell to Arms, and So Red the Rose have all sprung from the latter source.“ (Silver et al. 1939, 13)

Durch die Assoziation mit bekannten Titeln wird eine sofortige Wiedererkennbarkeit und Anziehungskraft erzeugt, die den Song für das Publikum ansprechender macht. Diese Methode verdeutlicht, wie gezielt Verbindungen zu anderen Medien genutzt werden, um von deren Bekanntheit zu profitieren und so eigene Erfolge zu erzielen.

Die Bewertung der Übernahme eines Titels ist somit differenziert zu betrachten. Während das Verwenden von Titeln anderer Songs kritisch gesehen wird, gilt die Übernahme von Formulierungen aus anderen Textquellen wie Schlagzeilen oder Buchtiteln als weniger problematisch.

Silver und Bruce thematisieren zudem die Übernahme textlichen Materials aus fremden Songs in eigene Songtexte.⁹⁹ Grundsätzlich raten sie davon ab, fremde Ausdrücke zu übernehmen:

„Avoid other people’s expressions. Try to be original and individual in your phrasings and in your selection of poetic images.“ (Silver et al. 1939, 39)

⁹⁹ Harris differenziert nicht zwischen dem Übernehmen von Ideen und einzelnen Ausdrücken aus einem anderen Song.

Das Ziel, möglichst individuell zu formulieren, stellt jedoch einen nicht immer realisierbaren Idealfall dar, da ein Text nicht ausschließlich aus einzigartigen Ausdrücken und Phrasen bestehen kann.

Wie auch bei den Melodien beschreiben Silver und Bruce ein Phänomen, bei dem sich verwendete Ausdrücke und Aussagen mit der Zeit abnutzen können. Die Verwendung solcher verbrauchter Phrasen führe zu einer geringen Individualität, die den Song für das Publikum uninteressant erscheinen lasse:

„As soon as one uses phrases that have been employed time and again in popular songs, the lyric immediately loses its individuality. There may be some dispute as to what constitutes a trite and hackneyed statement, but the best general plan is for the lyric writer to express himself naturally, while at the same time trying to give familiar ideas a new twist.“ (Silver et al. 1939, 23)

Silver und Bruce verorten eine weitere Problemzone im Bereich des Reimens. Sie sehen die durch das Reimen eingeschränkte Wortauswahl als mögliche Ursache für mangelnde Originalität. Manche Worte werden in Songs häufig genutzt, doch ihre eingeschränkte Menge an Reimpaaren führe oft zu abgedroschenen Phrasen:

„Love, for example, has very few practical rhythm mates, since such words as *shove*, *glove*, and *dove* do not generally fit well into the context of the average lyric. As a result there have been evolved such dust collectors as ‚You’re the one I’m thinking of,‘ or ‚The stars and moon above.‘ [...] However, both of these phrases provide a rhyme for *love*, and therefore have been used so many times that they have grown weak and senile. [...] Of course there are many other instances of hackneyed rhymes, and while most of these occur in amateur compositions, even professional songwriters sometimes fall into the lazy habit of employing them.“ (Silver et al. 1939, 24–25)

Obwohl Harris' Anleitung ein umfangreiches Reimlexikon enthält, das etwa die Hälfte des Buches einnimmt und somit einen hohen Stellenwert zu haben scheint, geht er auf das Reimen selbst nicht näher ein. Silver und Bruce hingegen sehen die Verwendung eines Reimlexikons generell kritisch:

„A commonplace lyric or a poor phrase cannot be saved or disguised by the use of clever rhymes. [...] Many lyricists have the habit of writing with one eye on the lyric and one eye on the rhiming [sic!] dictionary. The result is usually either ludicrous or pathetic.“ (Silver et al. 1939, 26–27)

Bei Silver und Bruce zeichnet sich diesbezüglich eine Hierarchisierung ab. Die individuelle Ausarbeitung einer Songidee steht für sie an höchster Stelle, während Reime lediglich als unterstützende Elemente betrachtet werden:

„The main object in any lyric is the original and interesting treatment of the subject matter. Rhymes do add to this effect, but are by no means all-important.“ (Silver et al. 1939, 31)

Insgesamt zeigt sich, dass das textliche Material vor allem durch Originalität und individuelle Gestaltung geprägt sein sollte. Referenzen zu anderen Medien sind ebenfalls nützlich, um beim Publikum gut anzukommen und kommerziellen Erfolg zu sichern.

3.1.2.9 Die Fähigkeiten des Songwriters

Sowohl Harris, Wickes als auch Silver und Bruce adressieren in ihren Anleitungen den „beginner“, beziehungsweise den „amateur“. Silver und Bruce definieren den Amateur, indem sie ihn vom „professional songwriter“ abgrenzen. Die Minimalanforderung an den professionellen Songwriter besteht darin, bereits mindestens einen Song veröffentlicht zu haben, während der Amateur klischeehaft als jemand beschrieben wird, der an „songmania“ leidet – einer Krankheit, die sich durch Naivität, Überheblichkeit, Unverschämtheit, Zwielfichtigkeit und nerviges Verhalten auszeichnet. Eine Analyse mehrerer tausend Amateur-Songs habe ergeben, dass weniger als 10 Prozent davon fehlerfrei und weniger als ein Prozent kommerziell verwertbar seien (vgl. Silver et al. 1939, 3–6). Silver und Bruce gestehen Amateuren zwar potenziell gute Ideen zu, jedoch sei die Ausarbeitung dieser Songs oft mangelhaft. Die Bedeutung der Ausarbeitung, in der Silver und Bruce das entscheidende Moment der Originalität und Qualität sehen, werde vom Amateur häufig unterschätzt:

„The construction of the average amateur song indicates that the writer started off with a good idea but didn't know how to follow through.“ (Silver et al. 1939, 7)

Den gleichen Aspekt hat auch schon Harris in seiner Anleitung angesprochen. Der Amateur Songwriter unterscheidet sich demnach vom professionellen Songwriter nicht durch das Fehlen guter Ideen, sondern dass er nicht in der Lage sei, diese in einem Song konsequent auszuarbeiten:

„Many a manuscript has been dropped into the waste paper basket of the publisher, or has had money expended on it by the author, or composer, in getting same published, only to die a miserable, and sometimes, instantaneous death. Yet this composition may really have contained a good or original idea in either lyrics, melody, or, perhaps both. They had not been worked out by careful thought and attention to detail, however, and this, as has already been stated, is a fatal oversight in the making of a successful ‚popular‘ song.“ (Harris 1906, 21)

Auch an einer zweiten Textstelle wird der Bedeutung der Ausarbeitung Nachdruck verliehen:

„Do not, however, think that your work is over when you have transferred this inspiration to paper. Far from it. It is here that the successful composer really starts.“ (Harris 1906, 24)

George Gershwin (1961) schildert seine Arbeitshaltung ähnlich. Inspiration sei unzuverlässig, daher müsse der Fokus auf eine sorgfältige Ausarbeitung gelegt werden. Dies verleihe einem Song den Anschein, aus Inspiration entstanden zu sein. Der „Schein des Inspirierten“ – man könnte auch sagen der „Schein des Genialen“ – resultiert in Gershwins Songs somit auf solidem Wissen und einer beharrlichen Arbeitsweise:¹⁰⁰

„Out of my entire annual output of songs, perhaps two—or at the most, three—come as a result of inspiration. We can never rely on inspiration. When we most want it, it does not come. Therefore the composer does not sit around and wait for an inspiration to walk up and introduce itself. What he substitutes for it is nothing more than talent plus his knowledge. If his endowment is great enough, the song is made to sound as if it were truly inspired.“ (Goldberg und Gershwin 1961, viii)

Zudem betont Gershwin, dass kontinuierliche Übung unerlässlich ist, um konstant erfolgreiche Ergebnisse zu erzielen:

„Like the pugilist, the song writer must always keep in training. He must try to write something every day. I know that if I don't do any writing for several weeks I lose a great deal of time in catching my stride again. Hence I am always composing.“ (Goldberg und Gershwin 1961, ix)

Bei Wickes zeichnet sich der Anfänger vornehmlich durch seine Unerfahrenheit aus. Mit seinem Buch zielt Wickes darauf ab, die Beobachtungen und Erfahrungen erfolgreicher Songwriter dem Anfänger zugänglich zu machen (vgl. Wickes 1916, 9). Wickes differenziert zwischen verschiedenen Songwritertypen, die sich hinsichtlich ihrer Fähigkeiten und Herangehensweisen unterscheiden. Grundsätzlich unterscheidet er dabei zwischen dem „lyric writer“ und dem „melody writer“, wobei beide Aufgaben auch von einer einzigen Person übernommen werden können.

Hinsichtlich des „melody writers“ differenziert Wickes weiter zwischen verschiedenen Untertypen. Wie Harris erkennt auch Wickes die Möglichkeit an, einen Song ohne Notenkenntnisse zu schreiben. Die Melodien werden dabei gepfiffen, gesungen, gesummt oder am Klavier zusammengebastelt („to pick out a melody“). Diese Methode sei charakteristisch für den „non-playing composer“, der intuitiv und scheinbar unsystematisch vorgeht und dennoch zufriedenstellende Ergebnisse erzielt (vgl. Wickes 1916, 97–98).

Der „mechanical melody writer“ zeichne sich durch seine improvisatorische Herangehensweise am Instrument aus. Auch hier dient ein bereits vorliegender Songtext als Ausgangspunkt:

¹⁰⁰ Diese Aussage von Gershwin erinnert an das Phänomen der Reminiszenz (siehe 3.1.2.5).

„The mechanical melody-writer places more faith in his favorite instrument, usually a piano. He sits at the piano improvising strains until he discovers one that appears to have that haunting jingle or motive. The lyric in front of him may offer some suggestions, but before he attempts to do anything, he first becomes familiar with the meter, rhythm, and sentiment of the lyric. Then from time to time he tries to hit upon an opening strain for the chorus.“ (Wickes 1916, 98)

Als dritten Typus beschreibt Wickes den Songwriter, der ständig neue Melodien pfeifend und summend erfindet und diese, im Gegensatz zum „non-playing composer“, mühelos unmittelbar notieren kann (vgl. Wickes 1916, 98).

Überdies charakterisiert er den „finished musician“, der sich trotz seiner musikalischen Fähigkeiten als „popular composer“ nicht eignet:

„The finished musician who tries to write popular music by note rarely makes a success of it. His music is too stiff and foreign to the ear of the masses, though it is technically correct—and in the latter fact he appears to find a great deal of pleasure. After he has made several unsuccessful attempts he gives it up as a bad job, declaring that he would rather starve and turn out musical gems than live in opulence and create ‚rot.‘“ (Wickes 1916, 98–99)

Wickes macht hier deutlich, dass technisches Können allein nicht ausreicht, um erfolgreiche populäre Musik zu schreiben. Stattdessen kommt es darauf an, die musikalischen Vorlieben der breiten Masse zu treffen.

Zuletzt beschreibt Wickes den „so-called composer“, der nur den Anschein erweckt, ein richtiger Komponist zu sein. Dieser Typus bedient sich an Hit-Melodien anderer Songs und kombiniert mehrere Melodien in einem Song so geschickt, dass die Ursprungsquellen nicht mehr erkennbar sind. Dadurch produziert er Songs, die trotz der Melodierecyclingmethode als „original composition“ angesehen werden und somit eine gewisse Beliebtheit und häufig auch Verkaufserfolge erzielen (vgl. Wickes 1916, 99–100).¹⁰¹ Dieses Beispiel verdeutlicht Wickes' Auffassung, dass die breite Öffentlichkeit ein anderes Verständnis von Originalität hat als die Musikschaffenden selbst. Für den Erfolg des Songwriters ist es vor allem entscheidend, die Songs so zu gestalten, dass sie dem Verständnis von Originalität der Öffentlichkeit entsprechen. Die Meinung der Songwriter spielt dabei eine untergeordnete Rolle.

Silver und Bruce erkennen ebenfalls die Schwierigkeiten, denen sich der „standard composer“ beim Schreiben eines Popular Songs gegenüber sieht. Dieser habe Mühe, sich innerhalb der Konventionen des Genres auszudrücken:¹⁰²

¹⁰¹ Heute genießt dieses Phänomen immer noch höchste Aktualität und wird im massenmedialen Popmusikdiskurs häufig diskutiert.

¹⁰² „Standard music“ bezeichnete in der Tin Pan Alley Kultur meist klassische Musik und Kunstmusik.

„In order to attain any success in the standard field, the composer must be a very fine musician. [...] There are relatively few popular composers who can compose good standard songs, and there are even fewer standard composers who are able to turn out good popular numbers. [...] It is also difficult for the standard composer, who is accustomed to express his inspiration freely, to hold this inspiration within the prescribed bounds of a popular song.“ (Silver et al. 1939, 160)

Dies veranschaulicht das ästhetische Verständnis der Tin Pan Alley-Songwriter, bei dem ein hohes Maß an musikalischem Können nicht zwangsläufig zu Erfolg im Bereich der populären Musik führt. Vielmehr müssen die spezifischen Anforderungen und Erwartungen des Publikums berücksichtigt werden.

Silver und Bruce hadern mit der Frage, inwiefern fundierte musikalische Fähigkeiten für das Songwriting überhaupt erforderlich sind. Sie sind der Ansicht, dass auch Texter über ein minimales Grundwissen verfügen sollten, da Text und Melodie eng miteinander verwoben sind:

„As a matter of fact, we feel even those songwriters who are specializing in lyric-writing should be able to read and write music, inasmuch as lyric and melody are so closely knitted together in both popular and semiclassical songs.“ (Silver et al. 1939, 48)

In dieser Hinsicht finden sich jedoch widersprüchliche Aussagen und Befunde. So konstatieren Silver und Bruce, dass Jerome Kern gerade wegen seiner klassischen Ausbildung zu erfolgreichen Songs kommt:

„Jerome Kern is another man who rates top rank in Tin Pan Alley’s Hall of Fame. He is one of the few popular songwriters who have had a classical musical training, and this experience is evident in much of his work.“ (Silver et al. 1939, 130)

Andererseits führen sie Irving Berlin als herausragendes Beispiel an, der trotz fehlender Notenkenntnisse zu einem der erfolgreichsten Songwriter wurde:

„Many professional songwriters know very little about harmony, and entrust the matter of accompaniment to professional arrangers. Irving Berlin, for instance, is one of our foremost melodists, but cannot read or write music, and never concerns himself with harmonizing his compositions. He merely whistles the melody to his arranger.“ (Silver et al. 1939, 93)

Dennoch gilt Berlin als eine herausragende Figur unter den Tin Pan Alley Songwritern:

„[I]t is important to make some mention of a few men whose work [...] has maintained such a steady plane of high achievement that it is definitely worth the study and attention of all who are interested in popular music.

First and foremost of these is Irving Berlin, the living symbol of Tin Pan Alley, whose songs are part and parcel of American folk music. [...] His education

has been very meager, and to this day he has not learned how to read or write music, but he is, above all, a natural lyricist and musician. He still picks out tunes with one finger on the black keys, but he has the gift of devising scintillating melodies which fit in perfectly with his well-written lyrics. He started many fads and fashions in song-writing, but does not confine himself to any definite style and can shape his songs to fit his moods and ideas.“ (Silver et al. 1939, 129)

Der augenscheinliche Widerspruch besteht darin, dass sowohl eine fundierte musikalische Ausbildung als auch ein intuitives, autodidaktisches Vorgehen zu herausragendem Erfolg im populären Songwriting führen können. Silver und Bruce lösen diesen Widerspruch, indem sie musiktheoretisches Wissen einer anderen Fähigkeit nachordnen. Sie kommen zur Schlussfolgerung, dass erfolgreiche Songwriter nicht zwingend umfassende musiktheoretische Kenntnisse benötigen, sondern vielmehr ein Gespür für einprägsame Melodien und Songideen sowie die Fähigkeit, diese in eine kommerziell erfolgreiche Form zu bringen:

„One can pick up a working knowledge of harmony and general music technique at any number of music schools, but a writer of popular songs needs more than this. As a matter of fact, many of our most successful songwriters do not have even this knowledge. They do know, however, when they have a good tune or song idea, and they know how to express this idea in proper and commercial form.“ (Silver et al. 1939, 7)

Für bestimmte Songtypen gelten dennoch Mindestanforderungen. Wie auch schon bei Harris, werden auch bei Silver und Bruce „production songs“ und „specialty songs“ als besonders anspruchsvolle Kategorien beschrieben, die ein hohes Maß an Fähigkeiten erfordern und daher für Amateure ungeeignet sind:

„Perhaps the easiest type of song to characterize is the production number. This, the reader will recall, is a song which requires a special situation or a special personality to ‚put it over‘. [...] [S]uch numbers [...] would have little meaning or interest in value if they had not first been exploited in moving pictures or shows. [...] It is not only the lyric which distinguishes a production number. In many cases the melody will require a trained singer to give it full justice. The amateur should steer away from attempting to write this type of song.“ (Silver et al. 1939, 66–67)

Hier wird deutlich, dass insbesondere die Melodie eines „production song“ oft einen ausgebildeten Sänger erfordert, um die volle Wirkung zu entfalten. Für Amateure bedeutet dies, dass sie sich von derartigen komplexen Songtypen fernhalten sollten, da diese besondere Fähigkeiten und professionelle Expertise verlangen.

Unter einer „specialty number“ verstehen Silver und Bruce Kompositionen, die speziell für einzelne Musiker oder Bands geschaffen wurden und daher eng mit diesen Künstlern assoziiert sind. Beispiele hierfür sind Songs wie *Minnie the Moocher*, bekannt durch Cab Calloway, oder *Caravan* und *Take the A Train*, die mit Duke Ellington verbunden sind. Auch

Gershwins *Rhapsody in Blue* führen sie an, die sie eher mit Paul Whitemans Orchester als mit Gershwin selbst in Verbindung bringen. Heute wird *Rhapsody in Blue* jedoch vor allem mit dem Komponisten assoziiert. Bemerkenswerterweise beschreiben Silver und Bruce auch, wie Bandleader oder Arrangeure selbst Songs schreiben, und behandeln dieses Phänomen unter dem Begriff „style in performance“ (vgl. Silver et al. 1939, 141–143). Sie schreiben der „specialty number“ besonders hohe musikalische Anforderungen zu:

„This is the specialty number, which requires more musical ability and more talent on the part of the composer than is demanded by the novelty song or the ballad. In the specialty type of song the music is of paramount importance, while the lyric is relatively insignificant. In many cases no lyric is used at all.“ (Silver et al. 1939, 69)

Auffällig ist zudem, dass bei den genannten Beispielen der hochklassigeren Songs ein starker Jazzbezug festzustellen ist – insbesondere durch die Nennung von Cab Calloway und Duke Ellington.

Bei den genannten Songwritern herrscht Einigkeit darüber, dass musiktheoretisches Wissen insbesondere für die Ausarbeitung der Begleitung, der Arrangements und der Harmonien erforderlich ist. Für Silver und Bruce ist die Harmonik der Melodik untergeordnet und hat vornehmlich die Funktion der Verzierung, Ausschmückung oder Dekoration:

„Harmony in popular songs is, for the most part, merely embellishment, or decoration. It is by no means essential that a composer understand [sic] harmony thoroughly in order to write a good popular tune, although such knowledge does help him to build up the melody and to give it a strength and body that it might not have otherwise. [...] It is the tune that counts. No matter how beautiful an accompaniment may be, it cannot sustain an uninteresting melody.“ (Silver et al. 1939, 92–93)

Ein harmonisches Verständnis kann die Melodiebildung zwar unterstützen, jedoch ist der Melodik im Vergleich zur Begleitung mehr Aufmerksamkeit zu schenken, da sie für den Erfolg entscheidender ist. Ohnehin benötigt eine vollständige Songidee lediglich Text und Melodie, während die Begleitung kein essenzielles Element darstellt.¹⁰³

„When the lyric and melody have been written, a song is, to all intents, completed.“ (Silver et al. 1939, 103)

Auch Gershwin äußert sich zur Bedeutsamkeit einer fundierten Musikausbildung für das Songwriting und stellt ebenso fest, dass musiktheoretische Fähigkeiten keine zwingende Voraussetzung für einen erfolgreichen Songwriter sind. Auch er spricht das Gespür an, wobei er nicht nur die Melodik, sondern auch die Rhythmik einbezieht. Für Songwriter ohne Notenkenntnisse sei charakteristisch, dass sie ihr melodisches und rhythmisches Empfinden

¹⁰³ Hier zeigt sich ein ästhetisches Verständnis, welches sich bis heute im Urheberrecht und Copyright wiederfindet.

nutzen, um Melodien zu kreieren, die einprägsam und für die breite Öffentlichkeit zugänglich sind:

„Many of the popular composers with the greatest number of successes to their credit can't read a line of music. What they have is an innate sense of melody and rhythm; all they seek is to write a simple tune that the public can easily remember.“ (Goldberg und Gershwin 1961, x)

Gershwin beschreibt damit den Typus, den Wickes als „non-playing composer“ umreißt. Harris, der die Einprägsamkeit als essenzielle Eigenschaft betrachtet, ist diesem Typus zuzuordnen.

Harris führt die Haltung dieses Typus weiter aus. Fehle die Eigenschaft der Einprägsamkeit in einem Song, so sei die Melodie zu verwerfen:

„Whenever you find it difficult to continue satisfactorily in a melody you have commenced upon, or hard to remember a melody the second time you play, whistle, or sing it over, you can safely rely upon it that this is not the melody you want.“ (Harris 1906, 24)

Gershwin sieht hohe musikalische Fähigkeiten als Voraussetzung für bestimmte Arten von Kompositionen. Dabei spricht er allgemein von „longer compositions“, ohne spezifische Songtypen zu nennen, die dem Songwriter Mindestfähigkeiten abverlangen. Zudem teilt Gershwin die Ansicht, dass ein musiktheoretisches Grundwissen von Vorteil sei:

„In order to write longer compositions, the study of musical technique is indispensable. Many people say that too much study kills spontaneity in music, but although study may kill a small talent, it must develop a big one. In other words, if study kills a musical endowment, that endowment deserves to be killed.“ (Goldberg und Gershwin 1961, x)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in allen hier dargestellten Quellen die Ausarbeitung als entscheidendes Kriterium für erfolgreiches Songwriting hervorgehoben wird, unabhängig vom Songwritertyp. Die Herangehensweise an die Ausarbeitung kann jedoch je nach Songwritertyp variieren.

Die Arbeitsweise eines Songwriters kann erheblich zur Reputation und Inszenierung beitragen. Ein markantes Beispiel ist die Darstellung des Songtexters Al Dubin (1891-1945) im Kontrast zu seinem Partner, dem Komponisten Harry Warren (1893-1981).¹⁰⁴

„Warren, who is a tireless and conscientious worker, spends hours at a piano carefully working out the melody of a new song. Then he tries to find Dubin. This usually requires the cooperation of all his friends, a special posse, and the Los Angeles police force.

¹⁰⁴ Dubin und Warren gehören zur zweiten Generation der Tin Pan Alley Songwriter.

Finding Dubin, however, is only half the battle. The problem now is to get Dubin to concentrate. When all fails, Warren buys his partner a ticket to Mexico and sees to it that he meets the train. A few days elapse—no word from Dubin, and no sign of the songs. Then one day Dubin returns with a new coat of tan and a number of hit lyrics to his credit.“ (Silver et al. 1939, 136)

Dubin, der ausschließlich als Songtexter tätig war, scheint den hohen musikalischen Anforderungen, die an andere Songwritertypen gestellt werden, nicht zu unterliegen. Auch die Forderung nach einer beständigen und disziplinierten Arbeitsweise scheint bei ihm nicht zu gelten. Silver und Bruce zeigen sich angesichts seines Erfolges skeptisch und finden keine überzeugende Erklärung. Indirekt wird Dubins Leistung in Frage gestellt, da an keiner Stelle explizit erwähnt wird, dass er seine Texte selbst verfasst hat. Die Formulierung „lyrics to his credit“ könnte die Vermutung nahelegen, dass Dubin seine Texte von anderen schreiben ließ. Somit wird sein unerklärlicher Erfolg nicht als Ausdruck einer Geniebegabung dargestellt, sondern er wird in die Kategorie des „so-called composer“ eingeordnet.

Die musikalischen Fähigkeiten des Songwriters können sich in einer Originalität manifestieren, die über die Konventionen hinausgeht und dennoch zufriedenstellende Ergebnisse erzielt. Silver und Bruce nennen als Beispiel den Tonartwechsel in die Mediante in der Bridge des Songs *Blue Moon* von Richard Rodgers (1902-1979) und Lorenz Heart (1895-1943):

„A more recent song, *Blue Moon*, shows this same characteristic. The release section plunges from the original key, E-flat major, into A-flat minor without any modulation. Only a skillful and ingenious musician could accomplish such a feat without producing a bizarre and unharmonious effect.“ (Silver et al. 1939, 133)

Mit besonders ausgeprägten Fähigkeiten kann ein Songwriter demnach erfolgreich sein, selbst wenn er Konventionsgrenzen überschreitet. Fehlen jedoch diese Fähigkeiten, empfiehlt es sich, Taylors Rat zu befolgen, um die Gefahr der Unkonventionalität zu vermeiden:

„Do not seek to be original. The good things are those that have been tried. Imitation - that's the word.“ (Goldmark 2015, 19)¹⁰⁵

Silver und Bruce erkennen dieses Spannungsverhältnis und sehen darin die Herausforderungen, das geeignete Maß zu finden:

„There are many ways of expressing the same idea, and the lyric writer must tread the narrow middle path, avoiding the trite and conventional on one side and the bizarre and freakish on the other.“ (Silver et al. 1939, 23)

¹⁰⁵ Das Zitat ist von Goldmark entnommen, weil die Broschüre selbst als Quelle nicht zugänglich war.

Insgesamt zeigt sich, dass die Anforderungen an die Fähigkeiten des Songwriters darin bestehen, einen individuellen Zugang zu finden, der die komplexen und teils widersprüchlichen Herausforderungen des Songwritings bewältigt.

3.1.2.10 Die Inhalte der Songwriting-Anleitungen im Film

Bereits zu Beginn seiner Songwriter-Karriere legte Charles K. Harris großen Wert darauf, seine Musik mit bildhaften Elementen zu versehen. Er ließ Leinwände für die Aufführungen seiner Songs produzieren, die er den Interpreten zukommen ließ (vgl. Harris 1906, 6). Mit der technologischen Entwicklung des Films und des Tonfilms erkannte er die Möglichkeit, seine Musik weiter zu vermarkten. Harris schrieb auf Basis seiner Songs Drehbücher und verkaufte Filmnutzungsrechte der Songtextinhalte. Daraus entstanden unter anderem die Filme *After the Ball* (1914, Photo Drama Company), *Always in the Way* (1915, produziert von Dyreda Art Film Corp. und vertrieben durch Metro Pictures), *Should a Baby Die* (1916, Hanover Picture Company) und *The Tie That Binds* (1923, Warner Bros.), die heute alle als verloren gelten. Harris pflegte auch Beziehungen zu Max Fleischer, dem Gründer und Leiter der *Out of the Inkwell Studios*. Dadurch entstanden Filme in der Animationsserie *Song Cartunes*, die nach Songs benannt wurden, die in Harris' Verlag erschienen sind. Dazu gehören die Filme *Mother, Mother, Mother*, *Pin a Rose on Me* (1924, benannt nach dem Song *Mother, Pin a Rose on Me* von Bob Lewis, Paul Schindler und Bob Adams) und *Come Take A Trip In My Airship* (1924, benannt nach dem gleichnamigen Song von George Evans und Ren Shields). Die Serie zeichnet sich vor allem durch ihre Pionierstellung in der Geschichte des animierten Tonfilms und die Innovation des „bouncing balls“ aus.¹⁰⁶ Der Bouncing Ball hat im Film die Funktion, den Textverlauf eines Songs in Echtzeit grafisch zu verfolgen, sodass das Publikum synchron zur Musik mitsingen kann.

In mehreren Quellen wird Max Fleischers Erfindung des Bouncing Balls mit Charles K. Harris in Verbindung gebracht. Eine der ersten Quellen ist ein Interview, das Joseph Adamson mit Dave Fleischer, dem Bruder von Max Fleischer und Mitbetreiber der Fleischer Studios, führte. Diese Aussage wird in Ray Pointers Biografie über Max Fleischer zitiert:

„The origin of the song films has varying accounts. Dave Fleischer recalled that in early 1924:

Charles K. Harris, the famous songwriter, came to the studio and asked Max if we could get an audience to sing to a cartoon. My brother came in and asked if I could do it, and I said, „Yes!““ (Pointer und Beck 2017, 103–104)

¹⁰⁶ Der Bouncing Ball war zu Beginn nicht animiert, sondern eine handgesteuerte Kugel an einem Stab, die von Max Fleischer passend zur Musik bewegt wurde.

Charles K. Harris habe demnach den Innovationsdruck in den Fleischer Studios angestoßen. Die zentrale Frage dort lautete nun, wie ein synchrones Mitsingen des Publikums mit dem Filmverlauf ermöglicht werden konnte. Die Lösung dieses Problems bestand in der Entwicklung des Bouncing Balls. Die beteiligten Personen schienen sich bereits vor der Veröffentlichung des ersten Films der Tragweite ihrer Entdeckung bewusst zu sein und kündigten ihre neuartige Technologie in einem Zeitungsartikel an (siehe Abbildung 12).



Abbildung 12: Artikel aus der Zeitung *The Film Daily*, der die geplante Zusammenarbeit von Charles K. Harris mit den Out-of-the-Inkwell Studios dokumentiert (*The Film Daily* vom 20.01.1924, 32)¹⁰⁷.

In der Biografie von Richard Fleischer (2005), Max Fleischers Sohn, finden sich weitere Ausführungen zu Charles K. Harris, die auf Richard Fleischers Erinnerungen basieren:

¹⁰⁷ Der Text ist in der digitalisierten Abbildung der Quelle nicht vollständig erfasst (<https://archive.org/details/filmdaily2728newy/page/126/mode/2up>, zuletzt abgerufen am 09.06.2023). Der vollständige Text ist bei Pointer zu finden: „Chas. K. Harris and Max Fleischer of Out-of-the-Inkwell Films arranged with Red Seal Pictures to produce a series of old-time animated song cartoons. A perfect synchronization of popular song music with animated cartoons is promised. The first release is now in work and will be finished in the next few weeks. Strict secrecy is being maintained as to just how the effects are going to be produced, but it is known that some rather unusual machinery has just been devised and installed in the Out-of-the-Inkwell studios, to handle this novelty properly. The series will be distributed by Red Seal through state right exchanges“ (Pointer und Beck 2017, 104–105).

„As busy as the Out of the Inkwell studio was, a visit from Charles K. Harris, the well-known composer of ‚After the Ball,‘ was about to make it even busier. In those silent movie days, the sing-along song slides were extremely popular. Every movie house had at least a pianist to supply music for the film being shown. The big theaters had not just an orchestra to accompany the picture, but even a mighty Wurlitzer organ. When slides with the lyrics of a popular song were projected on the screen, the audience would sing along with gusto, whether accompanied by a Wurlitzer or just a piano. Everyone just loved this part of the movie program. Everyone, that is, except Charles K. Harris. It bothered him that the musicians who accompanied the slides set the tempo, sometimes too fast, sometimes too slow, depending on their mood. Audiences would also frequently get out of synch [sic] with the lyrics when the projectionist was too early or too late with the next slide.

Harris happened to mention these annoying sing-along problems during his tour of the studio. Max saw the solution in an instant. Put the song lyrics, one line at a time, on motion picture film and project that film like an ordinary movie. But the crowning touch was his invention of the bouncing ball, a white ball that bounced from word to word.“ (Fleischer 2005, 36–37)

Laut dieser Aussagen war es vor allem Harris, der die Synchronisationsprobleme zwischen Bild und Musik beanstandete, die den spontanen Gesang des Publikums beeinträchtigten und somit Max Fleischer zur Erfindung des Bouncing Balls anregte. Ein späterer Artikel in der Zeitung *The Film Daily*, veröffentlicht kurz nach der Premiere der ersten *Song Car-Tunes*, belegt ebenfalls die Zusammenarbeit von Charles K. Harris mit Max Fleischer (siehe Abbildung 13). Somit ist davon auszugehen, dass Harris bei der Produktion der ersten Tonfilme, noch vor *Steamboat Wille* und *The Jazz Singer*, involviert war.

1926 gerieten die beteiligten Firmen *DeForest Phonofilm*, *Red Seal Pictures Corporation* und die *Out of the Inkwell*-Studios in eine finanzielle Notlage, was schließlich zu einem Verkauf an *Paramount Pictures* führte. Dort wurde die Serie 1929 von Max Fleischer unter dem neuen Namen *Screen Songs* fortgesetzt, die auch einen Film mit dem Titel *After the Ball* (1929) enthielt.¹⁰⁸ In der Titeleinblendung des Films wird Harris und sein Song durch die Bezeichnung „Chas. K. Harris Immortal Song“ besonders hervorgehoben.¹⁰⁹ Der Film stellt den Moment nach, in dem Charles K. Harris den Song *After the Ball* schreibt. Harris summt die Melodie, notiert sie auf Notenpapier und arbeitet sie im Trial-and-Error-Verfahren mit einer Ein-Finger-Spieltechnik am Klavier aus. Unterstützung erhält er von der Zeichentrickfigur *Fitz the dog*, die bereits zuvor in den *Song Car-Tunes* als Begleiter von *Koko the Clown* aufgetaucht ist. Im Sing-along Teil wird der Text im Zusammenspiel mit dem Bouncing Ball präsentiert. Auffällig ist hierbei, dass im Film im Gegensatz zu allen anderen

¹⁰⁸ In verschiedenen Quellen finden sich abweichende Jahresangaben der Veröffentlichung. Die Copyright-Anmeldung ist auf den 08.09.1929 datiert (Library of Congress Copyright Office 1929, 355).

¹⁰⁹ Das Video ist verfügbar unter: <https://archive.org/details/1929FleischerScreenSongAfterTheBall> (zuletzt geprüft: 06.07.2022).

Screen Songs keine synchronisierten Gesangseinlagen zur Musik stattfinden. Es wird davon ausgegangen, dass das Publikum den Song so gut kennt, dass auf die Leadstimme im Film verzichtet werden kann.

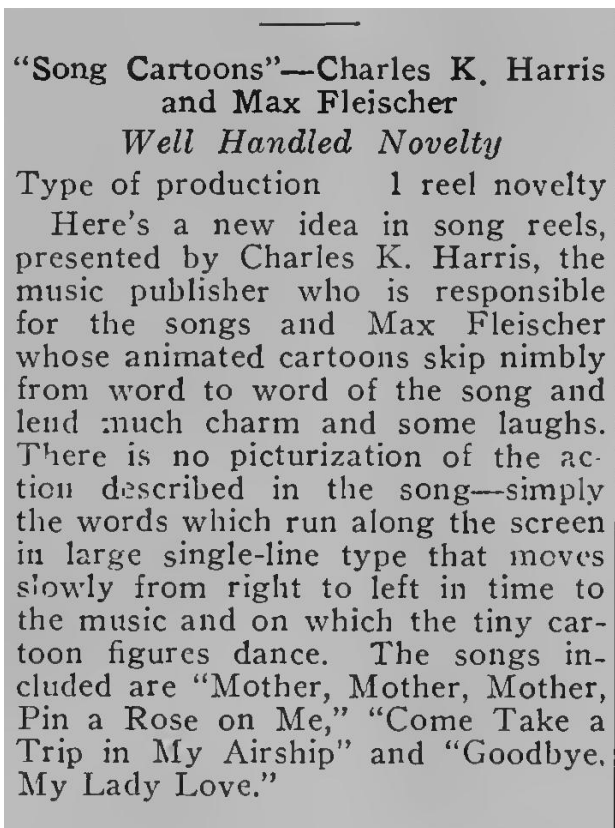


Abbildung 13: Meldung über die Fertigstellung der ersten Song Car-Tunes (*The Film Daily* vom 09.03.1924, 11).

Auf YouTube findet sich ein weiterer Tonfilm mit Harris.¹¹⁰ Der Film, der kurz vor Harris' Tod (22.12.1930) entstanden sein muss, zeigt Harris selbst beim Singen seines Hits *After the Ball*. Am Ende des Films gibt es eine kurze Animationsszene mit dem Hund *Fitz the dog*, den Harris jedoch „Fido“ nennt, was darauf hinweist, dass es sich sehr wahrscheinlich um eine Max Fleischer Produktion handelt. Der Film endet mit der Aufforderung an das Publikum, den Song mitzusingen, bricht jedoch an dieser Stelle ab, sodass er unvollendet erscheint. Dieses Filmmaterial, in dem Animations- und reale Filmszenen miteinander kombiniert werden, muss noch vor dem Film *The Stein Song* (September 1930) mit Rudy Vallee (1901-1986) entstanden sein. *The Stein Song* gilt als erster Screen Song, bei dem neben Animationselementen auch ein Star dargestellt wird, der den Song singt (vgl. Morgan-Ellis 2018, 344). Harris hätte demzufolge auch in dieser Hinsicht eine Vorreiterrolle.

An dieser Stelle sei noch auf den Film-Upload auf YouTube als Quelle hingewiesen. Der Film wurde vom Ragtime-Pianisten Adam Swanson auf seinem eigenen YouTube-Kanal hochgeladen. In einem Austausch mit Swanson stellte sich heraus, dass er die VHS-Kassette von dem Pianisten Johnny Maddox (1927-2018) erhalten hatte. Maddox wiederum hatte die Kassette vermutlich von dem Pianisten Dick Zimmerman bekommen. Swanson vermutet,

¹¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=zIXGIQdTDKY> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

dass es sich um eine TV-Aufzeichnung aus den 1950er Jahren handelt, was darauf hindeutet, dass der Film auch noch Jahrzehnte später im amerikanischen Fernsehen gezeigt wurde. Laut Swanson war es damals üblich, dass die Filme für TV-Ausstrahlungen gekürzt wurden.

Die Songwriterkultur der Tin Pan Alley fand ihren Weg auch in weitere Filme. Paramount veröffentlichte 1931 mit *Daddy of the Popular Song* einen Film, der das Thema Songwriting behandelt und in dem Harry von Tilzer selbst auftritt.¹¹¹ Von Tilzer spricht über seine „smash hits“, spielt sie und erläutert die Grundprinzipien des Songwritings, die er als Schlüssel zu seinem Erfolg sieht. Die im Film gemachten Aussagen stehen thematisch im Einklang mit den Inhalten der Songwriting-Anleitungen (siehe *Tabelle 16: Inhaltliche Auszüge aus dem Film „Daddy of the Popular Song“*).

Aussage	Thematische Zuordnung
Texteinblendung: „A camera interview with the man who wrote a thousand hits – Harry von Tilzer“	Darstellung der Autorität und Expertise von Harry von Tilzer durch Betonung seiner zahlreichen Erfolge.
„The successful popular Songwriter writes for the average piano player and the average singer.“	Zielgruppenausrichtung auf durchschnittlich talentierte Musiker und Sänger, um breite Zugänglichkeit sicherzustellen.
„You will notice the range of this song was only six notes. [Spielt eine Sexte auf dem Klavier] A baby could almost sing this.“	Betonung der Einfachheit und Eingängigkeit als zentrale Selling Quality.
Texteinblendung: „Von Tilzer gets the idea, composes the melody – and then sits down with a lyrist to write the words – Here’s how they finished ‚Just Around The Corner‘ – actually in less than two minutes.“	Veranschaulichung des kreativen Prozesses von der Idee zur fertigen Komposition in kurzer Zeit.

Tabelle 16: Inhaltliche Auszüge aus dem Film „Daddy of the Popular Song“.

Zudem wird der Songwritingprozess szenisch nachgestellt. Tilzer trägt Textpassagen und eine Melodie vor, während er sich selbst am Klavier begleitet. Hinzu kommt der Texter Dolph Singer (1900-1942), der ihm währenddessen hilft, weitere Textzeilen hinzuzufügen und somit den Song zu vervollständigen.

Die Tin Pan Alley Songwriter Kultur fand auch Einzug in den Musikfilm *Yankee Doodle Dandy* (1942 Warner Bros.). In einer Szene tritt die 18-jährige, unerfahrene Mary aus Buffalo eigeninitiativ an den etablierten Theaterproduzenten, Sänger, Tänzer und Schauspieler

¹¹¹ (Vgl. Motion Picture Herald 8.10.1932, 101).

Das Video ist auf YouTube verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=vJJbzaX78Z8> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

George M. Cohan heran und bewirbt sich als Sängerin und Tänzerin für seine Vaudeville-Show (siehe Tabelle 17).¹¹²

Mary	George M. Cohan
„Well, I’ll dance.“ [Führt einen Stepptanz vor.]	
	„Well that’s rather old, isn’t it? Everybody’s done that. You don’t want to be just an imitator, do you?“
„Oh, no. Here’s a step I made up myself.“ [Tanzt einen anderen Tanzschritt.]	
	„But on the other hand, you don’t want to be too original either, do you?“
„No...“	
	„Well, I tell you what you do. You will sit right here. You will sit right here and I will give you an idea of what I mean. It may not be much. I am not the dancer I used to be, but then who is? Now, watch carefully now.“ [Führt eine virtuose, schnelle und akrobatische Stepptanzperformance vor.]

Tabelle 17: Transkription eines Dialogausschnitts zwischen Mary und George M. Cohan in *Yankee Doodle Dandy*.

Die Szene wird durch das Spannungsfeld zwischen Originalität und Imitation als Selling Quality bestimmt. Cohans Bewertung von Marys erstem Tanz als Imitation betont dessen Gewöhnlichkeit und Überholtheit. Marys zweiter eigener Tanz wird zwar als originell anerkannt, jedoch als zu unkonventionell und bizarr abgetan.¹¹³

In einer weiteren Szene wird Cohan von einer Reporterin zu seinem Erfolgsgeheimnis als Songwriter befragt. Cohan begründet seinen Erfolg damit, dass er ein gewöhnlicher „guy“ sei, der dadurch auch wisse, was die Mehrzahl der anderen gewöhnlichen Menschen sehen wollten (siehe Tabelle 18).

Reporterin	Cohan
„To what do you attribute your continued success, Mr Cohan?“	
	„Oh, I’m an ordinary guy who knows what ordinary guys like to see.“

Tabelle 18: Transkription eines Dialogs zwischen einer Reporterin und George M. Cohan über sein Erfolgsgeheimnis als Songwriter.

¹¹² An dieser Stelle sei angemerkt, dass Silver und Bruce George M. Cohan eine entscheidende Vorreiterrolle für den Popular Song zuschreiben: „One of the oldest and most successful song stylists is George M. Cohan. Strangely enough, we do not generally think of this ‚song-and-dance man‘ as a composer, but the fact remains that, although he has written over forty plays and produced over one hundred and fifty theatrical attractions, songwriting was Cohan’s first love.“ (Silver et al. 1939, 124).

¹¹³ Die Tanzbewegungen wirkten bereits damals rustikal und schwerfällig.

Zuletzt sei noch eine weitere Szene mit Mr. Erlanger als Beispiel für die Songwriterkultur in der Tin Pan Alley angeführt. Mr. Erlanger, auch in der Realität ein erfolgreicher Theaterproduzent, trifft in dieser Szene eine scheinbar widersprüchliche Aussage, die Cohans Gewöhnlichkeit als Originalität darstellt: „He is the most original thing that ever hit Broadway. You know why? Because he’s the whole darn country squeezed into one pair of pants.“ Hier wird Cohan Originalität zugeschrieben, weil er die Auffassung der Öffentlichkeit bedienen kann. An diesem Beispiel zeigt sich, dass Originalität von der Wahrnehmung der Öffentlichkeit abhängt und nicht von der der Experten.

Das Songwriting selbst wird in dem Film zudem mehrfach szenisch dargestellt. In zwei Szenen wird beispielsweise gezeigt, wie Cohan die Songtitel und Catch Lines *Forty-five Minutes From Broadway* und *Over There* aus Alltagserfahrungen gewinnt, die ihm als Inspirationsquelle für seine Songs dienen.

3.1.2.11 Standardization re-visited: Der Begriff Standard und die Kritik an der populären Musik

Adorno hat sich in seiner Kritik an der populären Musik explizit auf die Songwriting-Anleitungen bezogen. An dieser Stelle soll nicht der gesamte Umfang der Kritik von Adorno an der populären Musik behandelt, sondern lediglich der Zusammenhang zu den Songwriting-Anleitungen beleuchtet werden. Dieser Aspekt wurde in der bisherigen Forschung weitgehend unbeachtet gelassen.

In seinem Aufsatz *On Popular Music* entwickelte Adorno im Kontext seiner Kritik an der populären Musik den Begriff der „standardization“, den er zum Distinktions- und Wesensmerkmal der populären Musik erklärte. Bevor näher auf Adornos Ausführungen bezüglich der Anleitungen eingegangen wird, soll zunächst der Begriff „Standard“, der als Wortstamm für Adornos Terminus dient, näher erläutert werden.

Im Sprachgebrauch der populären Musik und des Jazz versteht man heute unter dem Begriff „Standard“ in der Regel einen Jazzstandard. Dies bezeichnet einen Song oder eine Komposition, die sich im Repertoire des Jazz etabliert hat (vgl. Witmer 2002, 1155). Bereits in den 1930er Jahren fand der Begriff im Jazz Verwendung, wie aus dem Aufsatz *The Slang of Jazz* aus dem Jahr 1937 im Journal *American Speech* hervorgeht:

„STANDARD. A number whose popularity has withstood the test of time. (Viz., Alexander's Ragtime Band).“ (Webb 1937, 184)

Aus der Perspektive des Jazz kann der Standard als „popular standard“ erstaunlicherweise jedoch auch als Gegenstück zu einer Jazzkomposition betrachtet werden. Innerhalb dieser Unterscheidung wird die Jazzkomposition im Kreis der Insider nicht mehr als Standard, sondern als „original“ bezeichnet, wie Robert Gold in seinem Jazz-Lexikon zum Stichwort „original“ schreibt:

„A tune composed by a member of the performing troupe (as distinguished from a standard q.v.)“ (Gold 1964, 221–222).

Der Begriff Standard hat eine historische Entwicklung durchlaufen, in deren Verlauf er breitere Bedeutungsfelder hatte. Im Folgenden wird der Begriff zunächst allgemein erfasst und anschließend seine Entwicklung in der Tin Pan Alley Kultur eingehend nachverfolgt.

Im etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache findet sich der Hinweis auf den altfranzösischen Begriff „estandard“ aus dem 13. Jahrhundert, von dem auch der deutsche Begriff „Standarte“ abgeleitet ist:

„Es erklärt sich als Bezeichnung für fest in die Erde eingerammte, an Stangen befestigte Fahnen, die weithin sichtbar dem kämpfenden Heere als Orientierungs- und Sammelpunkt dienen.“ (Pfeifer 1993)

Das altfranzösische Wort ist wahrscheinlich eine Zusammensetzung aus den altniederfränkischen Wörtern „Stand“ und „hart“ zu „standhard“, was „standfest“ bedeutet. Im 17. Jahrhundert galt der Standard als „gesetzlich festgelegter Feingehalt einer Münze“ (Pfeifer 1993). Im 19. Jahrhundert bekam der Begriff die Bedeutungen „Richtschnur, Maßstab (als Vorbild), Norm“ und „Durchschnittsbeschaffenheit, Normalausführung, Mittelmaß“. Diese Entlehnungen hängen mit dem englischen Begriff „king’s standard“ zusammen, der die Bedeutungen „Königszeichen, Königsfahne als Mittel- und Sammelpunkt des Heeres bzw. eines Schiffsverbandes“ und „militärische oder Schiffsfahne, aufrecht stehendes Zeichen, Vorbildmaß, Vorbildgewicht“ trägt (vgl. Pfeifer 1993).

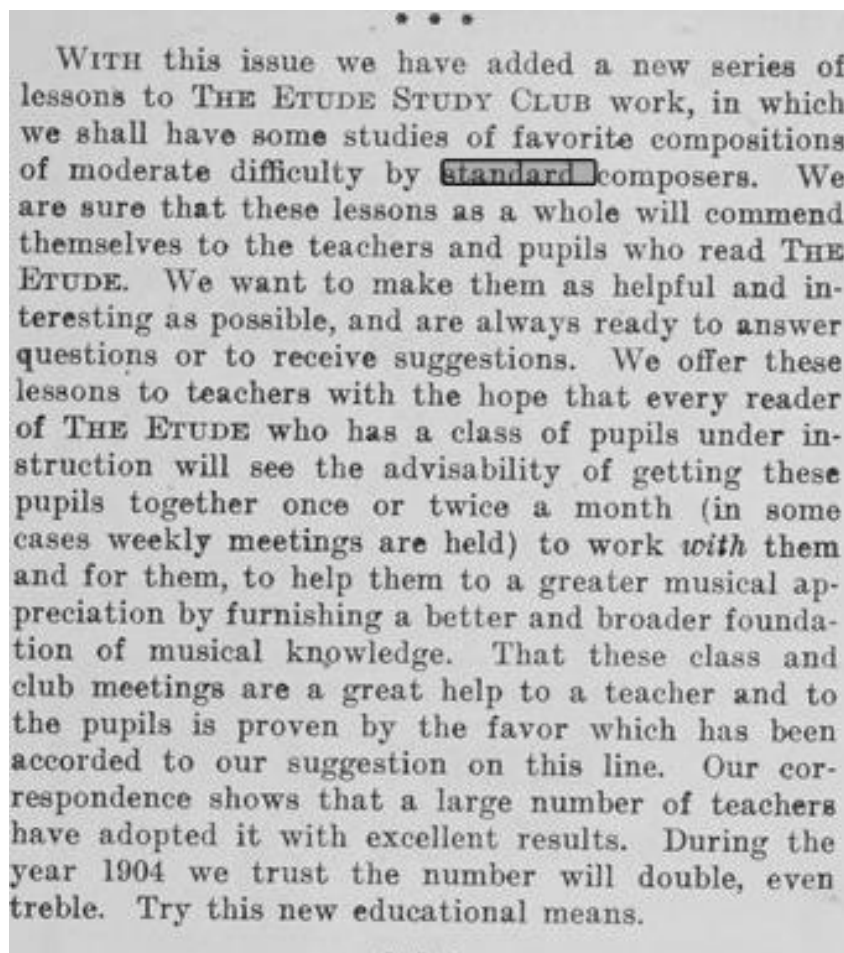
Als weit verbreitetes Kompositum „Standardrepertoire“ fand der Begriff auch Einzug in die Terminologie der Musik. Weitere Komposita wie Standardnotation, Standardklaviatur, Standardtanz, Standardbesetzung oder das englische „standard pitch“ kamen hinzu. In der amerikanischen Musikkritik trat der Begriff gegen Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt auf. Bekannte Buchtitel, die die beiden großen kanonischen Bereiche eines Spielrepertoires und eines pädagogischen Werkrepertoires abdeckten, waren *The Standard Operas* (Upton 1885), *Standard Oratorios* 1886 (Upton 1886), *Standard Cantatas* 1887 (Upton 1887), *Standard Symphonies* 1888 (Upton 1888) und die höchst erfolgreiche Klavierschule *Standard Graded Course of Studies for the Piano Forte* (Mathews 1892).

George P. Upton adressierte in seinen Standard-Musikführern eine breite Öffentlichkeit, die im 19. Jahrhundert ein stark wachsendes Interesse an Musik zeigte. Im Vorwort von *The Standard Operas* in der Ausgabe von 1914 erläutert Upton, wie er den Begriff „Standard“ als Kriterium für die Auswahl der Werke in den Kanon nutzt:

„As many new operas have been produced since ‚The Standard Operas‘ was first published in 1885, these have been included in the new edition, although it is as yet uncertain whether some of them will become ‚standard‘ in the strict sense of the word. In a work of this kind, indeed, the selection of ‚standard‘ operas must be somewhat arbitrary. It is difficult to say where the line should be drawn. The writer's aim has been to acquaint his reader with the prominent operas of the past and the present, assuming that it may

be well to know their story and musical construction whether they retain their places upon the stage or not. In preparing the present edition a few operas have been eliminated entirely. Some which appeared in the first edition have been retained for the reason that they were considered masterpieces in their time and may be of reference value to the reader.“
(Upton 1914, vii)

Upton orientiert sich bei der Auswahl der Standardwerke an den Kriterien der Bekanntheit und Qualität. Ein Werk, das als Meisterwerk seiner Zeit gilt, wird von ihm im Kanon belassen, selbst wenn dessen Bekanntheit nachgelassen haben sollte. Dieses Konzept setzte sich auch im 20. Jahrhundert fort, wie beispielsweise *The Standard Opera and Concert Guide* (Borowski und Upton 1930) oder die *Standard History of Music* (Cooke 1910) von James Francis Cooke. Cooke, der von 1909 bis 1945 auch Chefredakteur der Zeitschrift *The Etude* war, verwendete den Begriff ebenfalls häufig in Zusammensetzungen wie „standard composers“ (siehe Abbildung 14).¹¹⁴



WITH this issue we have added a new series of lessons to THE ETUDE STUDY CLUB work, in which we shall have some studies of favorite compositions of moderate difficulty by **standard** composers. We are sure that these lessons as a whole will commend themselves to the teachers and pupils who read THE ETUDE. We want to make them as helpful and interesting as possible, and are always ready to answer questions or to receive suggestions. We offer these lessons to teachers with the hope that every reader of THE ETUDE who has a class of pupils under instruction will see the advisability of getting these pupils together once or twice a month (in some cases weekly meetings are held) to work *with* them and for them, to help them to a greater musical appreciation by furnishing a better and broader foundation of musical knowledge. That these class and club meetings are a great help to a teacher and to the pupils is proven by the favor which has been accorded to our suggestion on this line. Our correspondence shows that a large number of teachers have adopted it with excellent results. During the year 1904 we trust the number will double, even treble. Try this new educational means.

Abbildung 14: Artikel aus *The Etude* (Januar 1904, S.35).

¹¹⁴ Der Begriff „standard“ wird in den folgenden Abbildungen dieses Kapitels zur leichteren Lokalisierung hervorgehoben.

Der Begriff „standard“ fand zunehmend Anwendung im musikalischen Kontext, sodass nun auch von „standard violin concertos“, „standard organ pieces“ oder insgesamt auch von der „standard music“ die Rede war. „Standard music“ könnte somit als Sammelbegriff für sämtliche Standardrepertoires verstanden werden, im Sinne einer kanonischen Musik (siehe Abbildung 15).

Parallel zu den bisher beschriebenen Entwicklungen entstand in der Tin Pan Alley Kultur ein eigener terminologischer Umgang mit dem englischen Begriff „standard“. Um dies zu veranschaulichen, werden im Folgenden Artikel und Anzeigen aus der Zeitschrift *Variety* angeführt, die von Silver und Bruce als „die Bibel der Tin Pan Alley“ bezeichnet wird (vgl. Silver et al. 1939, 127). Durch eine exegetische Analyse dieser Texte lässt sich die Entwicklung der Begriffsverwendung erschließen.

SELECT GIFTS FOR MUSICAL FRIENDS FROM THIS CATALOG

This booklet will be of infinite service to you in the selection of music collections. One of the most attractive catalogs ever issued of **standard** music for piano, voice, violin, organ and other instruments. Every book illustrated, and described, together with its complete contents. If you are a teacher, student or lover of music, be sure to write us to-day—a postcard brings it. (Not sent to Canada.)

A Complete Catalogue
of the
**APPLETON
WHOLE WORLD
MUSIC SERIES**
and the
**MASTER-COMPOSER
MUSIC SERIES**
*Containing descriptions
and complete lists for
almost all volumes
for rental*

THIS NEW FREE CATALOG CONTAINS DESCRIPTIONS AND CONTENTS OF ALL THESE BOOKS

<p style="text-align: center;">FOR THE PIANIST</p> <p>Piano Pieces the Whole World Plays... \$1.25 Modern Piano Pieces... 1.50 Light Piano Pieces... 1.50 Piano Classics... 1.35 Piano Pieces for Everyone... 1.65 Recital Piano Pieces... 1.50 Concert Piano Pieces... 3.35 Piano Duets... 1.50 Dance Music... 1.50 Schubert at Home... 1.75 Tschaiikowsky at Home... 1.75 Chopin at Home... 1.75 Grieg at Home... 1.75 The Pianist... 1.50</p> <p style="text-align: center;">FOR THE VIOLINIST</p> <p>Violin Pieces the Whole World Plays... \$2.20 Modern Violin Pieces... 2.20 Light Violin Pieces... 2.20 Violinist's Book of Songs... 2.20 Concert Violin Solos... 3.35 Standard Violin Concertos... 3.35 Operatic Violin Pieces... 2.20</p>	<p style="text-align: center;">FOR THE OPERA LOVER</p> <p>Grand Opera at Home... \$1.25 Light Opera at Home... 1.50 Modern Opera Selections... 1.50 Gilbert & Sullivan at Home... 1.25</p> <p style="text-align: center;">FOR THE HOME VOCALIST</p> <p>Ballads Whole World Sings... \$1.50 Love Songs Whole World Sings... 1.50 Songs Whole World Sings... 1.25 Songs of the Sunny South... 1.35 Sacred Music... 1.50 Songs for Everyone... 1.65</p> <p style="text-align: center;">FOR YOUNG PEOPLE</p> <p>Children's Piano Pieces... \$1.35 Children's Songs... 1.35</p> <p style="text-align: center;">MISCELLANEOUS BOOKS</p> <p>Familiar Organ Classics... \$2.00 Modern Organ Pieces... 2.00 Standard Organ Pieces (Paper)... 3.35 Saxophone Pieces... 2.20 What Do You Know About Music? Boards... 1.50</p>
---	---

For Sale at all Music Stores (except in Canada) or sent direct
on receipt of marked prices.

D. APPLETON-CENTURY CO. 35 W. 32d St., New York

Abbildung 15: Werbeanzeige in der Zeitschrift *The Etude*, in der der Begriff „Standard“ mehrfach verwendet wird (*The Etude*, Volume 60, Number 12, Dezember 1942, S.849).

Die Zeitschrift *Variety* wurde 1905 gegründet und existiert bis heute sowohl in Printform als auch als Webseite. Im Laufe ihrer Geschichte hat sie ein breites Spektrum an Themen abgedeckt, von Vaudeville über Film und Musik bis hin zu Gaming. In den frühen Ausgaben

wurde der Begriff „standard“ zunächst konventionell verwendet: einerseits als Adjektiv zur Bezeichnung einer Qualitätsnorm, andererseits als Begriff für ein Standardrepertoire oder einen Kanon in der Kunstmusik (siehe Abbildung 16).

ANNOUNCEMENT EXTRAORDINARY !

**LAMBARDI GRAND
OPERA COMPANY**

MARIE LAMBARDI, Impresario

Embracing Twenty World Famous Singers—Superb Orchestra—Magnificent Chorus—Lavish Scenic, Costuming and Property Effects

NOW UPON THE MOST EXTENSIVE TOUR EVER ARRANGED, FOR A LIKE ORGANIZATION.

Including Los Angeles, San Francisco, Portland, Seattle, Tacoma, Spokane, Duluth, St. Paul, Minneapolis, Milwaukee, Chicago (Lyric Theatre), Kansas City, St. Louis, Memphis, Nashville and New Orleans. **BOOKED SOLID.**

Presenting the **PUCCHINI WORKS**, also **“THAIS,” “SAMSON and DELILAH,” “MME. BUTTERFLY,” “LOVE TALES OF HOFFMAN,”** and the **STANDARD WORKS.**

Mr. FORTUNE GALLO, Manager.	Mr. CHARLES R. BAKER, Manager of Tour.
---------------------------------------	--

Office, 1512 Tribune Bldg., Chicago.

Abbildung 16: Anzeige, in der der Begriff „standard“ für einen Opernkanon verwendet wird (Variety, 02.12.1911, S. 30).

Im historischen Verlauf bis in die 1920er Jahre hinein wurde der Begriff „standard“ in der Variety zunehmend häufiger und vielfältiger verwendet, auch über den Bereich der Musik hinaus. Es entwickelte sich im Schriftsprachgebrauch eine große Bandbreite an Zusammensetzungen aus denen Begriffe wie „standard act“, „standard vaudeville act“, „standard singer“, „standard ice skaters“, „standard duo pop number“, „standard film names“, „standard contract“, „standard salary“, „standard camera work“, „standard orchestra“, „high standard“, „standard instruments“, „standard theatre“, „standard poems“, „standard publishers“, „standard piano playing“, „below standard“, „Ziegfeld standard“, „standard musical show“, „standard pirouetting“ und viele weitere hervorgingen.

Die Bedeutungen dieser Wortzusammensetzungen waren nicht immer eindeutig, weder für Außenstehende noch für Insider. Dies zeigt das Beispiel der abgedruckten Anhörung des Vaudeville-Schauspielers Charles T. Aldrich vor Gericht. Während der Anhörung wird Aldrich zur Bedeutung des Begriffs „standard act“ befragt. Es sollte geklärt werden, ob damit eine Darbietung durchschnittlicher Qualität gemeint ist oder ob es sich dabei um einen Headliner, eine Hauptattraktion, handelt. Aldrichs Antwort zeigt, dass es keine eindeutige und allgemeingültige Auffassung der Begriffsbedeutung gibt, und er deshalb nur seine eigene subjektive Auffassung wiedergeben kann: Ein solider „act“ mit mittelmäßiger Qualität, der sein Geld Wert ist (siehe Abbildung 17).

Q. Mr. Aldrich, did you know of an agreement having been entered into on the 6th day of November, 1907, between Klaw & Erlanger and others with the United Booking Offices of America, by which the United Booking Offices took over the business of Klaw & Erlanger and advanced vaudeville?

A. I read of the transaction at the time.

Q. How did that contract affect you at the time?

Mr. Kelley: Objected to as calling for a conclusion.

Mr. Walsh: I am asking for some facts.

Mr. Kelley: The contract has not been shown.

Mr. Walsh: It is in evidence as Commission's Exhibit 21.

Mr. Kelley: Just a moment. We will see the contract first.

We object to it as calling solely for an opinion and conclusion on the part of the witness and as incompetent.

Examiner Moore: Please read the question.

(The stenographer repeated the question.)

Examiner Moore: Objection overruled.

The Witness: It threw me out of employment for the time.

By Mr. Walsh:

Q. With whom?

A. With the advanced vaudeville.

Q. Just how—explain the situation, Mr. Aldrich.

A. Advanced vaudeville was taken over by the U. B. O. and I was on the blacklist with the U. B. O.

Mr. Kelley: I move that that answer be stricken out as not responsive and the whole subject is incompetent and improper and not within the scope of these issues.

Examiner Moore: Objection overruled.

By Mr. Walsh:

Q. What is the standard of the act, was it a standard or headliner—are they synonymous terms?

A. Well, I can only give you my own definition, yes.

Q. Yes; that is what we want.

A. I call a standard act a mediocre act, that was not a headliner but always worth what it was paid and the pay not too steep for any manager to pay.

Q. In what class does your act come?

By Mr. Kelley: Objected to as calling for a conclusion and seeking to designate his act as good or bad. It is the public that decides that and the box office registers the approval.

Examiner Moore: Objection overruled.

Mr. Kelley: It is perhaps completely consistent with testimony given heretofore and it conclusively shows had far from the lines of propriety this examination has departed.

The Witness: I supposed it was a standard act because I worked with it constantly for eight or ten years.

Abbildung 17: Ausschnitt eines Abdrucks einer Anhörung, in der der Begriff „standard act“ geklärt wird (*Variety*, 21.02.1919 S.35).

In einer Anzeige von 1912 wird erstmals der Begriff „standard popular songs“ verwendet (siehe Abbildung 18). In der *Variety* wird der Begriff „standard“ hier zum ersten Mal in direktem Zusammenhang mit dem Popular Song genannt. Die Anzeige richtet sich an Musikgruppen und bewirbt Songs, die in ihr Repertoire aufgenommen werden sollen. Die Ballade *Let's Stroll in the Garden of Dreams* wird hinsichtlich des Texts und der Melodie als Meisterwerk von einzigartiger Klasse beschrieben, das dem Songwriter Persey Wenrich zu großer Bekanntheit als „writer of standard popular songs“ verhelfen würde. Die hier vorgefundene Begriffsverwendung von „standard“, nun angewandt auf den Popular Song, entspricht den Ausführungen von George Upton. Ein „standard popular song“ wäre demnach ein Popular Song von hoher Qualität und großer Bekanntheit. Die Bezeichnung als „masterpiece“ verleiht ihm zudem einen überdauernden Charakter. Die Mehrdeutigkeit des Begriffs erlaubt jedoch auch weitergehende Differenzierungen hinsichtlich der Auffassungsmöglichkeiten. Die Ballade stellt im Vergleich zu den drei anderen beworbenen Stücken den charakteristischsten Popular Song dar. Der 6/8 Takt, das Zusammenwirken des nostalgischen und schwelgerischen Texts mit der Melodie sowie die typische Formaufteilung in Verse und Chorus erinnern stark an die stilistische Gestaltung von Popular Songs der frühen Tin Pan Alley, wie beispielsweise *After the Ball*. *Cloverland* ist als Instrumentalstück ohnehin nicht als typischer repräsentativer Popular Song zu bezeichnen. *Shamrock Belles* würde gemäß Wickes' Songtypencharakterisierung in die Kategorie der „Irish Ballad“ fallen,

die er nur eingeschränkt zu den Popular Songs zählt. Der Novelty Rag *Buddy Boy* kann zwar auch als typischer Popular Song bezeichnet werden, jedoch ist im direkten Vergleich eher die Ballade und nicht der Rag das musterhafte Beispiel seiner Art. Daher kann man davon ausgehen, dass der Begriff „standard popular song“ hier auch den Songtyp der Ballade als Standardtyp des Popular Songs meint, der durch den Song *Let's Stroll in the Garden of Dreams* repräsentiert wird.

Die Formulierung lässt zudem eine zweite Interpretationsmöglichkeit zu. In der Überschrift und dem darunter liegenden kurzen Anzeigentext wird das Verlassen („departure“) („das Verlassen“) alter Stilrichtungen und Ideen („old style songs and ideas“) beschrieben, das zu großem Erfolg geführt haben soll. Dieses Verlassen umfasst sowohl den Aufbruch zu etwas völlig Neuem als auch die Auffassung, dass die alten Stilrichtungen und Ideen weiterhin als Heimat fungieren. Des Weiteren zeigt sich, dass die beworbenen Stücke trotz der in der Anzeige hervorgehobenen stilistischen Neuheit tatsächlich nicht als besonders innovativ anzusehen sind. Dies lässt den Schluss zu, dass Wenrich die alten Konventionen nicht vollständig aufgegeben hat, sondern diese weiterhin die Grundlage für seine Songs bilden und er somit zumindest in gewissem Maße der Tradition der älteren Lieder verhaftet bleibt. In diesem Sinn würden sich „standard popular songs“ dadurch auszeichnen, dass sie sich in ihrer Gestaltung auf ältere Stilstiken zurückbesinnen, was auf alle in der Anzeige beworbenen Songs zutrifft. Wenrichs Darstellung als „writer of standard popular songs“ positioniert ihn somit als Songwriter, der in der Tradition älterer Stilrichtungen steht. In der Gesamtbetrachtung zeigt die Anzeige ein anschauliches Beispiel für drei Entwicklungslinien, die dem Begriff des „standard popular song“ zugrunde liegen könnten: Erstens die wachsende Präsenz des Popular Songs in den Repertoires von Musikaufführungen, zweitens die Entstehung von Ansätzen einer beginnenden Kanonisierung und drittens die fortschreitenden ästhetischen Konturierungsprozesse gegenüber der Kunstmusik und Volksmusik. Die folgenden Ausführungen werden diese Entwicklungslinien weiter erläutern und verdeutlichen.

PERCY WENRICH. HOMER HOWARD.

AN INSTANTANEOUS SUCCESS

caused by the departure from old style songs and ideas. Your brain cannot become befuddled with the conglomeration of song titles covering a whole page so that you do not know where you are at. We have numerous songs, but have made a careful selection of three of the best which have become immediately popular. Those who have heard them are talking about them. We can supply any kind of an act.

“SHAMROCK BELLES”
By Jack Mahoney and Percy Wenrich.
Tom Moore wrote great Irish songs, but nothing to compare with this wonderfully wedded song gem of Irish wit and melody. Singers who have never used Irish songs are learning this one.

“BUDDY BOY” (Novelty Rag)
By Jack Mahoney and Percy Wenrich.
A very odd rag with a great climax chorus. A clean, clever story. You will surely be immensely pleased with this one.

“Let's Stroll in the Garden of Dreams” (Ballad)
By Jack Mahoney and Percy Wenrich.
A masterpiece of lyric and melody. This is Percy Wenrich's first ballad. This song will bring him added fame as a writer of standard popular songs. In a class by itself.

“CLOVERLAND” (Intermezzo)
By Percy Wenrich.
Of all the many instrumental numbers Percy Wenrich has written which were very big hits, this is the Headliner. An innovation for Dumb acts. The reputation of the Wenrich melody should interest you.

THE WENRICH-HOWARD CO., 1416 BROADWAY, NEW YORK
39th STREET (SHUBERT BUILDING)
IF YOU ARE FROM MISSOURI. WE WANT TO SEE YOU

Abbildung 18: Erstmaliges Auftreten des Begriffs „standard popular songs“ in einer Annonce der *Variety* (*Variety*, 25.05.1912, S.26).

Im Verlagswesen stehen die Begriffe „standard“ und „popular“ im Gegensatz zueinander. Ein exemplarischer Artikel über den Verlag *Witmark* (siehe Abbildung 19) verdeutlicht diese Gegenüberstellung, indem er zeigt, wie der Verlag seine Kataloge in die Kategorien „standard“ und „popular“ unterteilt. Diese Differenzierung impliziert eine Unterscheidung nach musikalischen Kriterien. Da Werke in der Regel selten aus Katalogen entfernt werden,

ist es wahrscheinlich, dass nicht alle Popular Songs, die sich über einen längeren Zeitraum verkauft haben, in die Kategorie „standard“ überführt wurden. Diese Unterscheidung unterstützt die Beobachtung, dass sich zwei unterschiedliche Bereiche von Standardwerken herausgebildet haben.

The official announcement is now made that M. Witmark & Sons have handed over their popular and standard catalogs to B. Feldman & Co. Charlie Warren, one of the most popular men in London, who has been Witmark's manager in this city since the opening of their branch has been appointed personal representative abroad.

Abbildung 19: Ein Artikel in der *Variety*, der den Katalog von Witmark in die Kategorien „popular“ und „standard“ unterteilt (*Variety*, 18.10.1912, S.17).

Nicht nur die Noten in den Verlagskatalogen, sondern auch Tonträger wurden später nach den Kriterien „standard“ und „popular“ kategorisiert. So wurde beispielsweise die Aufnahme des Songs *Angel Child* (geschrieben von Abner Silver, Benny Davis und Georgie Price), gesungen von Al Jolson, der Kategorie „popular“ zugeordnet. Im Gegensatz dazu wurden sowohl eine Sinfonie von Mozart als auch eine Interpretation des schottischen Volkslieds *My Ain Folk* der Kategorie „standard“ zugewiesen (siehe Abbildung 20). Die rezensierten Aufnahmen waren zu der Zeit alle aktuell erschienen, was darauf hinweist, dass die zeitliche Komponente des Ursprungsstücks bei der Kategorisierung keine Rolle spielte. Stattdessen wurden vor allem ästhetische Kriterien für die Unterscheidung in „standard“ und „popular“ herangezogen.

Friday, April 21, 1922

REVIEWS OF RECORDING DISCS

(Variety department of critical reviews of the current phonograph records)

POPULAR

SHE'S A MEAN JOB (Fox Trot)—Frank Westphal and His Rainbow Orchestra.
IF YOU KNEW—Same—Columbia—No. A-3571.

Windy City loophounds and recent arrivals locally from Chi at one time or another, raved over Frank Westphal's Rainbow Gardens band. It started some wondering why he was not grabbed by a recording company and made an exclusive feature. Columbia has done it. Judging from their first release, they are as good a bet as Art Hickman was at one time until a rival organization swamped them. Westphal has something on Hickman—who was Columbia's stellar dance feature—in the way of instrumentalization. He has taken two average fox trot tunes and accomplished considerable with them through intelligent, skillful arrangement. At one time or another every instrument figures individualy in the course of the renditions, including saxo passages, piano runs, banjo duets, brass blarings, etc. It is an excellent dance record and should become one of Columbia's monthly best sellers.

WIMMIN (One-Step)—Lew Shilkrut's Novelty Orchestra.
SEÑORITA (Fox Trot)—Same—Pathé No. 20685.

Lew Shilkrut has elected to do "Wimmin" (Fred Fisher-Eddie Cantor) as a one-step, although popularly a toddle. The xylo hammering and the forte banjo picking distinguish this side of the record, including an Oriental interlude. "Senorita" (Santrey - Winston - Ross) is not so fandango as it sounds. In fact, the Spanish motif is but faint. Henry Santrey (from vaudeville) part-authored this number, sponsored by a company that has since folded up its tent and departed out of existence.

been orchestrated to better advantage. Its inspiring smooth-flowing chorus required majestic interpretation either by the brasses or the dulcet saxes. The violin is assigned to carry the air at the beginning in this case. Otherwise it is a good dance, including a trace of the Chopin Minute Waltz, from which in turn "Castle of Dreams" of the "Irene" score was "adapted."

ANGEL CHILD—Al Jolson (Vocal).
ANGEL CHILD (Fox Trot)—The Columbians—Columbia No. A-3568.

It is very seldom that a song is recorded "two ways" on the very same record. If a song is unusually popular a vocal record is made after the dance version. In this case both the dance and the vocal are backed up together, which means double royalty for the publisher and authors. Not such a bad break at that! Al Jolson delivers the song in his inimitable, though much imitated style, inserting ejaculations the authors never wrote. George Price, Abner Silver and Benny Davis concocted the words and music, although for some reason Price's name is left off the disk. This recalls an incident at the Jolson theatre one Sunday night, when Price appeared on the bill. Jolson was only a spectator, but somehow both had some words. Jolson audibly belittling "Angel Child" as not to be compared with his then current "Old-Fashioned Girl," which he (Jolson) wrote. Strangely enough, Jolson has been assigned to make a record of it. The Columbians render the fox trot version beautifully. Every known trick is employed, from switching the brasses to the sax and back to the cornet for the melody carrying, including a "stop time" arrangement wherein the banjo picking in the accompaniment becomes strikingly noticeable.

STANDARD

MY AIN FOLK—Louise Homer (Vocal)—Victor No. 87334.

Mme. Homer's contralto interprets this simple Scotch theme which is almost homely in its simplicity, with genuine feeling and understanding. It will appeal to all of Mme. Homer's following although she has done some things more striking before.

PAGLIACCI — Vessella's Italian Band.
TOSCA — Same — Brunswick No. 25008.

This concert band delivers excerpts from two of the world's best known and best loved operas on the current Brunswick records. The fanfare of brasses is inspiring indeed, Vessella's musicians doing credit to Leoncavallo's and Puccini's immortal strains.

SWEETEST STORY EVER TOLD — Taylor Trio (Instrumental).
SILVER THREADS AMONG THE GOLD—Same—Gennett No. 4812.

The Taylor Trio (violin, piano and cello) handles these two standard melodies in a conventional style. The layman will wonder at the "Sweetest Story" composition recognizing it as the popular song of last year, "Mickey," so similar are the airs.

PARADISE—Fritz Kreisler (Instrumental)—Victor No. 66023.

Kreisler has "canned" the quaint Viennese waltz-rhythm melody he has intrigued many a concert audience with. At one time it was a routine encore selection in the violinist's repertoire. It is a truly sprightly and charming composition, which, were it orchestrated for dance, would make a very dreamy and "floating" waltz.

SYMPHONY IN E FLAT MAJOR (Mozart) — Gennett Symphony Orchestra.
PRELUDE OF THIRD ACT-TRAVIATA — Same — Gennett No. 10054.

Pietro Floridia conducts the Gennett Symphony Orchestra which offers Mozart's Minuet (Third Movement) and the Traviata 3d act Prelude on the current Gennett disks. Lovers of classical music have a good buy in these two selections.
 Abel.

Abbildung 20: Rezensionen von Tonträgeraufnahmen in der Variety, die zwischen den Kategorien „standard“ und „popular“ unterscheiden (Variety, 22.04.1922).

Da die zeitliche Komponente bei der Kategorisierung scheinbar an Relevanz verloren hatte, konnten auch völlig neue Werke als „standard“ im Sinne einer „standard music“ eingeordnet werden. Ein Beispiel hierfür ist die Oper *Kain und Abel* (1914) von Felix Weingartner. In einem Rezensionsartikel wird ihr aufgrund ihrer hohen Qualität prognostiziert, ein „standard success“ zu werden (siehe Abbildung 21).

"CAIN AND ABEL," HIGH GRADE

(Special Cable to VARIETY.)

Berlin, May 20.

"Cain and Abel," the new opera at the Darmstadt, is making a deep impression among music lovers. Felix Pingartner has composed the highest grade of melody for his piece. It is more like dramatic symphony, and has every mark of becoming a standard success.

Abbildung 21: Rezension über die Oper Kain und Abel von Felix Weingartner¹¹⁵ (Variety, 20.05.1914, S.4).

In den Bereich „standard“ wurden gelegentlich auch afroamerikanische Spirituals eingeordnet. Ein Artikel der Variety beschreibt, wie Melodien aus den zwei Bereichen „standard“ und „classic“ in den Bereich „popular“ einfließen (siehe Abbildung 22). Auffällig ist die Unterscheidung zwischen „standard“ und „classic“, was die Mehrdeutigkeit des Begriffs zu jener Zeit unterstreicht. Bemerkenswert ist zudem, dass Verlage laut diesem Artikel bereits 1922 das Geschäftsmodell entwickelten, ältere Musik aus ihren Katalogen in neuen Songs zu interpolieren, um diese alten Bestände erneut kommerziell zu verwerten („revival of sales“). Die interpolierten älteren Melodien werden als „the most catchy“ und „original“ beschrieben. Ähnlich wie in den Ausführungen von Harris und Wickes (siehe Kapitel 3.1.2.6) kommt hier ein Modell zum Tragen, das vor allem den Rechteinhabern der ursprünglichen älteren Melodien zugutekommt. Dieses Beispiel zeigt auch, wie sich Material durch kreative Aneignungsstrategien in verschiedenen Musiken wiederfindet. Der Song *Dear Old Southland* (Musik: Turner Layton; Text: Henry Creamer, 1921) ist eine Adaption des Spirituals *Deep River*. *Deep River* erlangte internationale Bekanntheit vor allem durch das Arrangement von Henry Burleigh aus dem Jahr 1916 und gilt als eines der bekanntesten amerikanischen Kunstlieder. Auch andere Komponisten wie Charles Ives griffen es auf (vgl. Shirley 1997). Durch die Adaption von Layton und Creamer wurde die Melodie unter dem Namen *Dear Old Southland* zu einem Jazz-Standard, der unter anderem von James P. Johnson, Louis Armstrong, Sidney Bechet und Duke Ellington aufgenommen wurde.

¹¹⁵ Die Anzeige der Variety enthält einen Schreibfehler; korrekt ist Felix Weingartner, der österreichische Komponist.

“BLUES” REVIVAL OF OLD SONGS BOOSTING SALES OF ORIGINALS

Current Popular Melodies Boomeranging—Publishers Frank to Admit Situation—Copyright Holders Permit Adaptations

A music publisher who knows the song business in all its phases states that the “adaptation” of classic and standard airs into current popular songs boomerangs in its purpose to a certain extent in that the “lifted” song is thus given added impetus in a revival of sales. The publisher of “Dear Old Southland,” for instance, is frank in stating that since the popularity of his song “Deep River” has boomed in sales. The “Southland” song is a rag adaptation of the negro spiritual.

Similarly “Just a Song at Twilight,” since the release of “Tell Her at Twilight” on the phonograph disks, is enjoying added sales because of a certain similarity and the fact the recording orchestra interpolates a chorus of the standard number with the pop song. “In the Gloaming” as interpolated in the chorus of a current Dixie song: “Break the News to Mother,” which has been paraphrased as “Take the Blues from Mother,” in a current mother song, and others, are booming in that fashion. Some of the songs are copyrighted and others are not. In the case of the former, the copyright owner is only too glad to permit a melody adaptation, realizing the other man will spend new capital and incidentally revive an old strain. These strains are always the most catchy of the original song and the one with which the standard number is identified, so the public has little difficulty in recognizing the original.

A blues ditty titled “When You and I Were Young, Maggie, Blues” has been on the market but a short time, yet one jobber avers the dealers are getting demands for copies of the well known old time song, “When You and I Were Young, Maggie.”

Abbildung 22: Artikel in der *Variety*, in dem Blues gemeinsam mit Folk und Classic in die Kategorie Standard eingeordnet wird (*Variety*, 19.05.1922, S.5).

Harris selbst hat zwar den Begriff des Standards weder in seiner Anleitung noch in seiner Autobiografie im musikalischen Kontext verwendet, jedoch findet er sich in seinen Anzeigen wieder (siehe Abbildung 23). Neben mehreren Neueröffnungen seines Verlags werden dort auch drei seiner Songs ausdrücklich als „standard song hits“ beworben. Zwei der drei Songs, *All I Want Is a Cottage, Some Roses and You* und *The Story of a Soul*, sind zu diesem

Zeitpunkt dabei weniger als ein Jahr alt.¹¹⁶ Harris' Auffassung von Standard Songs ist demzufolge nicht an das Alter, sondern eher an die vermeintliche Qualität gebunden.

ALWAYS SOMETHING NEW
By CHAS. K. HARRIS, and his staff of famous writers:

<p>"Love Me All the Time" By JOS. E. HOWARD</p> <p>"A Study in Black and White" By CHAS. K. HARRIS and LEO WOODS</p> <p>"My Little China Doll" By VAN AND SCHENCK and JACK YELLEN</p> <p>"At the Hula-Hula Ball" By BILLY VANDERVEER</p> <p>"You Came, You Saw, You Conquered" By CHAS. K. HARRIS</p>	<p>"Let Him Miss You Just a Little Bit" (And He'll Think More of You) By CHAS. K. HARRIS and VAN AND SCHENCK</p> <p>"Come Back" (Let's Be Sweethearts Once More) By CHAS. K. HARRIS</p> <p>"It's a Long Long Time Since I've Been Home" By JOSEPHINE E. VAIL</p> <p>"Love Me Little, Love Me Long" By JOS. E. HOWARD</p>
--	--

Also the following **standard** song hits:

- "All I Want Is a Cottage, Some Roses and You"
- "The Story of a Soul"
- "Songs of Yesterday"

Address all communications to:
CHAS. K. HARRIS, B'way and 47th St., New York City

Abbildung 23: Werbeanzeige von Charles K. Harris (Variety, 09.03.1917, S.28).

Möglicherweise ordnet Harris seine Song Hits dem Bereich „standard“ zu, um die Assoziation mit hoher Qualität zu wecken. Die beworbenen Lieder sind ohnehin nostalgisch und rückwärtsgewandt. Den Song *The Story of a Soul*, der einen sakralen Inhalt hat und Engel auf dem Cover zeigt, würde Harris vielleicht sogar dem elitären Songtyp der „sacred songs“ zuordnen, der in seiner Anleitung eine besondere Stellung einnimmt. In der Gestaltung seiner Sheet Music inszeniert sich Harris auf seine übliche Weise. Im verzierten Titel der ersten Seite des Notentexts findet sich der eingearbeitete Text: „By the Author of the World Famous Song After the Ball“. Auch das Porträt von Harris darf nicht fehlen. Harris wusste somit auch den mehrdeutigen Begriff „standard“ für seine Inszenierungen zu nutzen (siehe Abbildung 24).

¹¹⁶ Außerhalb dieser Anzeige konnten keinerlei weitere Hinweise zum Titel *Songs of Yesterday* gefunden werden. Wenn es sich dabei um den Song *Yesterday* handeln sollte, wäre dieser zu dem Zeitpunkt bereits zehn Jahre alt.



Abbildung 24: Ausschnitt des Sheets von „Yesterday“ (1907, Verlag Chas. K. Harris) mit ornamentiertem Titel.

Wickes verwendet den Begriff „standard“ im musikalischen Kontext nur einmal. In seiner Beschreibung des Songtyps der „Irish Ballad“ erläutert er:

„When an Irish ballad does warm its way into the heart of the public it remains there for years and becomes somewhat of a standard song, thereby eliminating the chances of another becoming popular. ‚The River Shannon,‘ ‚Mother Machree,‘ and one or two others, have been popular favorites for several years. They are as welcome today as they were when they were introduced.

To the beginner the Irish ballad offers very little hope, and he will make better use of his talents by concentrating his attention on something that has a wider appeal. When he has become experienced, and familiar with the market conditions, he may judge for himself.“ (Wickes 1916, 16–17)

Ein „standard song“ zeichnet sich bei Wickes demzufolge dadurch aus, dass er über einen langen Zeitraum hinweg so beliebt bleibt, dass er zum Volkslied wird. Obwohl er diese Lieder als „popular favorites“ bezeichnet, gehören sie für ihn nur am Rande zu den Popular Songs. Der Standard Song wird hier klar vom Standard Popular Song unterschieden. Volksmusik, die von den Songwritern der Popular Songs nicht als Teil ihres Bereichs betrachtet wird, wird in den Restbereich der „standard music“ eingeordnet.

In der Jubiläumsausgabe der Variety zum 25-jährigen Bestehen der ASCAP schrieb der Komponist Ferde Grofé – bekannt vor allem für die Orchestrierung von George Gershwins *Rhapsody in Blue* für das Orchester von Paul Whiteman – einen Artikel, aus dem deutlich hervorgeht, dass er „standard“ und „serious music“ von „popular tunes“ abgrenzt. Grofé

beschreibt auch einen Übergangsbereich, in dem sich „standard composers“ aus finanziellen Gründen in den populären Bereich begeben (siehe Abbildung 25).

Serious Music Offers Little Incentive

By FERDE GROFÉ

THERE is practically no incentive for an American composer to devote his life to the creation of serious music. I say this even though I might be considered an exception, but I cannot ignore the fact that the major portion of my earnings in the last few years have been as a conductor, and not as a composer. This despite the fact that "On the Trail" from my "Grand Canyon Suite" is regularly performed on the radio and that I derive a modest income as a member of ASCAP.

The works of American composers are rarely taken up by the major symphonic orchestras, and when they are performed, payment to the composer is far below the physical cost of the necessary orchestration. It was only in recent years that radio programs included more than a mere ten percent of serious music in their seeming perpetual performance of popular tunes.

This is not to infer that a popular song is easy to write as so many standard composers have found out to their dismay. But, on the other hand, one can turn out a great deal more in the popular field than in the standard, and the chances of creating a hit song are relatively greater.

The standard composer's work, however, is more enduring, his prestige is generally higher, even though, as a rule, his compensation is lower. He needs encouragement, however, and freedom, not so much from financial troubles, as from the fear of larceny of his works.

Abbildung 25: Artikel von Ferde Grofé in der Zeitschrift *Variety* (*Variety*, 31.07.1940, S.42).

Grofé beklagt die wirtschaftlichen Bedingungen, denen ein Musiker ausgesetzt ist, und das allgemeine nachlassende Interesse an „serious music“, der er sich selbst als „standard composer“ auch zuordnet. Aufgrund der wirtschaftlichen Zwänge sieht er sich gezwungen, im „popular field“ zu arbeiten (siehe Abbildung 25).

Die Kanonisierung des Popular Songs ist auch mit den Entwicklungen im Jazz verknüpft. eute gilt das *Real Book* als der bekannteste Kanon für Jazzstandards. Trotz Kritik an der Auswahl der Songs, Tonarten, Melodien und insbesondere der Korrektheit der Harmonien in den verschiedenen Ausgaben, wird die Songauswahl grundsätzlich als sehr brauchbar

angesehen.¹¹⁷ Der Vorläufer des *Real Books* ist das *Fake Book*, dessen Entstehung wiederum eng mit den *Tune-Dex* Karten verbunden ist. Barry Kernfeld, der die Entwicklung und Geschichte des *Fake Books* intensiv erforscht hat, äußert die Ansicht, dass die *Tune-Dex* Karten als initialisierender Impuls und Nährboden für die Entwicklung des *Fake Books* und des *Real Books* angesehen werden können.¹¹⁸ Auch in *Tune-Dex* Werbeanzeigen verwendet der Gründer George Goodwin den Begriff „standard“ (siehe Abbildung 26). In einer Anzeige heißt es, dass neben „important new songs“ auch „standard and old tunes“ auf den Karten veröffentlicht werden. Diese „standard and old tunes“ repräsentieren nach diesem Verständnis einen Kanon allgemein bekannter älterer Melodien.

20

TRADE

TUNE-DEX . . . A Smash Hit-HERE'S WHY

Because for the **FIRST TIME** entertainers now can have at their *finger tips*

1. Lead sheets of all important new songs as soon as published . . . on 3 x 5 cards.
2. All data needed to arrange programs or play requests . . . publishers, authors, copyright date, keys, arranger, etc.
3. Also hundreds of standard and old favorites . . . 50 issued each month.
4. Permanent records compact. Always up-to-date. 12" file box holds entire year of songs.

Costs only 4c a day. 82 publishers now represented (73 last month!) You get 100 cards each month.

FREE Sample cards, booklets of complete information. Just write on your letterhead. **WARNING:** This service is only for professionals in or connected with the entertainment field.

TUNE-DEX, INC. 1619 BROADWAY
Dept. M12 NEW YORK CITY

Abbildung 26: *Tune-Dex* Werbeanzeige in der Zeitschrift *Metronome* im Dezember 1942 (Anzeigenbild entnommen aus Kernfeld 2006, 15).

¹¹⁷ Beispielsweise schreibt Ted Gioia in seinem Führer über Jazz-Standards, dass in den siebziger Jahren allein der Blick in das Inhaltsverzeichnis eines *Fake Books* für ihn große Bedeutung gehabt hätte: „My own education in this music was happenstance and hard earned. Eventually ‚fake books‘ appeared on the scene to clear up some of the mystery, but I never saw one of these (usually illegal) compilations until I was almost 20 years old. When I first encountered *The Real Book* — the underground collection of jazz lead sheets that began circulating in the 1970s — even the table of contents served as a revelation to me“ (Gioia 2012, xiv).

¹¹⁸ „For a music industry enterprise that aimed to make an immediate impact across the board, George Goodwin had coincidentally picked a wonderfully convenient moment to publish his first *Tune-Dex* cards in mid-May 1942. At that time, Goodwin could not have imagined the decades of contention that would arise from his new project, with the *Tune-Dex* providing the initial fodder for a subsequent new bootleg product of worldwide interest to musicians: the fake book“ (Kernfeld 2006, 2).

Das Inhaltsverzeichnis eines frühen *Fake Books* bietet eine anschauliche Darstellung dieses Kanons. Hier treten erneut die beiden getrennten Bereiche der Standards deutlich hervor. Zum einen sind „Standard Fox Trots and Show Tunes“ aufgeführt, die in die Unterkategorien „Slow Medium“, „Medium Bright“, „Swing Tempos“, „Up Tempos“ und „Blues and Dixieland“ weiter unterteilt sind (siehe Abbildung 27). Diese Gruppe, die damals bereits knapp 60% des gesamten *Fake Books* ausmachte, entspricht am ehesten dem heutigen Verständnis des Jazz-Standards. Zum anderen finden sich „Standard Waltzes“, die gemeinsam mit „Classical and Semi-Classical Songs“ und „Piano Solos“ aufgeführt sind und tendenziell dem Bereich der „standard music“ zugeordnet werden können.

C O N T E N T S	
STANDARD FOXTROTS AND SHOW TUNES	
SLOW MEDIUM-----	I
MEDIUM BRIGHT-----	92
SWING TEMPOS-----	169
UP TEMPOS-----	209
BLUES AND DIXIELAND-----	215
STANDARD WALTZES-----	222
CLASSICAL AND SEMI-CLASSICAL SONGS-----	266
PIANO SOLOS-----	279
LATIN AMERICAN TUNES	
GUARACHAS AND RHUMBAS-----	282
BOLEROS-----	289
SAMBAS-----	310
TANGOS-----	312
MISCELLANEOUS-----	316
SONGS OF THE GAY NINETIES-----	320
HILLBILLY TUNES-----	341
POLKAS-----	346
FOREIGN SONGS	
FRENCH-----	348
GYPSY-----	352
HAWAIIAN-----	354
IRISH-----	358
ITALIAN-----	363
MARCHES-----	367

Abbildung 27: Inhaltsverzeichnis eines frühen *Fake Books* aus den späten 1950er Jahren.¹¹⁹

In Anbetracht der vielfältigen Verwendungen des Begriffs ist es wenig überraschend, dass die Definition des Musikwissenschaftlers Arnold Shaw noch verschiedene Bedeutungsnuancen umfasst. In seinem Glossar zum Aufsatz *The Vocabulary of Tin-Pan Alley Explained* aus dem Jahr 1949 erscheint der Begriff „standard“ in zwei unterschiedlichen Kontexten. Diese verschiedenen Bedeutungen spiegeln Shaws Bemühungen wider, primär das Idiom der Tin Pan Alley „publisher’s offices“ zu beleuchten, welches sich jedoch auch

¹¹⁹ Abbildung entnommen aus *The Story of Fakebooks* (Kernfeld 2006, 71).

sprachlich mit den Zeitungen, Bandleadern und Musizierenden überschneidet.¹²⁰ Shaw führt den Begriff „standard“ unter zwei Bedeutungen auf. Die erste lautet:

„Synonym for concert in standard edition. Also see popular standard.“
(Shaw 1949, 52)¹²¹

„Concert editions“ bezeichnen Notenarrangements für größere Besetzungen, die nicht öffentlich verkauft wurden. Der verwiesene Eintrag „popular standard“ verdeutlicht die zweite und heute gängige Bedeutung:

„Valkyrie of popular songs. A song, in short, that has been a hit and has become part of permanent repertoire (Valhalla) of performing confraternity. Referred to also as a standard.“ (Shaw 1949, 49)

Erst in Verbindung mit dem Attribut „popular“ wird der Begriff für einen Song verwendet, der sich in den festen Kanon der Spielrepertoires etabliert hat.

In seinem späteren *Dictionary of American Rock/Pop* aus dem Jahr 1982, das gemäß Untertitel auch den Jazz einbezieht, findet sich ein stark gekürzter Eintrag:

„A song which, having been a hit, has become part of the accepted repertoire of Pop music.“ (Shaw 1982, 369)

Hier wird „standard“ erneut verwendet, um die Zugehörigkeit zu einem Spielrepertoire zu bezeichnen, jedoch entfällt diesmal die Bedeutung des Notenarrangements für größere Besetzungen. Es ist wichtig zu beachten, dass Shaw unter „Pop music“ den Popular Song der Tin Pan Alley versteht.¹²² Spätere populäre Musik wird bei ihm durch andere Genrebezeichnungen wie „Pop Rock“, „Pop Soul“, „Electro-Pop“ oder „Country“ kategorisiert (vgl. Shaw 1982, 120, 282-285). A Dieses Beispiel verdeutlicht, dass die

¹²⁰ „The point of departure of this glossary is the threshold of the popular song publisher's office. Across that threshold come bandleaders, arrangers, musicians and vocalists who talk of shuffle rhythm, medium bounce, sidemen, walking bass, tag, Boston style, be-bop, and riff. There are radio artists and program directors employing such terms as air-check, Hooper, net show, sustainer, and across the board. There are recording executives who refer casually to acetates, cut, white labels, dubbing, and biscuits. There are trade paper reporters – representing Variety, Billboard, Cash Box, Radio Daily, Hollywood Reporter, Daily Variety, Metronome, Downbeat—who write of race records, dee jays, juke boxes, repeat plays, and one nighters“ (Shaw 1949, 33).

¹²¹ Vermutlich liegt hier ein Wortdreher vor und es ist „standard in concert edition“ gemeint. Es findet sich auch ein entsprechender Eintrag zu dem Begriff „concert edition“ in dem Glossar von Shaw (vgl. Shaw 1949, 38).

¹²² Unter dem Stichwort „Pop music“ schreibt Shaw: „Mainstream American Pop music had an identity of sound and structure from the early twenties into the mid-fifties that was completely shattered by the Rock revolution. In form, most Pop songs, emanating from Tin-Pan Alley, were 32 bars long, divided into a series of 8-bar sections structured AABA“ (Shaw 1982, 282).

Verwendung des Begriffs „standard“ eng mit der Ära der Tin Pan Alley verbunden ist und im Kontext späterer populärer Musik an Bedeutung verloren hat.

Auch die Unterscheidung zwischen „standard“ und „popular“, wie sie oft im Kontext des Verlagswesens vorlag, ist bei Shaw noch in beiden Wörterbüchern zu finden. Im Eintrag zu „MPA“ (Music Publishers Association) seines Tin Pan Alley Glossars heißt es:

„Abbreviation of Music Publishers Association, an organization of concerns publishing standard, educational and concert music. Included in the membership are popular houses that have in recent years enlarged their publishing operation to embrace this type of music.“ (Shaw 1949, 46)

In dem Wörterbuch aus 1982 verwendet er den Begriff im Eintrag zur „American Society of Composers, and Publishers (ASCAP)“:

„Of the 24 directors, 12 are writers elected by publisher membership; six of the board members (three writers and three publishers) are from the ‚Standard‘ field, i. e., writers and publishers of works performed in symphony and concert halls. [...]

In addition to its regular distributions, ASCAP makes supplementary annual awards in the Pop and Standard fields to lyricist and composer members whose creative activities are not adequately reflected in surveyed performances.“ (Shaw 1982, 13)

Shaw versteht unter „standard music“ Werke, die für klassische Konzertaufführungen komponiert und veröffentlicht wurden, sowie Lehrwerke. Die Anführungszeichen um den Begriff deuten darauf hin, dass diese spezielle Nutzung sich zwar in der Tin Pan Alley Kultur etabliert hat, aber nicht unbedingt allgemein anerkannt ist. Trotzdem stellt Shaw eine deutliche Unterscheidung zwischen den Bereichen „Pop“ und „Standard“ dar.

Dieses Begriffsverständnis der Tin Pan Alley wird auch von Silver und Bruce geteilt. Auch sie zählen instrumentalpädagogische Musikkultur zur „standard music“.¹²³ Insgesamt zeigt sich, dass der Begriff „standard“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im musikalischen Kontext ein sehr breites und vieldeutiges Bedeutungsspektrum aufweist. Bis in die 1920er Jahre konnten sowohl Popular Songs als auch eine breite Auswahl an klassischen Liedern, Volksmusik und pädagogische Musikkultur in diesen Bereich fallen. Die Herausbildung

¹²³ Siehe Kapitel 3.1.2.3. Zur besseren Übersicht wird die Definition von Silver und Bruce hier wiederholt: „Popular music has already been defined. It is music that is written especially for dancing and singing, and has a definite shape and form. Standard music is everything else. Classical and semiclassical numbers, oratorios, teaching methods, choral works, symphonies, operas and operettas, sonatas, instrumental music, all are included in the term ‚standard music‘“ (Silver et al. 1939, 159).

eines „popular standard“ Repertoires im Gegensatz zu einem klassischen Standardrepertoire befand sich zu dieser Zeit noch in einer Konturierungsphase.

Während dieser dynamischen Entwicklungen der Wortbedeutungen entstand der kritische Aufsatz *On Popular Music* von Theodor Adorno.¹²⁴ Auch Adorno erkannte die häufige Verwendung des Begriffs „standard“ in musikalischen Kontexten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In seinem Aufsatz schreibt er:

„The basic importance of standardization has not altogether escaped the attention of current literature on popular music.“ (Adorno 1941, 17)

Mit der „current literature on popular music“ bezieht sich Adorno konkret auf die Songwriting-Anleitungen und nennt dabei insbesondere das Werk von Silver und Bruce. In seiner Analyse postuliert Adorno, dass die Struktur der populären Musik auf standardisierten Gestaltungsmitteln basiert. Dabei nennt er die Form, die Songtypen und die harmonischen Patterns (siehe Tabelle 19).

Song Types	„The general types of hits are also standardized: not only the dance types, the rigidity of whose pattern is understood, but also the ‚characters‘ such as mother songs, home songs, nonsense or ‚novelty‘ songs, pseudo-nursery rhymes, laments for a lost girl.“ (Adorno 1941, 18)
Form/Melodischer Ambitus	„Best known is the rule that the chorus consists of thirty-two bars and that the range is limited to one octave and one note.“ (Adorno 1941, 18)
Harmonische Patterns	„Most important of all, the harmonic cornerstones of each hit-the beginning and the end of each part-must beat out the standard scheme. This scheme emphasizes the most primitive harmonic facts no matter what has harmonically intervened.“ (Adorno 1941, 18)

Tabelle 19: Standardisierte Gestaltungsmittel in der populären Musik nach Adorno.

Adornos Ausführungen zeigen bemerkenswerte Parallelen und Ähnlichkeiten zu der Struktur und den Inhalten der Songwriting-Anleitungen. Insbesondere seine Bezugnahme auf die Patterns erinnert stark an Silver und Bruce.¹²⁵ Dies ist keine Überraschung, da Adorno sie in seinem Aufsatz direkt zitiert und auch ihre Definition des Popular Songs heranzieht.

Allerdings berücksichtigt er lediglich den ersten Definitionsansatz von Silver und Bruce aus

¹²⁴ In dieser Arbeit wird keine umfassende Analyse oder Stellungnahme zu Adornos Ausführungen über die Mechanismen und Strukturen der populären Musik und seiner kritischen Betrachtung vorgenommen. Vielmehr soll Adornos spezifischer Bezug zu den Songwriting-Anleitungen beleuchtet werden.

¹²⁵ Siehe Kapitel 3.1.2.7 zu den Patterns von Silver und Bruce.

ihrer Einleitung und lässt die Ausführungen aus dem späteren Kapitel „Standard Music“ unberücksichtigt.¹²⁶ Dabei wird erst in einem späteren Kapitel bei Silver und Bruce deutlich, dass die Begriffsbezeichnung „standard song“ nicht zufällig ist, sondern dem üblichen Sprachgebrauch der Tin Pan Alley entspricht und der „standard song“ im Sinne des Kunstlieds in diesem Kontext als Teil der „standard music“ zu verstehen ist. Adorno ignoriert die in der Tin Pan Alley etablierte Bedeutung des Begriffs „standard song“ und kreiert unter Verwendung des gleichen Wortstamms den neuen Begriff „standardization“, den er in seiner Bedeutung als Antonym zur Begriffsbedeutung von Silver und Bruce versteht:

„It ought to be added that what Silver and Bruce call a ‚standard song‘ is just the opposite of what we mean by a standardized popular song.“ (Adorno 1941, 18)

Adornos Vorgehensweise bei der Entwicklung seiner Theorie zeichnet sich in Bezug auf die Behandlung der Songwriting-Anleitungen durch eine eigenwillige Herangehensweise aus. Er nimmt direkt Bezug auf diese Anleitungen und greift den Diskurs über den Begriff „standard“ auf. Dabei übergeht er jedoch die Mehrdeutigkeiten im Sprachgebrauch der Tin Pan Alley. Stattdessen entwickelt er, basierend auf demselben Wortstamm, das Konzept der „standardization“, welches er als zentrales Wesens- und Unterscheidungsmerkmal der populären Musik betrachtet:

„A clear judgment concerning the relation of serious music to popular music can be arrived at only by strict attention to the fundamental characteristic of popular music: standardization.“ (Adorno 1941, 17)

Diese Argumentation bildet das Fundament seiner Kritik an der populären Musik. Ein zentraler Kritikpunkt liegt dabei in der These von Silver und Bruce, dass die Ausdrucksmöglichkeiten der „standard patterns“ denen der Formen der Kunstmusik gleichgestellt werden können. Adorno bezieht sich auf folgendes Zitat:

„A composer has just as much opportunity for exhibiting his talent and genius in popular songs as in more serious music.“ (Silver et al. 1939, 2–3)

Die Gleichstellung dieser zwei Bereiche auf eine Ebene bezeichnet er als die entscheidende Kontamination:

¹²⁶ Adorno zitiert folgende zwei Passagen: „The chief difference between a popular song and a *standard*, or serious, song like *Mandalay*, *Sylvia*, or *Trees*, is that the melody and the lyric of a popular number are constructed within a definite pattern of structural form, whereas the poem, or lyric, of a standard number has no structural confinements, and the music is free to interpret the meaning and feeling of the words without following a set pattern or form. Putting it another way, the popular song is ‚custom built,‘ while the standard song allows the composer freer play of imagination and interpretation“ (Silver et al. 1939, 2).

„Certainly there are few more stringent verse forms in poetry than the sonnet, and yet the greatest poets of all time have woven undying beauty within its small and limited frame. A composer has just as much opportunity for exhibiting his talent and genius in popular songs as in more serious music“ (Silver et al. 1939, 2–3).

Auf den zweiten Definitionsansatz im Kapitel „Standard Music“ geht er nicht ein.

„Thus the standard pattern of popular music appears to them virtually on the same level as the law of a fugue. It is this contamination which makes the insight into the basic standardization of popular music sterile.“ (Adorno 1941, 18)

Adorno kritisiert diese Sichtweise scharf, da sie die grundsätzliche Standardisierung der populären Musik verschleiern und somit eine klare Unterscheidung zwischen ernsthafter Musik und populärer Musik erschwert.

Es muss jedoch hinterfragt werden, ob Silver und Bruce mit „more serious music“ tatsächlich primär auf Kunstformen wie die Fuge anspielten oder ob sie eher ein breiteres Spektrum meinten. Ihre Formulierung spricht von „more serious music“ und nicht explizit von *der* ernstesten Musik. Vermutlich ist mit „more serious music“ ihr Verständnis von „standard music“ gemeint, nicht zwingend die ernste Musik oder Kunstmusik im emphatischen Sinne. Adorno erweckt zudem den Eindruck, als würden nur Silver und Bruce den Begriff auf diese Art verwenden, wohingegen diese Begriffsverwendung, wie bereits ausführlich dargelegt, zu der Zeit stark verbreitet war.¹²⁷ Adorno trägt mit seiner Behandlung des Begriffs zur Unübersichtlichkeit der Begriffslage bei, ohne sich differenziert auf die bisherige Entwicklung zu beziehen. Seine Theorie der Standardisierung bleibt zwar schlüssig, jedoch hinterlassen seine Bezüge zu den Inhalten der Songwriting-Anleitungen Unstimmigkeiten.

Weiterführend sei auf Adornos Text *Leichte Musik* hingewiesen, in dem er sich erneut – und diesmal noch eingehender – auf Inhalte der Songwriting-Anleitungen bezieht. Der Text ist Bestandteil seiner *Einleitung in die Musiksoziologie*, die auf Adornos Vorlesungen aus dem Wintersemester 1961/62 in Frankfurt zurückgeht. Adorno thematisiert hier wiederholt die Standardisierung als zentrales Unterscheidungsmerkmal zwischen populärer Musik und Kunstmusik und skizziert dabei einen historisch bedeutsamen Grenzbereich. In seiner Analyse spielt die „leichte Musik“ eine wesentliche Rolle als Übergangsbereich:

„Aber der Mangel an Reflexion auf die leichte Musik selbst verhindert auch die Einsicht in das Verhältnis der mittlerweile zu starren Sparten fixierten Bereiche. Beide sind so lange schon getrennt und verflochten wie hohe und niedrige Kunst insgesamt. Diejenigen, welche durch ökonomischen und psychischen Druck von dem zurückgestoßen wurden, was als Kultur sich etabliert hat, [...] sind schon in der Antike, spätestens seit dem römischen Mimus mit eigens für sie präparierten Reizen abgespeist worden. Ihre niedrige Kunst war versetzt mit Resten jenes rauschhaft-orgiastischen Wesens, das die hohe im Zeichen fortschreitender Naturbeherrschung und Logizität aus sich ausschied. Umgekehrt hat die hohe Kunst [...] immer wieder, unwillkürlich oder absichtlich, Elemente der unteren Musik aufgesogen. Der alte Usus der Parodie, der Unterlegung profaner Melodien

¹²⁷ Shaw hat dieses Problem erkannt und das sprachliche Eigenleben der Tin Pan Alley als Herausforderung angesprochen: „In truth, the argot of Tin-Pan Alley is so strange that it is unintelligible even to those in a closely allied field, concert and educational (i.e., ‚longhair‘) music“ (Shaw 1949, 33).

mit geistlichen Worten, bezeugt etwas davon. Bach hat selbst in Instrumentalwerken wie dem Quodlibet der Goldbergvariationen Anleihen unten nicht verschmäht. Vollends Haydn, der Mozart der Zauberflöte und Beethoven wären ohne die Wechselwirkung zwischen den bereits getrennten Sphären nicht vorzustellen. Das letzte Mal, daß sie sich wie auf schmalem Grat, in äußerster Stilisierung versöhnten, war Mozarts Zauberflöte; sehnsüchtig trauern diesem Augenblick noch Gebilde wie die Ariadne von Strauss und Hofmannsthal nach. Bis tief ins neunzehnte Jahrhundert hinein war leichte Musik zuweilen mit Anstand möglich. Die Phase ihres ästhetischen Verfalls ist eins mit der unwiderruflichen und beziehungslosen Lossage der beiden Bereiche voneinander.“ (Adorno 1962b, 35–36)

Adorno zufolge sind die beiden Sphären der Musik demnach erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts endgültig voneinander getrennt. Für ihn beginnt der „ästhetische Verfall“ und der „Niedergang“ der leichten Musik bei Johann Strauß. Er sieht dies in den „abgeschmackten Libretti ebenso wie in einer instinktunsicheren Neigung zum aufgedonnerten Opernwesen“ und argumentiert, dass dieser Niedergang über den Grenzfall Puccini und Franz Lehár bis hin zu den „abscheulichen Ausgeburten der Wiener, Budapester und Berliner Operette“ und schließlich der Revue und dem Musical vollzogen wurde (vgl. Adorno 1962b, 36–37). Im Gegensatz dazu ordnet die Tin Pan Alley diesen Bereich der „standard music“ und der „more serious music“ zu, wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben (siehe oben).

Adorno hatte das Vorhaben einer solchen historischen Aufarbeitung bereits in seinem früheren Aufsatz *On Popular Music* angedeutet, wobei die leichte Musik dort jedoch noch keine Erwähnung fand.¹²⁸ In *On Popular Music* definiert Adorno die populäre Musik durch den Begriff der Standardisierung. In Bezug zur leichten Musik betrachtet er die populäre Musik als deren Weiterentwicklung in den Industrieländern. Als Prototyp der populären Musik bezeichnet er den Schlager, bzw. den Popular Song (vgl. Adorno 1962b, 39). Seine Ausführungen zu den Gestaltungsmerkmalen des Popular Songs entsprechen denen aus dem früheren Aufsatz. Seine Kritik ist bereits in der Beschreibung der Gestaltungsmittel enthalten:

„Ein populäres amerikanisches Lehrbuch, wie man Schlager schreiben und verkaufen könne, hat das bereits vor dreißig Jahren mit entwaffnender Werbekraft gebeitet. Der Hauptunterschied zwischen einem Schlager und einem ernsten oder, in der schönen Paradoxie der Sprache jener Autoren, einem Standardlied sei, daß Melodie und Gedicht eines Schlagers innerhalb eines unerbittlich strikten Schemas sich zu halten hätten, während ernste Lieder dem Komponisten freie, autonome Gestaltung gestatteten. Die

¹²⁸ „One possible method of achieving this clarification would be an historical analysis of the division as it occurred in music production and of the roots of the two main spheres.“ (Adorno 1941, 17)

Autoren des Handbuchs zögern nicht, der popular music, den Schlagern, das Autoprädikat *custom built* zuzuerkennen. Die Standardisierung erstreckt sich von der Gesamtanlage bis zu Einzelheiten. Grundregel ist, in der für die gesamte Produktion maßgebenden amerikanischen Praxis, daß der Refrain aus 32 Takten bestehe, mit einer *bridge*, einem zur Wiederholung überleitenden Teil in der Mitte. Standardisiert sind auch die verschiedenen Schlagertypen, nicht bloß, wie es plausibel und keineswegs neu wäre, die der Tänze, sondern ebenso Charaktere wie Mutterschlager, solche, die die Freuden des häuslichen Lebens zelebrieren, Unsinn- oder *novelty*-songs, Pseudo-Kinderlieder und Klagen um den Verlust einer Freundin, vielleicht der verbreitetste Typus von allen, für den in Amerika der sonderbare Name *ballad* sich eingebürgert hat. Vor allem müssen die metrischen und harmonischen Eckpunkte eines jeden Schlagers, Anfang und Ende also der einzelnen Teile, nach dem Standardschema geprägt sein. Es bestätigt die simpelsten Grundstrukturen, was immer auch an Abweichungen zwischen den Pfeilern passiert. Komplikationen bleiben konsequenzlos: der Schlager führt zurück zu ein paar bis zum Überdruß vertrauten Grundkategorien der Wahrnehmung, nichts eigentlich Neues darf unterlaufen, nur kalkulierte Effekte, welche die Immergleichheit würzen, ohne sie zu gefährden, und selber wiederum nach Schemata sich richten.“ (Adorno 1962b, 39–40)

Adornos Ausführungen könnten inhaltlich auch auf Harris zutreffen, auch wenn mit den Autoren des Handbuchs natürlich Silver und Bruce gemeint sind. Dies wird spätestens in der Passage deutlich, in der Adorno wiederholt die Begriffsverwendung des „Standardlieds“ kritisiert. Diesmal gibt er jedoch Silver und Bruce nicht direkt als Quelle an, so dass dieser Zusammenhang erst im Kontext mit dem Aufsatz *On Popular Music* verständlich wird. Adornos Ausführungen erwecken erneut den Eindruck, als würde der Sprachgebrauch von Silver und Bruce einen Sonderfall darstellen. Zudem vermittelt Adorno den Eindruck, als hätten Silver und Bruce diesen Sachverhalt „gebeichtet“. Dabei hatte Harris bereits vierzig Jahre früher standardisierte Formen beschrieben. Adorno erwähnt auch nicht, dass Silver und Bruce neben ABAC-Formen ohne Bridge auch andere Formen als geeignet für Popular Songs erachten.

Adorno intensiviert seine Kritik an der leichten Musik sowie an Silver und Bruce und verurteilt ihre Rechtfertigung der Standardisierung:

„Wie stets der Schwachsinn den erstaunlichsten Scharfsinn aufbringt, sobald ein schlechtes Bestehendes zu verteidigen ist, haben die Sprecher der leichten Musik sich angestrengt, solche Standardisierung, das Urphänomen musikalischer Verdinglichung, des nackten Warencharakters, ästhetisch zu rechtfertigen und den Unterschied der gesteuerten Massenproduktion von der Kunst zu verwischen. So beeilen sich die Autoren jenes Handbuchs, die mechanischen Schemata der leichten Musik mit den strengen Postulaten kanonisch hochgesteigerter Formen gleichzusetzen. Es gebe in der Dichtung kaum eine verbindlichere als das Sonett, und dennoch hätten die größten Dichter aller Zeiten unsterbliche Schönheit — so heißt es

wörtlich - in ihr enges Gerüst verwoben. Der Komponist leichter Musik habe die Möglichkeit, als ebenso talentiert und genial sich zu beweisen wie der unpraktische mit angeblich langen Haaren. Das Erstaunen, das Petrarca, Michelangelo und Shakespeare bei dem Vergleich ergriffen hätte, rührt die Autoren nicht; das waren gute Meister, doch lange tot. Solche Unerschütterlichkeit zwingt zum demütigen Versuch, den Unterschied der standardisierten Formen leichter Musik von strikten Typen der ernsten auszusprechen, als ob man nicht schon alle Hoffnung fahren lassen müßte, sobald es des Nachweises bedarf. Das Verhältnis der oberen Musik zu ihren geschichtlichen Formen ist dialektisch. Sie entzündet sich an ihnen, schmilzt sie um, läßt sie verschwinden und als verschwindende wiederkehren. Die leichte aber benutzt die Typen als leere Büchsen, in welche der Stoff hineingepreßt wird, ohne Wechselwirkung zwischen ihm und den Formen. Beziehungslos zu den Formen verkümmert er und straft zugleich die Formen, die kompositorisch nichts mehr organisieren, Lügen.“ (Adorno 1962b, 40–41)

Hier zeigt sich, dass Adorno vor allem kritisiert, dass Silver und Bruce die dialektische Tradition der „oberen Musik“ im Umgang mit historischen Formen nicht als Unterscheidungsmerkmal zur populären Musik herausstellen. Stattdessen stellen sie den Umgang mit Formen in populärer Musik und Kunstmusik als vergleichbar dar. Offensichtlich bezieht er sich dabei auf folgende Aussage:

„Certainly there are few more stringent verse forms in poetry than the sonnet, and yet the greatest poets of all time have woven undying beauty within its small and limited frame. A composer has just as much opportunity for exhibiting his talent and genius in popular songs as in more serious music.“ (Silver et al. 1939, 2–3)

Adorno beanstandet, dass die Form eines Sonetts gleichwertig neben die Form eines Popular Songs als „leere Büchse“ gestellt wird.

In Bezug auf das Kapitel „Standard Music“, das Adorno in seinen Aufsätzen nicht explizit berücksichtigt, finden sich Hinweise darauf, dass Silver und Bruce doch wesentliche Unterschiede im Umgang mit musikalischen Formen anerkennen:

„Standard and popular songs differ entirely, not only in form, but in treatment and development of both music and lyric.“ (Silver et al. 1939, 159)

Für Silver und Bruce gehören zu den „standard songs“ jedoch nicht nur Kunstlieder, sondern der gesamte Restbereich außerhalb des Popular Songs, einschließlich „classical“ und „semiclassical numbers“ (vgl. Silver et al. 1939, 159). Aufgrund der großen inhaltlichen Bandbreite der „standard music“ sind die Ausführungen von Silver und Bruce mit Adornos ästhetischen Idealen nicht vereinbar.

Im Vergleich zu seinen früheren Ausführungen zu den zwei Sphären sieht Adorno in seinem späteren Aufsatz die Notwendigkeit, auf einen Übergangsbereich hinzuweisen:

„Wie die Standardformen der leichten Musik abgeleitet sind von traditionellen Tänzen, so waren diese vielfach standardisiert, längst ehe die kommerzielle Musik dem Ideal der Massenproduktion sich anbot; die Menuette minderlicher Komponisten aus dem siebzehnten Jahrhundert glichen einander so fatal wie die Schlager. Dafür gibt es, wenn man an ein hübsches Wort erinnern darf, das vor einem Menschenalter Willy Haas für die Literatur prägte, auch heute noch gute schlechte Musik neben all der schlechten guten. Unter dem Druck des Marktes wird viel genuine Begabung von der leichten absorbiert und kann selbst dort nicht ganz sich unterdrücken. Sogar in der durchkommerzialiserten Spätphase wird man, zumal in Amerika, immer wieder primären Einfällen, schön geschwungenen Melodiebögen, prägnanten rhythmischen und harmonischen Wendungen begegnen. Aber die Sphären lassen sich nur vom Extrem, nicht von den Übergängen her abgrenzen, wobei im übrigen selbst die begabtesten Eskapaden innerhalb der leichten Musik verunstaltet sind durch die Rücksicht auf diejenigen, welche darüber wachen, ob das Ding sich auch verkaufen lasse.“ (Adorno 1962b, 47)

Auf diese Weise gesteht Adorno der populären Musik, zumindest potenziell, eingeschränkt und in Ausnahmen, gewisse ästhetische Qualitäten zu. Er verweist jedoch darauf, dass die Unterschiede erst dann deutlich werden, wenn die Extreme betrachtet werden. Dadurch setzt er unüberwindbare Grenzen zwischen der oberen und der unteren Sphäre. Abbildung 28 zeigt Adornos Konzept in einer modellhaften, systematischen Veranschaulichung.

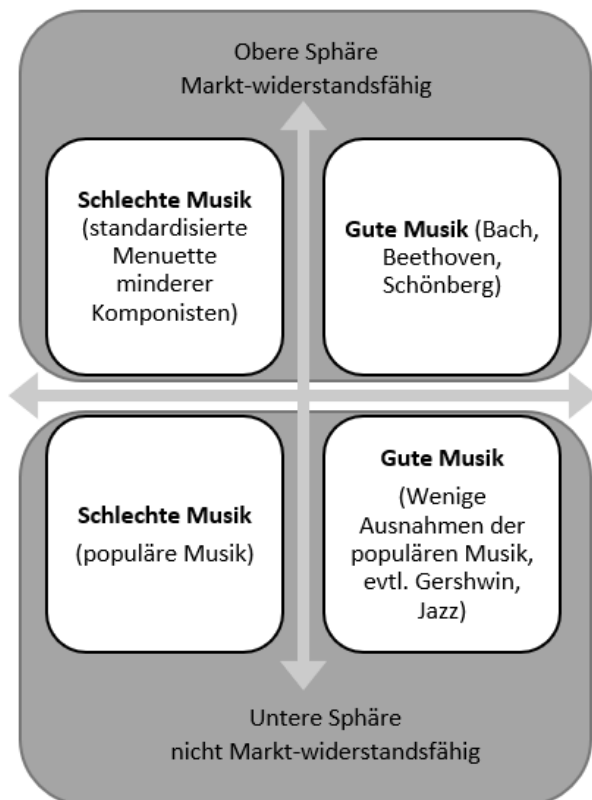


Abbildung 28: Visualisierendes Modell der musikalischen Sphären auf Basis der Ausführungen von Theodor Adorno (Abbildung erstellt vom Verfasser).

Der Zwang zur Marktorientierung führt laut Adorno dazu, dass die wenigen Ausnahmen guter Musik in der populären Sphäre nicht über deren Grenzen hinauskommen. An diesem Punkt wechselt Adornos Argumentation die Ebene. Er kritisiert nicht die populäre Musik an sich, sondern sieht sie als Opfer des Marktes, dem sie sich widerstandslos unterwirft und dadurch standardisiert wird. Im Gesamtkontext der Musik repräsentiert der Bereich der populären Musik somit die gesellschaftliche Entwicklung hin zur kapitalistischen Marktwirtschaft. Die obere Sphäre weist demzufolge – aufgrund ihrer Marktunabhängigkeit – eine Widerstandsfähigkeit auf, die sie vor Standardisierung und äußeren Einflüssen auf ihre Gestaltung bewahrt. Adornos Modell überzeugt durch seine abstrakte, übergeordnete Perspektive, die grundlegende Mechanismen aufzeigt. Es verliert jedoch an Gültigkeit, sobald eine differenzierte Betrachtung von Grenzbereichen und Einzelfällen erforderlich ist.

Auch bezüglich der Marktmechanismen finden sich bei Adorno weitere inhaltliche Parallelen zu den Anleitungen. Dazu gehört die Bedeutung der Trends, die eng mit der Marktanpassung verbunden sind. Adorno bringt in diesem Zusammenhang den Aspekt der Imitation ins Spiel:

„Imitation offers a lead for coming to grips with the basic reasons for it. The musical standards of popular music were originally developed by a competitive process. As one particular song scored a great success, hundreds of others sprang up imitating the successful one. The most successful hits, types, and ‚ratios‘ between elements were imitated, and the process culminated in the crystallization of standards.“ (Adorno 1941, 23)

Adorno sieht die Imitation als Folge des Wettbewerbs auf dem Markt. Die Merkmale eines erfolgreichen Produkts würden von anderen Marktteilnehmern übernommen, um marktfähig zu bleiben. Auch hier zeigt sich, wie Adorno zwar ein wichtiges Phänomen beschreibt, welches sich jedoch den Einzelfällen als deutlich differenzierter darstellt (siehe Kapitel 3.1.2.6, 3.1.2.7 und 3.1.2.8).

Auch das Phänomen des „Überholtseins“ spricht Adorno an und behandelt es im Kontext des kompetitiven Marktes, der seiner Meinung nach den Geschmack der Öffentlichkeit bestimmt:

„Sie [die Schlagerkomponisten] widerstehen nicht nur dem musikalisch Ernsten, sondern sträuben sich insgeheim gegen die eigenen Favoriten. Ihr Widerstand entlädt sich in dem Gelächter, das die Fans über alles nach ihrer Ansicht Veraltete anstimmen. Rasch nehmen sie Schlager als corny, abgestanden-hausbacken wahr wie die Kleider, in die vor zwanzig oder dreißig Jahren die damaligen Sex-Bomben verpackt waren.“ (Adorno 1962b, 53)

Damit schließt Adorno jegliche vom Markt unabhängige ästhetische Entwicklung in der populären Musik aus.

Die strukturelle und inhaltliche Nähe zu den Anleitungen zeigt sich weiter darin, dass Adorno das Phänomen der Hierarchisierung von Qualitäts- und Trendaspekten thematisiert und

dabei die Bedeutung der Trendnähe über die kompositionstechnische Korrektheit stellt. Auch dieser Aspekt erinnert stark an Silver und Bruce:

„Zunächst müssen einmal Schlager, damit sie Erfolg haben können, im allgemeinen den im Augenblick gängigen Spielregeln genügen. Kompositionstechnische Fehler verschlagen dabei wenig; wohl aber scheidet Material aus, dessen Habitus von vornherein gegen das verstößt, was gerade üblich ist; vor allem also, was offensichtlich einer als passé deklarierten Mode angehört oder was wesentlich modernere Mittel verwendet als die durchweg gewohnten.“ (Adorno 1962b, 50–51)

Darüber hinaus thematisiert Adorno das Spannungsfeld zwischen Originalität und Imitation, in dem sich die Songwriter befinden:

„Aber in allen möglichen musikalischen Dimensionen kann Charakteristisches gefunden werden. Wenn der kommerzielle Betrieb vom Schlagerkomponisten Unvereinbares verlangt: er solle zugleich das Allbekannte und das zu Behaltende, also von allem Verschiedene schreiben, dann sind die qualitativ gelungenen Schlager wohl jene, in denen diese Quadratur des Zirkels geleistet ist, und eindringende Schlageranalysen hätten das genau zu beschreiben.“ (Adorno 1962b, 53)

In der Kontextualisierung der Musikanleitungen zeigt sich jedoch, dass das Spannungsfeld, dem sich die Songwriter ausgesetzt sahen, deutlich differenzierter zu betrachten ist.¹²⁹

Die Bedeutung des Begriffs „Standard“, im Sinne eines „popular standards“ oder eines Jazzstandards, entspricht am ehesten Adornos Verständnis vom Evergreen:

„Nicht genug daran jedoch, gibt es auch bei Schlagern, bei Musik, die kaum zur Kunst rechnet, eine spezifische, sehr schwer zu umschreibende Qualität, die von den Hörern honoriert wird. Die sogenannten Evergreens, Schlager, die nicht zu veralten scheinen und die Moden überstehen, bezeugen die Existenz dieser Qualität; es lohnte den Versuch, einmal der Geschichte solcher Evergreens nachzugehen und zu prüfen, wie weit sie durch die Selektion der Kulturindustrie geschaffen werden und wie weit sie aus Eigenem sich erhielten, durch Eigenschaften, die sie von den ephemeren Produkten jedenfalls über gewisse Zeiträume hin unterscheiden. [...] Die Evergreens mobilisieren hebelartig in jedem einzelnen dessen private erotische Assoziationen. Diese sind darum der allgemeinen Formel so willfährig, weil sie selber in ihrer Blüteperiode gar nicht so privat waren und erst der sentimental Erinnerung mit der individuellen Existenz sich fusionieren. Der Mechanismus der Evergreens selber wird von einer besonderen, unermüdlich gepflegten Gattung nochmals synthetisch in Gang gesetzt, jenen Schlagern, die in Amerika als nostalgia songs rangieren. Sie

¹²⁹ Siehe Kapitel 3.1.2.6, 3.1.2.7 und 3.1.2.8.

mimen Sehnsucht nach vergangenen, unwiederbringlichen Erlebnissen, all den Konsumenten zgedacht, die wähnen, in der Erinnerung an eine fiktive Vergangenheit das Leben zu gewinnen, das ihnen versagt ward. Trotzdem ist jene spezifische Qualität der Evergreens — auf der übrigens der hartnäckige Anspruch der leichten Musik beruht, Ausdruck ihrer Zeit zu sein — nicht stur abzuleugnen. Man wird sie in einer paradoxen Leistung suchen dürfen: nämlich mit einem völlig abgegriffenen und nivellierten Material musikalisch, vielleicht auch expressiv etwas Spezifisches und Unverwechselbares zu treffen.“ (Adorno 1962b, 51–52)

Adorno betrachtet Evergreens als ein paradoxes Mysterium, das sich seinem Verständnis entzieht. Er sieht keine Verbindung zwischen Evergreens und dem Kanon der Standards und erkennt der populären Musik keinen Kanonisierungsprozess zu. Stattdessen ordnet er alle Phänomene der Standardisierung zu, da er die übliche Bedeutung des Begriffs „Standard“ aus der Tin Pan Alley nicht übernimmt, sondern eine eigenwillige Terminologie entwickelt hat. Dies führt dazu, dass Adorno das Phänomen der Evergreens nicht dem Prozess der Kanonisierung zuordnen kann, was sie für ihn zu einem unerklärlichen Phänomen macht.

In seiner systematischen Analyse greift Adorno größtenteils dieselben wesentlichen Aspekte auf, die auch in den Songwriting-Anleitungen behandelt werden, darunter Form, Gestaltungsmittel, Trends, Reminiszenz, das Spannungsfeld zwischen Originalität und Imitation, Vermarktung und Definitionsversuche der populären Musik. Diese Aspekte behandelt er jedoch auf der generalisierenden Ebene seines Standardisierungsmodells. Die detaillierte Untersuchung dieser differenzierten Spannungsfelder, ihrer dynamischen Entwicklungen und ihrer medialen Kontextualisierung erweist sich dennoch als aufschlussreich für die Erforschung der populären Musik. Adorno erkennt zumindest an, dass das späte 19. Jahrhundert als Beginn eines maßgeblichen Konturierungsprozesses der populären Musik betrachtet werden kann, dem er eine wichtige kritische Betrachtung unterzieht und mit Massenmedialität verbindet. Seine Ausführungen können daher als weitere Bestätigung für die Konzeptualisierung der „kurzen Geschichte“ der populären Musik in dieser Arbeit gesehen werden, die eng mit ihrer massenmedialen Prägung zusammenhängt.

3.2 Fallbeispielanalyse: *Kungs vs Cookin' On 3 Burners This Girl OFFICIAL GUITAR LESSON*

Das Fallbeispiel bezieht sich auf ein auf YouTube veröffentlichtes Video mit dem Titel *Kungs vs Cookin' On 3 Burners This Girl OFFICIAL GUITAR LESSON*.¹³⁰ Um den Kontext des im Videotitels genannten musikalischen Materials zu beleuchten, betrachtet die Analyse nicht nur das YouTube-Video, sondern bezieht auch die Musik ein, aus der das Gitarrenriff stammt. Im Fokus stehen zwei bedeutende Versionen des Songs: Die Originalversion der Band Cookin' on 3 Burners (feat. Kylie Auldist) und die Remixversion von Kungs vs Cookin' On 3 Burners.¹³¹ Nach einem Kurzvergleich der beiden Versionen folgt eine detaillierte Analyse und Kontextualisierung des YouTube-Videos.

3.2.1 Analyse

3.2.1.1 Kurzvergleich Originalversion und Remixversion des Songs *This Girl*

3.2.1.1.1 Originalversion

Der Song *This Girl* der Band Cookin' On 3 Burners in Kooperation mit der Sängerin Kylie Auldist wurde 2009 auf dem Londoner Label Freestyle Records auf dem Album *Soul Messin* veröffentlicht. Einige Wochen nach dem durchschlagenden internationalen Erfolg des Remixes von Kungs im Jahre 2016 erschien auch eine *Special Edition-EP* der Band Cookin' on 3 Burners, die neben der Originalversion auch eine Instrumental-, eine Acoustic- und eine A capella-Version enthält (siehe Tabelle 20).

Versionen von Cookin' On 3 Burners (feat. Kylie Auldist)
<i>Original Version</i> (2009 auf der Single und 2016 auf der EP veröffentlicht)
<i>Instrumental Version</i> (2016)
<i>A capella Version</i> (2016)
<i>Acoustic Version</i> (2016)

Tabelle 20: Übersicht der verschiedenen Versionen des Songs *This Girl* auf der EP-Veröffentlichung von Cookin' On 3 Burners.

¹³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=uPgmM3aD6hE> (zuletzt geprüft am 07.06.2023).

¹³¹ Die Präposition „vs“ wird in der Remixkultur üblicherweise bei nicht lizenzierten Remix- und Mashup-Verfahren von DJs verwendet. In diesem Fall wurde nachträglich der Remix mit der Band abgesprochen, was eine Ausnahme von der üblichen Verwendung darstellt.

Die Instrumental Version und die A capella-Version von *Cookin' on 3 Burners* bestehen komplementär aus den Tonspuraufnahmen („Stems“) der *Original Version*. Bei der *Instrumental Version* sind alle Gesangspuren stummgestellt, während bei der A capella Version ausschließlich die Gesangspuren zu hören sind.¹³² Die *Acoustic Version* ist ein Remix, bei dem die Gesangsspuren aus der *Original Version* übernommen und an ein neues Instrumental angepasst wurden. In der Aufnahme der *Original Version* sind dem Arrangement Trompete und Saxofon hinzugefügt worden, die bei Livedarbietungen der Band ansonsten nicht dazugehören müssen.¹³³

Der Song ist gehört zu der Kategorie der Verse/Chorus/Bridge-Songformen und kann spezifisch als Intro-V(16)-C(8)-V-C-Br(8+2)-C-C-Coda-Form bezeichnet werden (siehe Tabelle 21).¹³⁴ Jeder Formteil ist periodisch strukturiert. Eine formale Besonderheit in Form einer Mehrdeutigkeit findet sich in den Übergängen von Verse zu Chorus und Bridge zu Chorus in den Takten 17-18, 35-36 und 53-54 (siehe Notenbeispiel 11). Es handelt sich dabei um die Textstelle „Something that you got to know this girl“. Die Textstelle „Something that you got to know this girl“ kann einerseits harmonisch als Schlussphrase des Verses interpretiert werden. Andererseits können diese beiden Takte melodisch auch als zweitaktiger Auftakt des Chorus gesehen werden. Diese Interpretation wird durch den Übergang von Bridge zu Chorus gestützt, wo die Stelle nicht mehr als Schlussphrase fungiert. Hinzu kommt, dass in dieser Passage der Leitton d erklingt, und damit die Eb-Dur-Pentatonik verlassen wird, in der sich die Melodie des Songs größtenteils befindet. Die Passage behält dadurch eine gewisse Eigenständigkeit.

Die Harmonik des Songs wird durch ein IIm7-Imaj7-Gitarrenriff geprägt, das den instrumentalen Hook bildet. Die Bridge setzt einen harmonischen Kontrast, indem sie auf der sechsten Stufe beginnt. Das Tempo des Songs ist anfangs auffallend langsam gewählt und wird im Laufe des Stücks allmählich schneller. Der Song beginnt mit einem Tempo von 100 bpm und endet bei etwa 103 bpm (siehe Tabelle 21).

¹³² Singles mit A capella und Instrumental Versionen sind auch im Hip Hop üblich.

¹³³ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=xsV3hukPPEo> (zuletzt geprüft am 07.06.2023).

¹³⁴ Diese Einordnung beruht auf der Systematik der Songformen von Appen und Frei-Haunschild (vgl. Appen und Frei-Haunschild 2012, 103f.).

Zeit	Takte	Formteil	Funktion	Harmonik	Text/Anmerkungen
0:00	8		Intro	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Gm7Fm7 Ebmaj7	100,2 bpm
0:20	8 + 8	A	Verse 1	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Gm7Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Cm Ab/Bb	“Money rains from the sky...” “No other thing...” 100,4 bpm
0:59	8	B	Chorus	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Gm7Fm7 C7	„This girl...” 100,6bpm
1:18	8 + 8	A	Verse 2	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Gm7Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Cm Ab/Bb	„These presents...” “You buy me...” 101 bpm
1:56	8	B	Chorus	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Gm7Fm7 Ebmaj7	„This girl...” 101,3 bpm
2:15	8 + 2	C	Bridge Ende des Verse als Übergang	Cm7 Cm7/Bb Ab Ab/Bb Cm7 Cm7/Bb Abmaj7Gm7 Fm7 Cm Ab/Bb	“Will you realize...” „Something that...” 102,3 bpm
2:38	8 + 8	B B	Chorus Chorus	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Gm7Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Gm7Fm7 Ebmaj7	„This girl...” 102.5 bpm
3:15	8		Coda	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Gm7Fm7 Ebmaj7	Ad Lips, Fade Out 103 bpm

Tabelle 21: Formtabelle des Songs *This Girl* in der Originalaufnahme von *Cookin' On 3 Burners (feat. Kylie Auldist)* (Tabelle erstellt vom Verfasser).

Chordsheet This Girl Cookin' On 3 Burners

Intro

Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

5 Fm7 Ebmaj7 Gm7 Fm7 Ebmaj7

Verse 1

9 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

13 Fm7 Ebmaj7 Gm7 Fm7 Ebmaj7 Cm Ab/Bb

Chorus Some-thing that you got to know this

19 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

girl

23 Fm7 Ebmaj7 Gm7 Fm7 Ebmaj7 C7

Verse 2

27 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

31 Fm7 Ebmaj7 Gm7 Fm7 Ebmaj7 Cm Ab/Bb

Chorus Some-thing that you got to know this

37 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

girl

41 Fm7 Ebmaj7 Gm7 Fm7 Ebmaj7 C7

Bridge

45 Cm7 Cm7/Bb Abmaj7 Bb

Will you real-ize when I'm gone That I dance to a diffe-rent so-

49 Cm7 Cm7/Bb Abmaj7 Gm7 Fm7

o-o-ong It's a sha-me but I got to go

53 Cm Ab/Bb

Some-thing that you'll ne-ver know this

Chorus+Outro

55 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

girl

ab 3. Wiederholung Fade Out

59 Fm7 Ebmaj7 Gm7 Fm7 Ebmaj7

Notenbeispiel 11: Chordsheet des Songs This Girl in der Originalaufnahme von Cookin' On 3 Burners (feat. Kylie Auldist) (Transkription erstellt vom Verfasser).

Der Song orientiert sich an einer Retroästhetik. Die Gruppe beschreibt sich selbst in den Genres Deep Funk, Raw Soul, Organ Jazz und Boogaloo, was sich auch in der von Jimmy Smith geprägten Orgeltrio-Besetzung widerspiegelt.¹³⁵ Passend zu diesen Genres finden sich im Song Motown-angelehnte Drum-Fills, Gitarren-Offbeats sowie eingeworfene Licks der Orgel, der Bläser und der Gitarre. Ergänzt wird dies durch typische Motown-Tamburin-Schläge, die den Backbeat auf den Zählzeiten 2 und 4 unterstützen.¹³⁶ Der Hall ist im Mix sehr lang und laut abgemischt. Im Stereobild ist die Gitarre stark links und die Bläser stark rechts positioniert. Auch der Verzicht auf ein Metronom bei der Aufnahme trägt zum organischen Soul-Sound bei.

Die ursprüngliche Besetzung der Band Cookin´ On 3 Burners als traditionelles Orgeltrio wird in diesem Fall durch die Sängerin Kylie Auld dist erweitert. Die Melodik des Gesangs basiert hauptsächlich auf der Eb-Dur-Pentatonik und ist in Perioden strukturiert. Auld dist nutzt für den Soulgesang typische Techniken wie improvisierte Glissandi, Ad-Libs, Vibratoeinsatz und das Spiel mit Blue Notes. Im Chorus werden mehrstimmige Gospel-artige Antworten auf die Hookzeile „This Girl“ gesungen. Der Text handelt von einer jungen Frau, die erklärt, dass ihre Liebe nicht mit Geld zu kaufen ist. In den Verses wird eine Geschichte erzählt, in der der Mann versucht, die Liebe der Protagonistin mit Geld zu gewinnen. Der Chorus stellt die grundsätzliche Lebenshaltung der Frau dar, während die Bridge sowohl harmonisch als auch textlich einen neuen Inhalt einführt: Die Frau verlässt den Mann.

3.2.1.1.2 Remixversion

Die Remixversion des Songs *This Girl* von Kungs (Valentin Brunel) erschien 2016 auf einer EP zunächst als *Extended Play*¹³⁷ unter dem Label Sound of Barclay, einem Sublabel der Universal Music Group. Diese EP enthält die Extended-Version, zwei weitere Remixe von DJ Fabich und DJ Betical sowie den Song *Milos*. Die bekanntere Version ist jedoch die kürzere Single-Version als Radio-Edit, zu der auch das offizielle Musikvideo existiert. Auf dem Album *Layers* von Kungs befindet sich die kürzere Radioversion (siehe Tabelle 22).

¹³⁵ Vgl. <https://www.cookinon3burners.com/> (zuletzt abgerufen am 22.12.2022).

¹³⁶ Immanuel Brockhaus beschreibt das Tamburin als einen „versteckten Supercode“ für den Motown-Sound. Er argumentiert, dass das Tamburin, oft subtil im Mix positioniert, eine entscheidende Rolle spielt, indem es den Rhythmus und die Energie des Tracks verstärkt und dabei den charakteristischen Klang von Motown definiert (vgl. Brockhaus 2016, 197).

¹³⁷ Ein Extended Play ist in diesem Kontext ein Veröffentlichungsformat zwischen der Single und dem Album.

Versionen von Kungs vs Cookin´ On 3 Burners
<i>Radio Edit</i> (=Album Version)
<i>Extended Mix</i> (Enthalten auf der EP)
<i>Fabich Remix</i> (Enthalten auf der EP)
<i>Betical Remix</i> (Enthalten auf der EP)

Tabelle 22: Versionsübersicht der Remixversionen von *This Girl*.

Die veröffentlichten Versionen von Kungs teilen sich auf die EP und den Radio Edit auf.¹³⁸ Auf der EP sind zwei weitere Remixversionen von anderen DJs enthalten. Der Remix von DJ Fabich übernimmt die ursprünglichen Gesangsspuren von Kylie Auldist größtenteils unverändert und unterlegt sie mit einem neuen Beat, der eine viertaktige Akkordfolge verwendet:

Cm7|F/G|Ab/Bb|Fm7 Dm7b5.

Dadurch verlegt der Remix das tonale Zentrum nach c-Moll. Diese Reharmonisation funktioniert besonders gut, da die Gesangsmelodie pentatonisch ist. Pentatonische Melodien lassen sich leicht mit neuen, pop-kompatiblen Harmonien unterlegen, was Flexibilität für Remixe bietet. Dieser Mix enthält ein langes Intro und Outro, die ausschließlich aus Drumsounds bestehen, was darauf hinweist, dass es sich um einen Remix für die Tanzfläche handelt.

Auch der Remix von DJ Betical ist für die Tanzfläche arrangiert. Das Intro besteht lediglich aus der Harmonieinstrumentenspur mit der Akkordfolge:

Fm7 Eb|Db |Fm7 Eb|Bb.

Diese Akkordfolge wird während des gesamten Tracks unverändert wiederholt. Das Outro basiert lediglich auf einem Beat, der funktionale Übergänge für ein Tanzset bietet. Zudem finden sich in der Version zwei aufeinanderfolgende Formverläufe bestehend aus Breakdown, Build-Up und Drop, was ebenfalls auf die Ausrichtung des Arrangements für die Tanzfläche hinweist.

Die Remixversion des Songs von Kungs verwendet Aufnahmen der Originalversion und bearbeitet diese mit verschiedenen Remix-Techniken. Der Song ist nun auf 122 bpm beschleunigt und rhythmisch quantisiert. Die unterschiedlichen Samples werden mit vielfältigen Techniken bearbeitet. Die Gitarrenspur wurde als Sample von den anderen Instrumentenspuren getrennt, so dass sie auch allein erklingen kann. Dies kann entweder durch digitale Soundbearbeitungsprogramme wie Ozone RX7 oder durch den Erwerb der Einzelspuren oder Stems auf einem DJ-Portal oder Filesharingplattform erfolgt sein. Im Jahr 2016 wurden im Zuge einer Reissue von *Cookin´ On 3 Burners* auch eine *Instrumental* und

¹³⁸ Die Extended Version von Kungs hätte ebenfalls für den Vergleich herangezogen werden können. Diese Version unterscheidet sich insbesondere durch das längere Intro und Outro vom Radio Edit. Diese Formteile sind in der Extended Version deutlich länger, was darauf hinweist, dass sie vor allem der Funktion als Übergänge in einem DJ-Mix dienen, um verschiedene Nummern fließend ineinander übergehen zu lassen. Die Extended Version entstand zudem später und in direkter Kollaboration mit der Band *Cookin´ on 3 Burners*.

eine *A capella*-Version veröffentlicht. Die Instrumentalversion, die aufgrund der fehlenden Gesangspur weniger Spuren als die Originalversion enthält, ermöglicht ein einfacheres und qualitativ besseres Herausfiltern der Gitarrenspur (siehe Kapitel 3.2.1.1.1).

Zeit	Takte	Formteil	Funktion	Harmonik	Text/Anmerkungen
0:00	4		Intro	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7	Hallautomation Gitarre, Lowcut Filter, Four-to-the-Floor als Auftakt zu Verse 1
0:08	8 + 8	A	Verse 1	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Gm7Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Cm Ab/Bb	“Money rains from the sky...“/ Dancebeat wird eingeführt “No other thing...“/ Dancebeat erhält weitere Schichten, Bläsermotiv des Lead Hooks des Breakdowns wird angedeutet, Drumfill am Ende als Übergang zum Breakdown
0:39	2 + 10 + 4		Breakdown Build-Up Drop	No Chords Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7	„...girl“/ Fade-Out Hallfahne Gesang, Ping Pong Delay Noise Fade-Out, Keine Instrumente Snare Roll, Band-Pass Filter auf Gitarre, Lautstärkeautomation im Bass, Originalbegleitungsbläser mit Filter und später in Off-Beat gehopped Bass und Trompete Unisono, dazu Bassdrum und Claps, Noise-Sweep
1:10	8	B	Chorus	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7	„Take my hand...“/ alle Instrumente des Dancebeats; Beatdrop und starke Verfremdung des ursprünglichen Samplematerials
1:26	4		Re-Intro	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7	Gitarre mit Filter- und Lautstärkeautomation, Hi-Hat Offbeat, Hall-Fadeout Chorusgesang, Build-Up
1:34	8 + 8	A'	Verse 2	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Gm7Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Cm Ab/Bb	„These presents...“/ Build-Up setzt sich fort “You buy me...“/ Vollständiger Beat Ende Verse 2 neue Harmonikfolge als Übergang in die Bridge
2:05	14	C	Bridge	Cm7 Cm7 Ab Bb Cm7 Cm7 Ab Bb Cm7 Cm7/Bb Ab Gm7 Fm7 Fm7 Gm7 Cm7 Fm7	“Will you realize...“ Low-Pass Filter Automation, Kontrastierende Harmonik beginnend auf Tonikaparallele VIm, Build-Up Arrangement durch Filter, Fade-Ins und Drum-Fill am Ende der Bridge in variiertem 3-2 Son Clave-Rhythmus
2:33	4		Drop 2	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7	Beatdrop
2:41	8	B	Chorus	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7	“Take my hand...“
2:57	6 + 2		Outro	Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7	Nur Gitarre, Bass, Bassdrum, Claps Nur Gitarre und Claps, Hallfahne, Fade-Out

Tabelle 23: Formtabelle des Songs *This Girl* in der Remixversion von Kungs (Tabelle erstellt vom Verfasser).

Als gestalterische Mixing-Techniken werden Hall- und Delayeffekte (Takte 3+4, 15+16) sowie Highpass- und Lowpassfilter-Automatationen (Takte 17-26, 39-42, Bridge) eingesetzt. Einzelne Instrumentenspuren werden ein- und ausgeblendet, wodurch Breakdowns, Drops und Build-Ups entstehen (siehe Tabelle 23). Durch die Sampletechnik des „Slicings“ werden aus den Originalspuren kurze Sample-Schnipsel erstellt („Sample-Flipping“) und als zusätzliches Füllmaterial verwendet (beispielsweise Gitarre Takt 4). Die Schlagzeugspur wurde durch einen programmierten Four-to-the-Floor-Drumbeat ersetzt, und auch der Bass und die Bläser wurden neu aufgenommen. Weitere Samples, wie rückwärts abgespielte Beckenschläge und Filter-Sweeps, tragen zum typischen EDM-Sound bei.

Chordsheet This Girl (Remixversion)

Intro
 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

Verse 1 (kleiner Build-Up)
 5 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

9 Fm7 Ebmaj7 **1.** Gm7 Fm7 Ebmaj7 **2.** Cm Ab/Bb

Breakdown **Build-Up**
 15 Fm7 Ebmaj7

19 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

23 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

Drop (Bläser Hook)
 27 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

Chorus
 31 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

Re-Intro (kleiner Breakdown)
 39 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

Verse 2 (kleiner Build-Up)
 43 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

47

Fm7 Ebmaj7

1. Gm7 Fm7 Ebmaj7

2. Cm Ab/Bb

53

Bridge (kleiner Build-Up)

Cm7 Cm7 Ab Bb

Will you real - ize when I'm gone That I dance to a diffe-rent song

57

Cm7 Cm7 Ab Bb

Will you real - ize when I'm gone That I dance to a diffe-rent so -

61

Cm7 Cm7/Bb Ab Gm7 Fm7 Fm7 Gm7 Cm7 Fm7

o - o-ong It's a sha - me but I got to go

67

Drop (Bläser Hook)

Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

71

Chorus

Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

79

Outro

Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7 Fm7 Ebmaj7

Notenbeispiel 12: Chordsheet des Songs *This Girl* in der Remixversion (Transkription erstellt vom Verfasser).

Die Songstruktur kombiniert eine konventionelle Form (Verse-Chorus-Vers-Chorus-Bridge-Chorus-Chorus) mit Elementen elektronischer Tanzmusik. In den Verses und Chorusen werden kleinere, weniger stark ausgeprägte Breakdowns, Build-Ups und Drops integriert, die zusätzliche Spannungskurven erzeugen (siehe Notenbeispiel 12 und Tabelle 24).

Cookin´on 3 Burners	Kungs	Anmerkungen
Intro (4 Takte)	Intro (8 Takte, Periode)	Das Intro bei Kungs ist nur halb so lang wie bei Cookin´ on 3 Burners und der Auftakt wurde weggelassen. Damit wird die verkürzte Form zugunsten der Radiotauglichkeit verändert und weicht von der längeren Form des Originals ab.
Verse 1	Verse 1	Form ist gleich.
	Breakdown Build-Up Drop	Kungs fügt einen Breakdown vor dem ersten Chorus ein.
Chorus	Chorus	Formal gleich. Den Bläserhook aus dem Breakdown überführt Kungs auch in den Chorus. Die Lyrics des Chorus in der Remixversion bestehen aus Samples der Textzeilen „to win over“, „take my hand“ und „you“ aus dem zweiten Verse der Originalversion.
	Re-Intro	Kungs fügt ein Re-Intro vor dem zweiten Verse ein. Damit kann das Re-Intro potenziell auch als Pre-Chorus betrachtet werden.
Verse 2	Verse 2	Form ist gleich.
Chorus		Kungs verzichtet auf den zweiten Chorus und geht von Verse2 direkt in die Bridge über.
Bridge	Bridge	Die Bridge bei Kungs ist um vier Takte verlängert. Die ersten beiden Textzeilen werden wiederholt (siehe Chordsheets). Die Bridge bei Kungs folgt dem Breakdown/Build-Up/Drop-Formprinzip.
	Drop	Der Breakdown der Bridge bei Kungs mündet in den Drop...
Chorus	Chorus	...der wiederum auch wieder Bestandteil des Chorus ist.
Coda	Outro	Die Coda bei Cookin´on 3 Burners endet mit einem Fade-Out. Die harmonische Form entspricht der periodischen Struktur wie im Intro. Kungs verzichtet auf die Schlussphrase und lässt die zwei Akkorde Fm7 und Ebmaj7 im Loop weiterlaufen. Der Remix endet mit Gitarre und Claps.

Tabelle 24: Vergleich der Form zwischen Originalversion und Remixversion des Songs This Girl (erstellt vom Verfasser).

Die Refrainzeile „This Girl“ erfüllt in beiden Versionen die Funktion als zentraler Hook. In der Remixversion von Kungs wird die hinzugefügte Trompetenmelodie im Drop und Chorus zu einem zweiten Hook. Auch das prägnante Gitarrenriff spielt in beiden Versionen eine

herausragende Rolle, da es durch seinen hohen Wiedererkennungswert ebenfalls Hook-Charakter hat.

Der Drop der Remixversion hat zudem Einzug in die Meme-Kultur gefunden.¹³⁹ Im „Shot on iPhone“-Meme dient er als plakative musikalische Untermalung für gefilmte Alltagssituationen, in denen plötzlich etwas Komisches passiert oder etwas schiefläuft.¹⁴⁰

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Song ein französischer EDM-Remix ist, dessen Ursprungsversion eine australische Retro-Soul-Songkomposition darstellt. Das markante Gitarrenriff bildet die Grundlage für ein Gitarren-Tutorial, das im Folgenden analysiert wird.

3.2.1.2 Titel und Videobeschreibung

Das Video *Kungs vs Cookin' On 3 Burners This Girl OFFICIAL GUITAR LESSON* wurde am 26. August 2016 auf dem YouTube-Kanal „Lance Ferguson Music“ hochgeladen.¹⁴¹ Lance Ferguson, der Inhaber des Kanals, war 2009 Gitarrist der Band *Cookin' On 3 Burners* und spielte die Gitarre in der Originalaufnahme von *This Girl* aus dem Jahr 2009 ein. Obwohl die Gitarrenspur lediglich als Sample im Remix von Kungs verwendet wird, bezieht sich der Titel des Lehrvideos nicht auf die Aufnahme seiner damaligen eigenen Band, sondern auf den Remixtitel. Durch Verwendung von Großbuchstaben wird hervorgehoben, dass es sich um die offizielle Gitarrenlektion neben vielen inoffiziellen Lehrvideos handelt.

In der Videobeschreibung finden sich weitere Produktionsinformationen. Es handelt sich um das *Hot Riffs Video Vol. 3* mit dem Untertitel *Lance Ferguson Presents: 'Deep Funk & Soul Guitar'* aus der Videoreihe *Hot Riffs*. Im zweiten Absatz der Videobeschreibung wird der Produzent Matthew Smolen, Gründer von *Balloon Tree Productions* genannt. Zudem wird auf die Internetseite von *Balloon Tree Productions* verwiesen. Insgesamt lässt sich festhalten, dass sich in der Beschreibung sowohl fiktionale als auch reale Angaben befinden: Es wurde nie ein Video *Deep Funk & Soul Guitar* oder eine Videoreihe *Hot Riffs* veröffentlicht,

¹³⁹ Der Begriff Meme geht ursprünglich auf Richard Dawkins zurück, der den Begriff als „a unit of cultural transmission, or a unit of imitation“ definiert (vgl. Dawkins 2006, 192). Hier ist das Internet-Meme gemeint: „[...] I suggest that for Internet memes—which are often based on an extensive and swift mutation rate—it may be useful to turn Dawkins’s definition on its head by looking at memes not as single ideas or formulas that propagate well, but as groups of content items. Combining these two principles, I define an Internet meme as: (a) a group of digital items sharing common characteristics of content, form, and/or stance, which (b) were created with awareness of each other, and (c) were circulated, imitated, and/or transformed via the Internet by many users“ (Shifman 2014, 41).

¹⁴⁰ Eine Sammlung des „Shot-On-Iphone Memes“ findet sich beispielsweise in folgender YouTube-Playlist: https://www.youtube.com/watch?v=KXtbBYGepPw&list=RDb0YU449GXBw&start_radio=1 (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=uPgmM3aD6hE> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

wohingegen die Angaben zum Videoproduzenten Matthew Smolen und der Firma Balloon Tree Productions jedoch der Realität entsprechen.

3.2.1.3 Bildformat

In der Vollbildansicht auf einem modernen Bildschirmgerät im 16:9 oder 16:10 Breitbildformat fügt der YouTube-Player schwarze Balken an den Seiten hinzu, da das Seitenverhältnis des Videos nicht mit dem der Bildschirme übereinstimmt (siehe Abbildung 29).



Abbildung 29: Screenshot der ersten Szene „VHS Blue-Screen“ mit vom YouTube-Player hinzugefügten schwarzen Balken an den Seiten.

In der Standardansicht auf YouTube im Browser wird das Video im 4:3-Format ohne zusätzliche schwarze Balken angezeigt (siehe Abbildung 30). Das Video wurde demzufolge nativ im 4:3 Bildformat produziert.

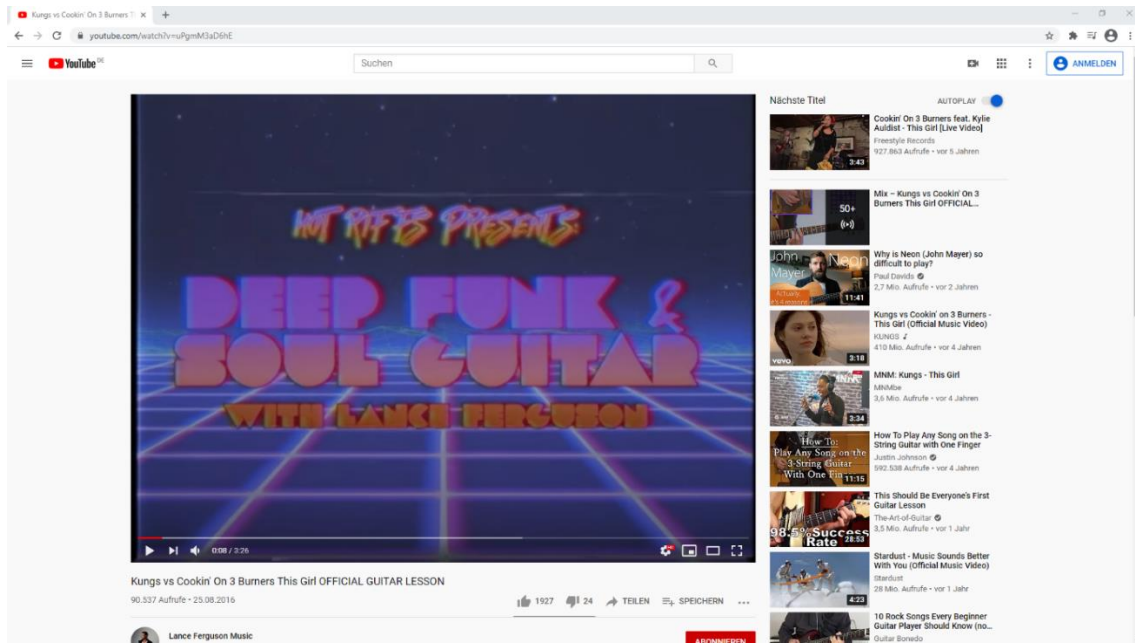


Abbildung 30: Screenshot des Videos im 4:3 Bildformat in der Standardansicht auf YouTube. Die artifizielle Bildrahmung besteht aus sehr schmalen schwarzen Streifen an den Seiten.

Das 4:3 Bildformat hat in den letzten Jahren wieder vermehrt Einzug in Kinofilmproduktionen gefunden. Auffällig ist jedoch, dass dieses Format in jüngeren Produktionen oft lediglich als Rahmungseffekt eingesetzt wird und damit nur vorgetäuscht ist. Die schwarzen Balken werden im Breitbildformat mitproduziert, sodass die Filme trotz der Verwendung des 4:3-Formats auf das Breitbildformat optimiert sind. Auf diese Weise wird eine Retro- oder Vintage-Aura erzeugt. So sind beispielsweise in dem Film *Grand Budapest Hotel* auch in der Standardansicht schwarze Balken auf der rechten und linken Seite zu sehen (siehe Abbildung 31). Ebenso verhält es sich bei den Filmen *Mid90s* (2018) und *A Ghost Story* (2017). Bei *A Ghost Story* verstärken abgerundete Ecken der künstlichen Rahmung den Vintage-Charakter eines Heimrekorders.

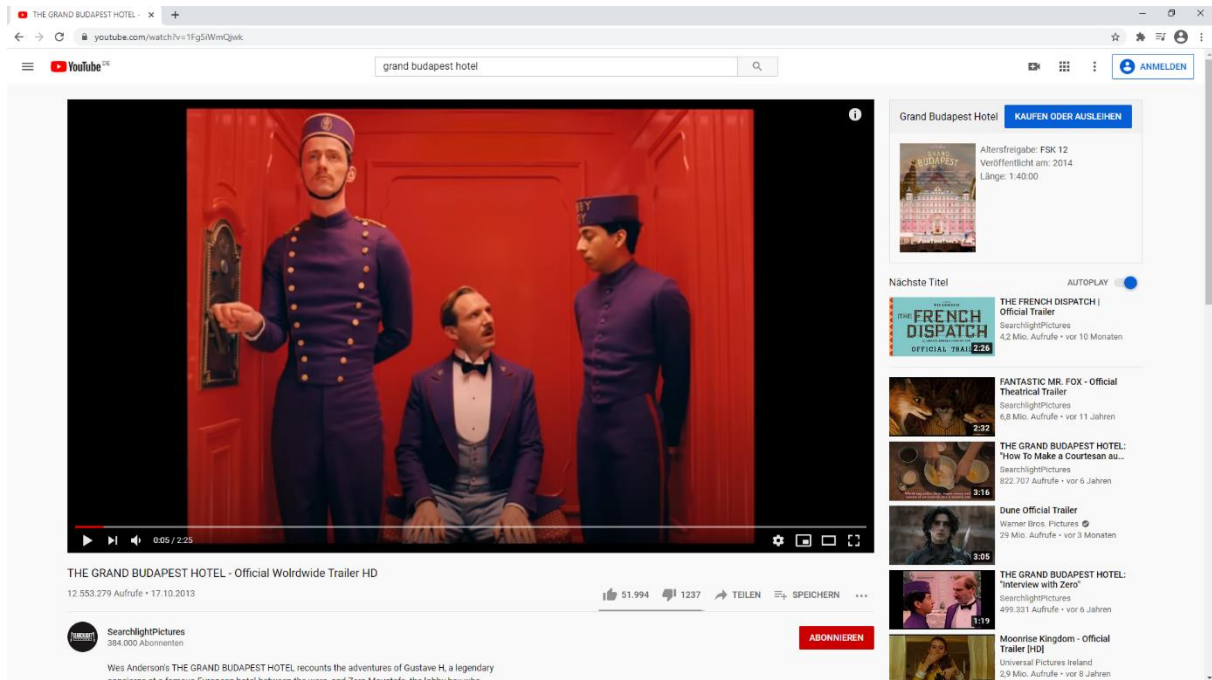


Abbildung 31: Screenshot des Trailers von *The Grand Budapest Hotel* auf YouTube in der Standardansicht mit artifizierter Rahmung.

Auch in dem Lehrvideo liegt eine inszenierte Bildrahmung vor, die sich jedoch von der artifizierten Rahmung der oben genannten Kinofilme deutlich unterscheidet. Über das gesamte Video hinweg sind an den Seiten schmale schwarze Streifen sichtbar (siehe Abbildung 30). Den Übergang zum regulären Bildinhalt bildet eine Farbverschiebung. Das Bild zittert und ruckelt, und die Kanten verbiegen sich. Zusätzlich wird durch Farbfiltergestaltung und Kantenglättung eine analog anmutende Bildqualität nachgeahmt, die typisch für VHS-Kassetten ist. Über dem gesamten Video liegt ein VHS-Overlay, welches die Bildstörungen von VHS-Kassetten simuliert. Diese Imitation ist von einer authentischen digitalisierten VHS-Aufnahme kaum zu unterscheiden.¹⁴²

3.2.1.4 Szenenanalyse

3.2.1.4.1 Erste Szene: „Blue VHS-Screen“ (00:00:00-00:00:80)

Die erste Szene des Videos beginnt mit einer virtuellen Inszenierung, die ein blaues Bild zeigt, in dessen linker oberer Ecke das Wort „Play“ steht (siehe Abbildung 29). Die Schriftart

¹⁴² Die digitale Erzeugung von Retro-Bildeffekten ist heutzutage üblich, technisch ohne großen Aufwand umsetzbar und Informationen zur Aneignung der Verfahrensweise leicht zugänglich. Ein Beispiel hierfür ist das Tutorial *Retro VHS Look Effect Tutorial (no plugins) | Premiere Pro CC 2017*, das 1,1 Millionen Aufrufe verzeichnet (<https://youtu.be/S9RtSORbfim>, zuletzt geprüft am 5.12.2020).

ist *VCR OSD Mono* gehalten, was die ersten Momente des Abspielens einer überspielten VHS-Kassette imitiert und suggeriert, dass es sich um einen nicht offiziell lizenzierten Amateur-Upload handelt. Dies widerspricht jedoch der Tatsache, dass das Video laut Videobeschreibung von Lance Ferguson selbst hochgeladen wurde.¹⁴³

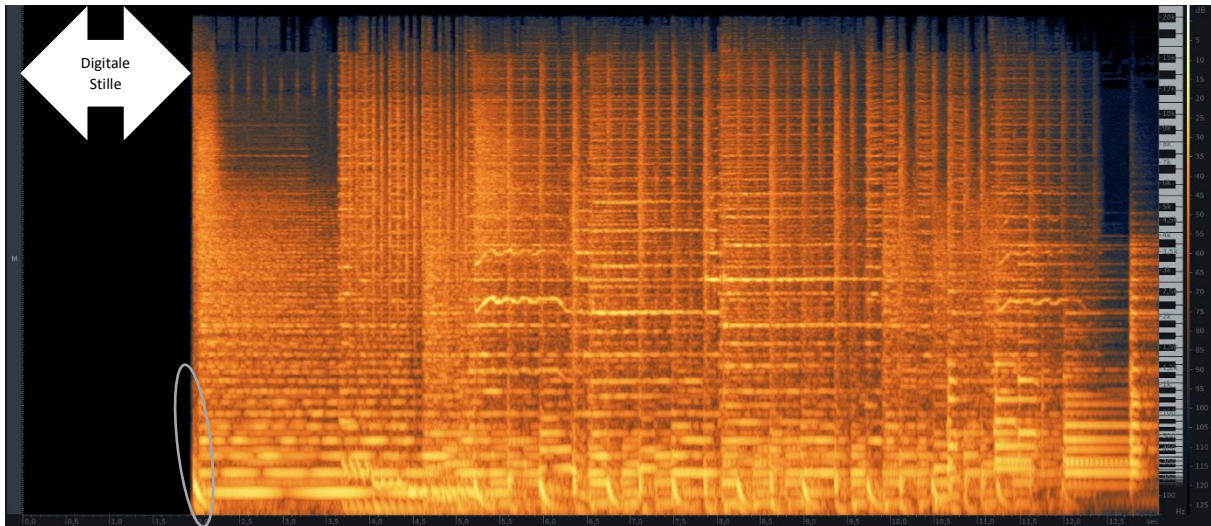


Abbildung 32: Spektrogramm des Introeinpielers vom YouTube-Video *Kungs vs Cookin' On 3 Burners This Girl OFFICIAL GUITAR LESSON* (erstellt vom Verfasser mit Izotope RX7). Im eingekreisten Bereich ist die synthetische Kick-Drum mit stark ausgeprägtem Pitch-Envelope zu sehen.

Das Spektrogramm der Audiospur (siehe Abbildung 32) zeigt bis zum Einsatz der Musik digitale Stille, die bei VHS-Aufnahmen aus technischen Gründen nicht möglich wäre.

3.2.1.4.2 Zweite Szene: „Synthwave-Intro“ (00:00:80-00:10:60)

Auch die zweite Szene ist eine virtuelle Inszenierung. Der Übergang erfolgt durch einen harten Schnitt. Die Szene beginnt mit einem schwarzen Bild mit geringem Schwarzwert, woraufhin eine Animation startet, die den Umriss eines gleichschenkligen Dreiecks mit der Spitze nach unten und lilafarbenem leuchtendem Rand zeichnet (siehe Abbildung 33). Innerhalb des Dreiecks erscheint ein Sternenhimmel. Aus dem Mittelpunkt des Dreiecks taucht eine sich drehende und größer werdende Schrift auf, während gleichzeitig ein Zoom in das Dreieck erfolgt. Gegen Ende des Zooms verschwinden die Ränder des Dreiecks aus dem Bild.

¹⁴³ Siehe <https://fontmeme.com/fonts/vcr-osd-mono-font/> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

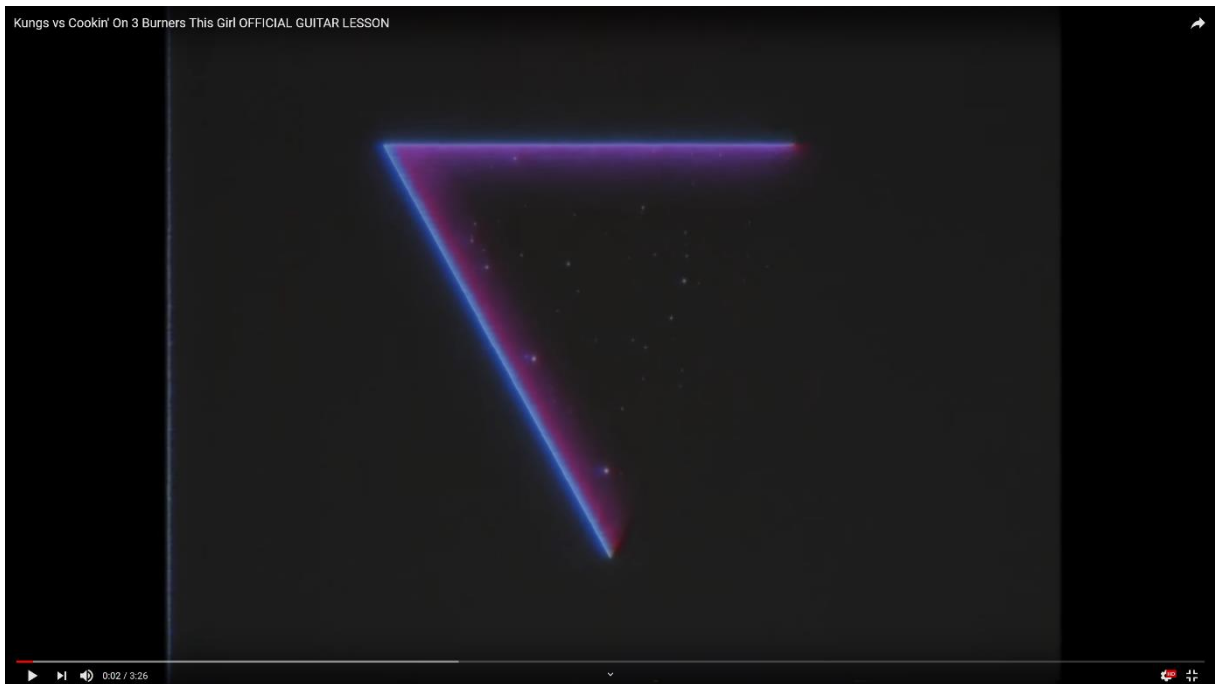


Abbildung 33: Virtuelle Inszenierung: Aufbauendes Dreieck mit Sternenhimmel-Hintergrund und leuchtendem lilafarbenen Rand.

Im Hintergrund der Schrift erscheint eine „Retro-Synthwavelandschaft“ („Retro 80s Synthwave Grid“). Die Schrift ist in zwei Absätze unterteilt. Der obere Absatz bildet die Überschrift der Videoreihe „Hot Riffs Presents:“, für die ein Font im 80er-Jahre-Graffiti-Stil verwendet wird. Der zweite Absatz bezeichnet den Videotitel „Deep Funk & Soul Guitar“ mit dem Untertitel „With Lance Ferguson“. Dieser ist im Font „Lot“ gestaltet, der an die Ästhetik des Retro-Computerspiels „Pacman“ erinnert (siehe Abbildung 34). Entsprechend der Videobeschreibung verweist dieser Abschnitt auf die fiktionale Reihe „Hot Riffs“ und die dazugehörige VHS-Kassette „Deep Funk & Soul Guitar“.



Abbildung 34: Virtuelle Inszenierung: Titel mit Synthwavelandschaft.

Die Musik im Intro lehnt sich an die Ästhetik der populären Musik der 80er Jahre an: Die Instrumentation besteht aus synthetisiertem Schlagzeug, E-Bass, verzerrter E-Gitarre und Synthesizer. Die Musik beginnt mit einem homophonen Bbsus4-Akkord, wobei der Ton Bb als Pedalton das gesamte Intro durchzieht.¹⁴⁴ Diese Verwendung von Hauptdreiklängen mit Vorhalten über einem Pedalton ist typisch für die Harmonik der Rockmusik der 80er Jahre, wie sie häufig bei Eddie Van Halen zu hören ist und oft nachgeahmt wurde (siehe Notenbeispiel 13).¹⁴⁵

Das Schlagzeug orientiert sich am synthetischen 80er-Jahre-Sound, erkennbar an der prägnanten Kick-Drum, die sich durch eine lange Einschwingzeit und einen großen Tonhöhenunterschied im Pitch-Envelope auszeichnet (siehe Abbildung 32). Der einfache Backbeat wird durch ein klischeehaftes Tom-Fill-In in Takt 2 eingeleitet.¹⁴⁶

Der Synthesizer-Sound erinnert an den Yamaha DX7, der durch die Frequenzmodulationssynthese charakterisiert ist. Dieser Sound prägte viele Hits der 80er und frühen 90er Jahre.¹⁴⁷ Der Vintage-Charakter wird durch hinzugefügte Modulationseffekte, wie leichte Tonhöhenschwankungen und einen Chorus-Effekt, verstärkt.

Der Bass-Sound ist mit einem Phaser- oder Flanger-Modulationseffekt versehen. Es bleibt unklar, ob es sich um einen stark bearbeiteten E-Bass oder um einen Synthesizer-Bass handelt. Der Pedalton wird synkopiert und in einer höheren Oktave umspielt. Zudem werden Verzierungsglissandi und Slides verwendet.

¹⁴⁴ Viele VHS-Intros beginnen mit Vorhaltakkorden und verwenden häufig Pedaltöne (<https://www.youtube.com/watch?v=D4ydubiyGm4>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁴⁵ Auch zu diesem Thema gibt es viele YouTube-Videos: Beispielsweise von Michale Palmisano (<https://youtu.be/097Hgal2EKQ>), Rick Beato (<https://www.youtube.com/watch?v=SwjNDhSKPk0>) oder Ben Eller (<https://youtu.be/B4lWLqp0U6g>, zuletzt geprüft am 09.06.2023)

¹⁴⁶ In einem Video über die Geschichte der E-Drums erscheinen die 80er-Jahre auch im Kontext mit Synthwavelandschaften (vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=t7QOOckjHE0&list=PLi1Y7M1xI3VBkMMIztJQs-w3uaEpthN6b>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁴⁷ Eine Studie zu den Sounds erstellte Immanuel Brockhaus (Brockhaus 2016). Auf seiner Internetseite sind die typischen Sounds des DX7 aufgeführt (vgl. <http://www.cult-sounds.com/yamahaDX7Piano.html>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

Hot Riffs Intro

Lead-Gitarre 8va

Synth

Rhythmus-Gitarre

Elektrischer Bass

Schlagzeug

E-Git.

Synth

E-Git.

E-B.

Schlgz.

Notenbeispiel 13: Transkription von Hot Riffs Intro (Transkription erstellt vom Verfasser).

Die Rhythmusgitarre begleitet durchgehend mit einem abgedämpften Bb5-Powerchord in Achtelnoten und manifestiert somit den Pedalton Bb. Die Leadgitarre spielt im höchstmöglichen Register konventioneller E-Gitarren und verziert die absteigende Tonleiter mit Bendings und Vibratos. Die Leadgitarre fällt in Takt 7 durch ein markantes Double-Stop-Lick im rockigen Blues-Stil auf. Dabei sind zwei Interpretationsmöglichkeiten denkbar: Zum einen könnte das Lick den Beginn eines Solos innerhalb des Intros darstellen. Zum anderen könnte es den Anfang eines neuen Stückes als Soloperformance andeuten, was in solchen Lehrvideos als Übergang zwischen Intro und der eigentlichen Lektion üblich ist. Gleichzeitig erfolgt auf der Audiospur ein Crossfade zur neuen Szene, in der das Gitarrenriff von *This Girl* gespielt wird.

Die Animation und Musik im Video sind präzise aufeinander abgestimmt. Es wird mit der deskriptiven Technik gearbeitet, die heutzutage oft in ironischen Kontexten zum Einsatz kommt (vgl. Schramm et al. 2016, 45-46). Mit dem synkopierten homophonen Auftakt startet die Dreiecksanimation und endet genau auf der ersten Zählzeit des zweiten Taktes. Die Titelschrift beginnt sich synchron zum zweiten Takt zu drehen und endet auf der ersten Zählzeit des dritten Taktes, wenn die Leadgitarre einsetzt. Somit lässt sich feststellen, dass das Bild den Ton deskriptiv untermalt, was untypisch ist, da üblicherweise der Ton das Bild untermalt. Eine gleichberechtigte Interpretation von Bild und Ton als Einheit ist ebenfalls legitim.

3.2.1.4.3 Dritte Szene: „Einleitung“ (00:10:60-01:09:00)

Die Szene beginnt mit einer Irisblende in Diamantform, die zur Studiosituation überleitet (siehe Abbildung 35). Zunächst wird die Gitarrenperformance von *This Girl* gezeigt, gefolgt von einer Einführung.



Abbildung 35: Screenshot aus dem Übergang zur dritten Szene mit Irisblende in Diamantform, der die Studiosituation und die Gitarrenperformance zeigt.

Lance Ferguson, der Gitarrist, sitzt in einem Raum, der mit typischem Studioequipment ausgestattet ist und eine professionelle Atmosphäre schafft. Die Beleuchtung ist weich und konzentriert sich auf Ferguson und seine Gitarre, um den Fokus auf das Instrument und seine Handbewegungen zu lenken. Der Boden und der Hintergrund sind weiß, sodass die Konturen der Wände und Ecken des Raumes kaum zu erkennen sind.¹⁴⁸ Im Vordergrund sitzt Ferguson auf einem hellbeigen Barhocker und spielt eine Jazzgitarre. Er trägt ein weißes Jackett über einem weißen T-Shirt mit leichtem V-Ausschnitt, eine schwarze Hose und eine Sonnenbrille. Im Hintergrund, etwas weniger im Fokus, steht links eine weitere Jazzgitarre des Modells Gibson ES 335 auf einem Gitarrenständer, die jedoch im Video nicht zum Einsatz kommt. Zudem ist ein Gitarrenverstärker auf einem hellbeigen Abstellmöbel zu sehen, an dem von hinten ein Mikrofon übergehängt ist.¹⁴⁹ Die Gitarre des Gitarristen ist mit dem Verstärker durch ein Spiralkabel verbunden.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Das Setting erinnert an die Lehrvideos von *Truefire* (<https://www.youtube.com/watch?v=yNzYij6K3kU>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁴⁹ Dies demonstriert den Habitus eines Live- und Sessionmusikers.

¹⁵⁰ Bei einer Google-Bildersuche nach „Retro Instrumentenkabel“ erscheinen vor allem Spiralkabel, die im Video verwendet werden und das Retro-Feeling unterstreichen.

Die Szene beginnt mit einer amerikanischen Einstellung, bei der die Person von Kopf bis zu den Knien sichtbar ist. Diese Einstellung ist vor allem aus Western-Filmen bekannt, in denen Cowboys mit ihren Waffen dargestellt werden. Während der Performance zoomt die Kamera langsam näher an den Gitarristen heran, bis das Bild mit dem Schlussakkord in einer Nahaufnahme stehen bleibt.

Der Zoom ermöglicht zunächst einen immer genaueren Blick auf das Gitarrenspiel, bis die Perspektive kippt und die Gitarre durch den Zoom aus dem Bild verschwindet. Nun nimmt der Gitarrist den überwiegenden Teil des Bildes ein, während der Gitarrenhals gänzlich aus dem Bild verschwindet und nur noch der obere Teil des Gitarrenkorpus zu sehen ist. Dadurch wird die emotionale Performance fokussiert und der Schwerpunkt auf den Unterhaltungswert gelegt, was jedoch auf Kosten der für das Lernen nützlichen Perspektive auf die spielenden Hände geht. Dies widerspricht dem eigentlichen Zweck des Videos als Tutorial zugunsten einer farbigeren Inszenierung.

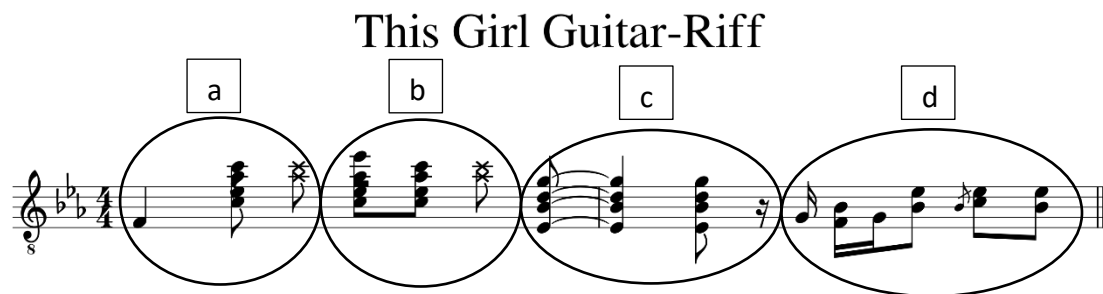
Begrüßung:	„Hello and welcome to volume three of the Hot Riff series.“ (A1)
Vorstellung der eigenen Person:	„My name is Lance Ferguson,“ (A2)
Bezugnahme zum Inhalt des ganzen Kurses VHS-Kassette:	„and today I´ll be sharing with you just a few of the techniques that I employ in the world of Funk and Soul Music.“ (A3)
Vorstellung der konkreten Teillektion:	„And that first tune has a riff in it, that I came up with for a song that I wrote with the band Cookin´ On Three Burners called this girl.“ (A4)
Übergang zur Lektion:	„And right now I´m gonna slow it down for you, so you can see how to put it together.“ (A5)

Tabelle 25: Transkription der Szene „Einleitung“ (erstellt vom Verfasser).

Die professionell wirkende Begrüßung ist fehlerfrei gesprochen. Mit Aussage A1 (siehe Tabelle 25) wird der Fiktionalität des Videos Nachdruck verliehen, indem auf die fiktive Reihe „Hot Riffs“ verwiesen wird. In Aussage A4 verweist Lance Ferguson nicht auf die Version von Kungs, sondern auf die Version von Cookin´ On Three Burners, was hinsichtlich des Videotitels auf YouTube widersprüchlich ist.

3.2.1.4.4 Vierte Szene: „Lektion“ (01:09:00-02:30:00)

Der Übergang von der dritten zur vierten Szene erfolgt durch eine Schiebetürenüberblende. Die Kameraeinstellung fokussiert sich in einer Nahaufnahme auf den Gitarrenhals. In der oberen linken Ecke ist ein Bild-im-Bild eingeblendet, das eine Nahaufnahme der rechten Hand des Gitarristen zeigt, eingerahmt von einem lilafarbenen Rahmen, der zum visuellen Design der gesamten Produktion passt. In der oberen rechten Ecke erscheinen Griffbrettdiagramme durch eine runde Irisblende. Die Schrift der Zahlen und Buchstaben entspricht denen des Intros, und auch die Farben der Schriften sind im gleichen Design gehalten. Der Gitarrist trägt nun einen braunen Anzug mit gestreifter Krawatte, was wichtig ist, da im Verlauf des Videos weitere Kleidungswechsel folgen werden. Die Lektion vermittelt das Spielen des Gitarrenriffs (siehe Notenbeispiel 14).



Notenbeispiel 14: This Girl Guitar-Riff (Transkription erstellt vom Verfasser).

Aussagen	Handlung
„The first chord is an F minor 7 up on the eighth fret,” (A6)	
„the diagram on ya screen will give you the precise fingering,” (A7)	
“so with the right hand we start out with picking at the root note the f,” (A8)	
	Lance Ferguson (L) schlägt f an.
„and then a short strum of the chord just like so.” (A9)	
	L spielt a drei Mal.
„And then we´re gonna addin´ the flattened seventh here with the little finger.” (A10)	
	L spielt a+b zwei Mal hintereinander.
„And this brings us to the next chord which is an E-flat-major-seven at the sixth fret.” (A11)	Währenddessen wird das Fm7 Diagramm durch eine runde Blende ausgeblendet und das nächste Cmaj7 Diagramm durch eine Überblende von links nach rechts eingeblendet.
	L schlägt den Akkord Ebmaj7 zwei Mal an.

„And when we put those two together, we get this.“ (A12)	
	L spielt zwei Mal a+b+c. Währenddessen wird das Diagramm durch eine Schiebetürenüberblende von links nach rechts ausgeblendet.
„The next move is a classic double-stop-lick.“ (A13)	
	L spielt d drei Mal, beim zweiten und dritten Mal etwas langsamer.
„And when we put all o´ that together, we get this.“ (A14)	
	L spielt das ganze Riff viermal, beim dritten Mal langsamer und beim vierten Mal ohne d.

Tabelle 26: Aussagen in der Szene „Lektion (Tabelle erstellt vom Verfasser).

Die Lektion ist didaktisch sinnvoll aufgebaut. Die musikalischen Gestaltungsmittel werden präzise benannt (siehe Tabelle 26), und die Bestandteile des Riffs werden zunächst einzeln und anschließend im Zusammenhang vorgespielt.

3.2.1.4.5 Fünfte Szene: „Guitar Tone“ (02:30:00-02:53:00)

Der Übergang zur fünften Szene wird durch eine überschiebende Blende gestaltet, die das Bild in der Mitte in vier Teile aufteilt. Die Szene beginnt erneut in der amerikanischen Kameraeinstellung, ähnlich der zweiten Szene. Im Unterschied zur ersten Studioszene ist der Gitarrist nun etwas weiter rechts im Bild positioniert, während der Gitarrenverstärker und die zweite E-Gitarre näher ins Zentrum des Bildes rücken (siehe Abbildung 36). Der Gitarrist trägt nun ein schwarzes Hemd mit Kragen und ein graues kariertes Jackett.

Sprachliche Äußerungen	Handlung/Kameraführung
„The other key aspect we should talk about is guitar tone,“	
„and when I recorded this girl, I used the exact same setup you´re seeing here.“	
„This is a nineteen-sixty-two Gibson ES 125 TDC,“	Die Kamera schwenkt leicht nach rechts, so dass der Gitarrist näher ins Zentrum des Bildes rückt.
„which I´ve strung with flatwound strings“	Rapider Zoom auf die Gitarre von amerikanischer Einstellung hin zu Nahaufnahme.

„to give it that pop,“	
„gauged eleven to forty-nine, and I plugged it straight into a Fender Blues Junior amplifier.“	Die Kamera schwenkt nach links und rückt den Verstärker ins Zentrum. Der Gitarrist macht eine präsentierende Handbewegung zum Verstärker. Musik aus der nachfolgenden Szene wird eingeblendet.

Tabella 27: Inszenierung des Signature-Sounds von Lance Ferguson.

Die veränderte Szeneninszenierung und die neue Kleidung des Gitarristen markieren den Beginn einer neuen Phase der Lektion, die sich auf den spezifischen Gitarrensound konzentriert. Die zentrale Positionierung der Instrumente im Bild unterstreicht ihre Bedeutung und lenkt die Aufmerksamkeit auf die technischen Details und die klangliche Gestaltung. Inhaltlich befasst sich die Szene mit dem Sound des Gitarristen und der Sounderzeugung des Gitarrenriffs, während gleichzeitig das Design der Vintage-Instrumente zur Schau gestellt wird (siehe Tabelle 27).



Abbildung 36: Inszenierung des Fender Blues Junior.

Die Buchstaben TDC in der Bezeichnung der Gitarre stehen für Thinline, Double Pickup und Cutaway. Da dieses Gitarrenmodell des Herstellers Gibson nur bis 1970 hergestellt wurde, handelt es sich hierbei um ein authentisches Vintage-Instrument. Der Gitarrenverstärker vom Modell Fender Blues Junior wurde hingegen erst 1990 eingeführt und würde somit in einem 80er-Jahre-Video nicht erscheinen können, was einen weiteren Widerspruch erzeugt.

3.2.1.4.6 Schlussteil (2:53-3:26)

Der Übergang von der fünften Szene zum Schlussteil erfolgt durch eine auflösende Überblende von oben links nach unten rechts. Die Audiospur aus der zweiten Schlussteilszene beginnt bereits kurz vor dem Ende der fünften Szene und endet erst mit Beginn der dritten Szene des Schlussteils. Der Schlussteil setzt sich aus einem Zusammenschnitt mehrerer kurzen Szenen zusammen, die in folgender Tabelle analysiert werden (siehe Tabelle 28):

<p>Virtuelle Inszenierung „Other Lessons In This Volume“ (02:53-02:56)</p>	<p>In der virtuellen Inszenierung „Other Lessons In This Volume“ wird eine Synthwave-Landschaft präsentiert. Der Text „Other Lessons In This Volume.“ erscheint in Graffiti-Schrift durch zentrales Hineindrehen.</p>
<p>Szenenausschnitt „Soul-Jazz Soloing“ (02:56-03:04)</p>	<p>Der Übergang aus der virtuellen Inszenierung in den Szenenausschnitt „Soul-Jazz Soloing“ erfolgt durch eine Schiebetürenüberblende. Im Font „Lot“ erscheint der Text „Soul-Jazz Soloing“. Der Text baut sich durch eine kreisförmige Überblende auf, wobei sich die Schrift im unteren zentralen Teil der Blende befindet. Der Szenenausschnitt wird in Nahaufnahme gezeigt: Die Kamera ist zunächst auf den Gitarristen gerichtet und schwenkt langsam abwärts zur Gitarre, wo sie bis zum Ende des Szenenausschnitts verweilt. Die Gitarre ist in Großaufnahme zu sehen. Es handelt sich hierbei um das Modell <i>Gibson ES 335</i>, die in Szene 3 noch im Gitarrenständer stand. Der Gitarrist trägt nun ein hellgraues Jackett mit weißem Kragenhemd und einer schmalen grauen Krawatte. Zu hören ist die Sologitarrenperformance „Soul-Jazz Soloing“.</p>
<p>Szenenausschnitt „Speed Rhythm“ (03:04-03:08)</p>	<p>Der Übergang zum Szenenausschnitt „Speed Rhythm“ erfolgt durch eine Schiebetürenblende, wobei der Text mittels einer kreisförmigen Überblende eingeblendet wird. Der Gitarrist trägt ein blaues Jackett, ein weißes Hemd und eine schwarze Krawatte mit schmalen weißen Streifen. Die Akkordfolge bei „Speed Rhythm“ besteht aus Cm7 Dm7 Gm und wird im Funk-Idiom bei etwa 150 bpm mit Sechzehntel-Wechselschlag, Deadnotes und Synkopen gespielt. Die Gitarre wird in einer Großaufnahme gezeigt, während die dynamische Kameraführung durch Bewegung und Zoom die Energie der Performance unterstreicht.</p>
<p>Szenenausschnitt „Perfecting the Side-Step“ (03:08-03:17:00)</p>	<p>Die Szene wird in der Halbtotale gezeigt, wobei im rechten Drittel des Bildes der Gitarrist und im linken Drittel das Equipment zu sehen sind. In der Mitte ist das Spiralkabel zu erkennen. Der Gitarrist hat auf die Gibson TDC gewechselt</p>

	<p>und führt während des Spielens Tanzschritte aus. Die Musik erklingt im Funk-Idiom mit Synkopen und Deadnotes, wobei der Gitarrist einen D7#9-Akkord und Doublestop-Licks spielt.</p>
<p>Virtuelle Inszenierung „Hot Riffs Vol.1+2“ (03:17-03:26)</p>	<p>Die Outroszene zeigt im Hintergrund erneut eine ‚Synthwave-Landschaft‘, während im Vordergrund zwei Hüllen von VHS-Kassetten erscheinen (siehe Abbildung 37). Die abgenutzten Hüllen tragen Schriftarten, die den vorherigen Szenen entsprechen. Die linke Kassette „Hot Riffs Vol 1.“ trägt den Zusatztitel „Progressive Viking Metal Bass Technique & Application“ und zeigt einen Mann mit wehendem Haar in Halbnahaufnahme, der leicht nach oben blickt. Sein Kopf ist gedreht, so dass der Körper in stolz aufgerichteter Haltung von der Seite zu sehen ist. Er macht eine kraftvolle Faustgeste und trägt ein zusammengeflicktes, ärmelloses Lederwams und einen breiten Ledergürtel. Um seinen Unterarm ist eine Kettenwurst gewickelt, und neben ihm ist ein handgefertigtes Artefakt mit einem Tierschwanzfell zu erkennen.</p> <p>Die rechte VHS-Kassette „Hot Riffs Vol 2.“ trägt den Zusatztitel „Perfect Pitchfork: Advanced Drum Techniques Of The Blogosphere“. Das Bild zeigt die seitliche Silhouette eines Mannes in Nahaufnahme vor einem weißen Rechteck. Der Mann trägt ein schwarzes T-Shirt, einen Männerdutt und einen Vollbart. Seine Körperhaltung ist leicht gebückt, mit nach vorne gezogenen Schultern, und sein Blick richtet sich stark zur Seite. In der abschließenden Schlussblende fährt das schwarze Schlussbild von der oberen linken Ecke ins Bild hinein.</p> <p>Die Outromusik ähnelt stark der Intromusik und könnte vom selben Stück stammen. Der Bass wird im Slap-Sound gespielt, und die Musik endet mit einem Fade-Out.</p>

Tabelle 28: Tabellarischer Überblick der Analyse des Schlussteils (Tabelle erstellt vom Verfasser).



Abbildung 37: Schlussbild „Hot Riffs Vol.1+2“.

Die Gitarrenperformance im Szenenausschnitt „Soul-Jazz Soloing“ lässt sich in fünf Licks unterteilen (siehe Notenbeispiel 15).¹⁵¹ Obwohl ein Puls von etwa 100 bpm erkennbar ist, können die Zählzeiten nicht eindeutig zugeordnet werden. Allen Licks liegt F7 als harmonisch-tonale Referenz zugrunde. Die folgenden Intervallbezeichnungen beziehen sich somit immer auf den Grundton f. Das verwendete Tonmaterial umfasst eine Bluestonleiter mit der Intervallreihe 1, 2, b3, 3, 4, b5, 5, 6, 7 sowie die große, die als chromatischer Durchgangston und Leitton dient.

¹⁵¹ Einen guten Überblick zu den Musikern des Soul-Jazz aus Perspektive des Jazz bietet Porter (Porter 2016).

Soul-Jazz Soloing

The image shows five musical licks for guitar in 4/4 time, key of F major. Lick 1 (measures 1-4) starts with a sixteenth-note run on the 8th string, followed by a descending line with a hammer-on on the 3rd string. Lick 2 (measures 5-8) features eighth-note patterns on the 6th and 8th strings, a slide on the 8th string, and bends on the 3rd string. Lick 3 (measures 9-12) begins with double stops on the 3rd and 8th strings, followed by a tremolo on the 8th string and a syncopated ending. Lick 4 (measures 13-16) uses hybrid picking with double stops on the 3rd and 8th strings. Lick 5 (measures 17-20) consists of double stops on the 3rd and 8th strings.

Notenbeispiel 15: Transkription des Solos in der Szene „Soul-Jazz Soloing“ (Transkription erstellt vom Verfasser).

Lick 1 dient als Einführung in das stilistische Idiom und etabliert die zugrundeliegende harmonisch-tonale Referenz F7. Dies wird durch einen Sechzehntelnotenlauf erreicht, der das Tonmaterial präsentiert. Der Quintambitus in der ersten Hälfte des ersten Taktes wird mit den ersten beiden Tönen gesetzt und durch eine aufsteigende Notenfolge fortgeführt, was zu einem jazztypischen chromatischen Lauf führt, bestehend aus den Tönen $b3-3-4-b5-5$. Das Ende der ersten Sinneinheit von Lick 1 wird durch eine fallende Quinte markiert, gefolgt von einer absteigenden Linie. Diese beginnt mit der Blues-Terz, die durch ein Hammer-On von $b3$ zu 3 realisiert wird. Obwohl es sich um eine aufsteigende Sekunde handelt, kann dieser verzierende kurze Aufschlag, der die Idee der Blues-Terz repräsentiert, konzeptuell als Teil der übergeordneten absteigenden Linie betrachtet werden. Im absteigenden Teil der Phrase von c'' bis e' erweitert sich das Material um die $b7$, die den synkopisch antizipierten Zielton der Phrase bildet, wie es sonst im Bebop üblich ist. Ein Slide verleiht der Artikulation zusätzliche Wirkung. Den Abschluss bilden zwei Dead-Notes im markanten Funk-Stil.

Das zweite Lick beginnt mit Achtel-Wechselnoten zwischen der 6 und der 8, wodurch das Tonmaterial um die 6 erweitert wird. Ein Slide wird dabei erneut als Verzierungseffekt eingesetzt. Anschließend wird die Bluesterz durch Bendings und Release Bends umspielt. Im absteigenden Teil der Phrase tauchen erneut die charakteristische $b7$ und die absteigende Chromatik von der 5 zur $b3$ auf. Ein Vibrato wird als expressives Ornament eingesetzt.

Das dritte Lick beginnt mit Double-Stops, in die ein Hammer-On von der $b3$ zur 3 integriert ist. Darauf folgt ein Sechzehntelnoten-Tremolo auf der 8, eingeleitet durch die $b7$ als eine Art Vorhalt. Das Ende der Phrase ist synkopisch gestaltet und enthält erneut eine Dead-Note.

Lick 4 ist von Synkopen und der Hybrid-Picking Spieltechnik geprägt, wie sie auch im Country häufig vorkommt. Die 8 bildet beim Hybrid-Picking einen Pedalton in der oberen Stimme,

während die untere Stimme sich chromatisch von b3 zu 5 aufwärtsbewegt. Die Phrase endet mit einem durch Hybrid-Picking ausgeführten Doublestop, der ein Hammer-On von der b3 zur 3 integriert und die b7 als Zielnote erreicht.

Die Performance endet mit Double-Stops in Quartabständen, die chromatisch aufwärts geführt werden und mit einem Slide abgeschlossen werden. Diese Chromatik impliziert die Verwendung der maj7, die das Material der Bluestonleiter abschließend vervollständigt. Das letzte Intervall zwischen c⁴ und f⁴ repräsentiert die zugrunde liegende Tonart F und lässt die Improvisationsperformance harmonisch aufgelöst enden.

Insgesamt zeigt die Analyse, dass in der Improvisation verschiedene Stilelemente stilsicher zusammengeführt werden, wodurch eine expressive Soloperformance entsteht.

3.2.2 Kontextualisierung

Die Gitarre spielt in der populären Musik hinsichtlich ihres häufigen Einsatzes und der vielseitigen Soundmöglichkeiten eine prägende Rolle. Einhergehend mit ihrem Erfolg entwickelte sich ein umfangreiches mediales Angebot für das Erlernen dieses chordophonen Instruments. Zu den ersten massenmedial vermarkteten Gitarrenlehrvideos gehören die Produktionsreihen von Star Licks, REH, DCI Music Videos und Rumark, die zunächst auf VHS-Kassetten und später auch auf DVDs veröffentlicht wurden. Heute sind viele dieser Videos als digitalisierte Uploads im Internet verfügbar.

Mit der Entwicklung der Onlinemedien ist das Angebot an audiovisuellem Lehrmaterial rapide angewachsen, wobei YouTube als zentrale Plattform eine maßgebliche Rolle spielt. Das Angebot von Gitarren-Lehrvideos auf YouTube lässt sich grundsätzlich in drei Kategorien einteilen:

1. Videos, die primär als Videos für die Plattform YouTube produziert werden.
2. Werbe- und Samplevideos: Diese Videos verweisen auf ein weitergehendes Angebot und dienen zur Promotion von kostenpflichtigen Kursen oder Produkten, die über YouTube hinausgehen.
3. Hochgeladene archivierte Videos: Diese Videos stammen aus Produktionen, die vor der Ära der Onlinemedien entstanden sind und nun digital verfügbar gemacht wurden.

Seit der Einführung von YouTube existiert eine niedrigschwellige Möglichkeit, als Content Creator eigene Videos zu produzieren und zu veröffentlichen. Mittlerweile findet sich ein Tutorial-Angebot, das alle Themen vom Kauf der Gitarre über Spieltechnik und Songwriting bis hin zu Aufnahmemethoden und fortgeschrittenen Improvisationskonzepten abdeckt. Diese Entwicklung hat eine Vielzahl von Produktionen hervorgebracht, die sämtliche Konstellationen zwischen Amateur- und professionellen Produktionen abdecken. Die Grenzen zwischen User-Generated Content und Professionally-Generally Content verwischen dabei immer mehr (vgl. Kim 2012).

YouTube wird auch als Werbepattform genutzt, um auf weitere Angebote hinzuweisen. So betreibt beispielsweise die Lernplattform *truefire.com* auch einen eigenen YouTube-Kanal mit Ausschnitten von Lehrprogrammen. Auch Einzelakteure nutzen diese Möglichkeit: Der Jazzgitarrist Jens Larsen wirbt in seinen Lehrvideos für seine Patreon-Seite¹⁵², während der Studiogitarrist Tim Pierce auf seine eigene Webseite und Rick Beato unter anderem auf sein mittlerweile digitales, interaktives *The Beato Book* verweist. Auch traditionelle institutionelle Angebote sind vertreten, wie die Mini-Reihe *Guitar Pick Up* als Teil der *Radio 2's Guitar Season* der BBC. Der erste große Gitarren-Tutorial-YouTube-Star, Justin Sandercoe, bietet dort sechs Anfängerlektionen an, die sowohl auf der Internetseite der BBC¹⁵³ als auch auf dem YouTube-Kanal von BBC Radio 2¹⁵⁴ verfügbar sind. Das hier analysierte Video weist die Charakteristiken eines archivierten VHS- oder DVD-Videos auf, ist jedoch in Wirklichkeit ein Medium, welches speziell für YouTube produziert wurde und vortäuscht, aus der Zeit der VHS-Kassetten zu stammen.

Der Titel des Videos vereint die Merkmale eines nativen YouTube-Videos mit denen eines hochgeladenen VHS-Videos. Er verweist auf die Gitarrenaufnahme im EDM-Remix *This Girl* von Kungs und nicht auf die Originalversion von *Cookin' on 3 Burners* (feat. Kylie Auldist). Durch das Attribut „OFFICIAL“ wird ein Anspruch auf Authentizität und Qualität erhoben, der das Video im Vergleich zu anderen Gitarren-Tutorials hervorheben soll. Diese Qualitätsgarantie impliziert eine korrekte Ausführung und stilistische Authentizität der Instrumentaldarbietung, da sie direkt vom Songurheber und Performer der Originalaufnahme stammt.¹⁵⁵ Gleichzeitig weist der Titel typische Clickbait-Merkmale auf, wie sie häufig auf YouTube zu finden sind. Die durchgängige Großschreibung von „OFFICIAL GUITAR LESSON“ folgt einem Stil, der auch in anderen Titeln wie „What nobody teaches you about LEARNING LICKS (6 steps)“¹⁵⁶ oder „7 Rhythm Guitar SECRETS That Took a LIFETIME To Learn“ zu finden ist.¹⁵⁷ Hinter der Beschreibung „OFFICIAL GUITAR LESSON“ verbirgt sich im Video die Inszenierung als altes VHS-Video, in dem das Riff detailliert behandelt wird.

Der Lektionsteil nimmt lediglich 1:21 Minuten der Gesamtlänge des Videos von 3:06 Minuten ein. Der inszenierte Kontext präsentiert einen VHS-Werbetrailer der Kassette „Deep Funk & Soul Guitar“, in dem verschiedene Lektionsausschnitte gezeigt werden. Das Riff aus dem Song *This Girl* von *Cookin' on 3 Burners* ist Gegenstand einer der Lektionen. Dabei werden lediglich die ersten sechs Takte des Riffs behandelt, obwohl das Riff im Song selbst

¹⁵² Jack Conte, Mitbegründer und CEO von Patreon, Inc., war zuvor als Remix-Künstler auf YouTube aktiv. Er gründete Patreon, um Künstlern eine Plattform zu bieten, auf der sie exklusive Inhalte hinter einer Bezahlschranke anbieten können. Der Zugang zu diesen exklusiven Inhalten kann über ein Mitgliedschaftsabonnement erworben werden.

¹⁵³ <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3yMSBMmDqBCIdVYLrMlnCH3/radio-2s-guitar-pick-up-lessons> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?v=uCEzJ_28rKg&list=PLD1IPrkquCfM7Q3bT0-GV1ZxdQ67yzjsW (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁵⁵ Dies ist nicht unerheblich, weil die Qualität von Musiklektionen in YouTube-Tutorials oft zu wünschen übrig lässt und auch häufig zurecht hinterfragt wird (vgl. Wissner 2015).

¹⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=tCuigKvSQ5U> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=wwa1xLK5Yio> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

als achttaktige Periode zu hören ist. Die Schlussphrase wird in der Lektion ausgelassen und ist nur im Performanceteil vollständig zu hören.¹⁵⁸ Die Lektion zu *This Girl* fungiert als kostenlose Probelektion, die erst zusammen mit den anderen Lektionen den gesamten Inhalt der imaginären VHS-Kassette zum Thema „Deep Funk & Soul Guitar“ darstellt. Titel und Inhalt stehen dabei in einem gewissen Widerspruch: Im Titel wird eine Gitarrenlektion zum EDM-Remix-Hit von Kungs suggeriert, während der Inhalt des Videos den EDM-Remix nicht erwähnt. Zudem ist die angekündigte „offizielle“ Lektion nicht vollständig.

Über die eigentliche Lektion hinaus behandelt das Video auch weitere Aspekte des Gitarrenspiels. Die Szene „Guitar Tone“ widmet sich dem Sound. Diese Fokussierung kann unterschiedlich interpretiert werden. Einerseits spielt der Sound in der populären Musik eine zentrale Rolle (vgl. Brockhaus 2016), andererseits existiert besonders in Gitarristenkreisen das Klischee, dass sich Musiker oft zu sehr mit Soundfragen und dem Kauf von Equipment beschäftigen, anstatt mehr Zeit mit konventionellem Üben zu verbringen.¹⁵⁹ In Gitarren-Lehrvideos wird deshalb häufig überproportional viel Zeit dem Thema Sound und Equipment gewidmet. So widmet beispielsweise Brian May in seinem Gitarren-Lehrvideo 10 von insgesamt 40 Minuten dem Thema Sound.¹⁶⁰

Die Erforschung und Nachahmung von Sounds sowie die Entwicklung eines persönlichen Sounds sind eng mit dem sogenannten GAS („Gear Acquisition Syndrome“) verbunden. Der Begriff GAS stand ursprünglich als Abkürzung für „guitar acquisition syndrome“ und wurde von Walter Becker, dem Gitarristen der Band Steely Dan, in einem Artikel der Zeitschrift *Guitar Player* aus dem Jahr 1996 geprägt. Eine Definition des Begriffs findet sich in der Dokumentation *Gear Acquisition Syndrome - The Documentary (Guitars, Amplifiers, and Pedals)*: „It describes the compulsive and unrelenting urge, triggered by the endless search for the „magic tone“, to buy an own gear as an anticipated catalyst of creative energy and bringer of happiness.“¹⁶¹ Diese Definition wird auch von Jan-Peter Herbst und Jonas Menze in ihren wissenschaftlichen Arbeiten übernommen (Herbst 2017; Herbst und Menze 2021). Der Begriff hat sich von „Guitar Acquisition Syndrome“ zu „Gear Acquisition Syndrome“ erweitert, da das Phänomen nicht nur bei Gitarristen, sondern bei allen Musikern und sogar in anderen Bereichen wie der Fotografie zu beobachten ist. Unter „Gear“ kann jegliche Ausrüstung – von Saiten, Plektren und Mundstücken über Aufnahmeequipment bis hin zu

¹⁵⁸ Auch die Mehrheit der anderen Gitarren-Tutorials zu *This Girl* beschränkt sich auf dieses Fragment und behandelt selten Material, das über die achttaktige Periode hinausgeht. Ein Beispiel ist folgendes Zitat aus einem Tutorial: „An sich war das der relevante Teil vom Song. Es gibt jetzt noch dieses ewige Interlude, wo dann so ewig rumgejammt wird, mit [...] so ´nem aufbauenden Teil über fünfzigtausend Takte. Das habe ich jetzt mal nicht gemacht, weil das relativ komplex ist und ich glaub das ist auch nicht so unbedingt gefragt... also das Wichtigste oder das Relevante oder das Coole sag ich mal in dem Song ist ja auch dieses [spielt den ersten Takt des Riffs, Anm. d. Verf.] ... dieses Riff im Prinzip.“ (<https://www.youtube.com/watch?v=tBHWzgGHY-s>, zuletzt geprüft am 09.06.2023)

¹⁵⁹ Dieses Phänomen hat sich mittlerweile auch in den Bereich der Musikproduktion ausgebreitet, was beispielsweise am deutschen YouTube-Kanal „Musotalk“ beobachtet werden kann (<https://www.youtube.com/user/musotalk/videos>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁶⁰ https://www.youtube.com/watch?v=wkhmDEKeaBU&list=PLX5NhJTLE6NPmHijwgmU_BW1Lsh3T_5_T&index=15 (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=M4yKK7WWja4> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

VST-Plugins und Samples – verstanden werden, die mit jeglichen Formen des Musikmachens zusammenhängen.

Ein Grund für GAS ist der Wunsch, das richtige Equipment zu haben, um den Sound eines bestimmten Stils zu erzeugen. Musiker suchen daher nach Informationen darüber, welches Equipment von anderen Musikern verwendet wird, die den gewünschten Stil oder das Genre prägen. Die Szene „Guitar Tone“ im Video erfüllt genau diesen Zweck: Sie liefert die begehrten Informationen. Es wird suggeriert, dass eine Vintage Gibson Hollowbody Gitarre mit flachgewickelten „Flatwound“-Saiten und ein Fender Blues Junior-Verstärker besonders für den Stil Funk/Soul/Jazz geeignet sind. Zu den Saiten sei an dieser Stelle angemerkt, dass flachgewickelte Saiten einen besonders ausgeprägten Vintage-Charakter haben: Sie erzeugen einen dumpferen Klang mit weniger Höhen und haben eine kürzere Ausschwingdauer („Sustain“) als heute übliche rundgewickelte Saiten („Roundwounds“) und produzieren kaum Nebengeräusche beim Spielen. Dieser Klang wird zudem oft mit dem Jazz-Sound der 50er und 60er Jahre in Verbindung gebracht.¹⁶²

Auch das in der Szene über den Verstärker gehängte Mikrofon (Shure SM58) ist Teil des Sounds, wird jedoch vom Gitarristen nicht explizit erwähnt. Die Platzierung des Mikrofons und die Tatsache, dass es sich um ein Shure SM58 handelt, deutet auf eine Konstellation hin, die nicht den professionellen Standards entspricht. Das Shure SM58 ist bis auf die Kapsel baugleich mit dem Shure SM57, jedoch ist das SM58 für die Aufnahme von Stimmen optimiert, während das SM57 für die Aufnahme von Instrumenten konzipiert ist. In diesem Video wurde somit das falsche Modell gewählt. In Hobbybands ist diese Konstellation jedoch häufig als Kompromisslösung anzutreffen, da das SM58 oft bereits als Gesangsmikrofon vorhanden ist und kein zusätzlicher Mikrofonständer benötigt wird. Jan-Peter Herbst und Jonas Menze verstehen GAS als kulturelles Phänomen, welches von den Betroffenen in der Regel auch selbstkritisch und humorvoll reflektiert wird.¹⁶³ Diese Selbstreflexion beinhaltet das Argument, dass man oft auch mit bereits vorhandenem Equipment zufriedenstellende Ergebnisse erzielen kann und GAS als Konsumverhalten entlarvt wird. Häufig sind die feinen Soundunterschiede zwischen verschiedenen Ausrüstungen für Außenstehende ohnehin kaum wahrnehmbar. Dies betrifft beispielsweise auch die Mikrofonpositionierung, bei der jeder Millimeter eine Rolle spielen kann.¹⁶⁴ Durch diese Implikation erhält die amateurhafte Mikrofonpositionierung in der Szene „Guitar Tone“ einen ironischen Unterton.

In den Szenen „Speed Rhythm“ und „Perfecting the Side-Step“ finden sich weitere ironische Elemente. „Speed Rhythm“ spielt ironisch auf die Geschwindigkeitsversiertheit im E-Gitarrenvirtuosentum an, während die Ironie in „Perfecting the Side-Step“ offensichtlich wird, wenn man die Szene im Kontext einer ernstern Lernumgebung betrachtet: Das Erlernen

¹⁶² Auch zur Frage, welcher Jazz-Gitarrist welche Saiten verwendet hat, gibt es YouTube-Videos (https://www.youtube.com/watch?v=ufsLAW_ENTs, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁶³ „Although acquiring musical instruments can indeed become an addiction, like any other form of compulsive collecting, GAS is usually not a ‚clinical condition‘. It is rather a cultural phenomenon which leads those affected to joke about themselves“ (Herbst und Menze 2021, 13–14).

¹⁶⁴ Zur Veranschaulichung können die Zahlreichen YouTube-Videos herangezogen werden, die unter der Stichwortsuche „how to mic a guitar amp“ gefunden werden.

von Tanzschritten hat als Showelement nichts mit der ernsthaften Aneignung instrumentaler Fähigkeiten zu tun. Auf diese Weise enthält die Szene eine versteckte Kritik, die die Umstände des Musik-Showbusiness parodistisch thematisiert. Im Gegensatz dazu stellt die Szene „Soul-Jazz Soloing“ einen Kontrast dar. Die improvisierten Licks folgen musikalischen Strukturen, die fortgeschrittene instrumentale Fähigkeiten erfordern. In dieser Szene zeigen sich besonders die fundierten musikalischen Fähigkeiten des Gitarristen.

Die virtuellen Inszenierungen rahmen das Video in seinem Aufbau ein. Die Szene „VHS Blue-Screen“ simuliert die authentische Erfahrung beim Abspielen einer alten VHS-Kassette. Das „Synthwave-Intro“ ahmt die Stilistik von VHS-Videokassetten-Intros der 80er Jahre nach, sowohl visuell als auch musikalisch, und passt dabei das Zusammenspiel zwischen Bild und Ton an. In der Schlusszene werden zwei VHS-Kassetten eingeblendet und kontrastierend gegenübergestellt. Das Cover der Kassette *Progressive Viking Metal Bass Technique & Application* parodiert die archaische Darstellung von Männlichkeit im Metal-Genre, indem es intensive Eindrücke von Kraft, Stolz, Mittelalter, Wikingerklischees, Handfertigung, Alchemie und ein sehr konservatives Bild von Männlichkeit vermittelt. Im Gegensatz dazu repräsentiert der Titel der Kassette *Perfect Pitchfork: Advanced Drum Techniques Of The Blogosphere* eine postdigitale Subkultur.¹⁶⁵ Der Titel erinnert an den „independent music blog“ *pitchfork.com*, der über die Popmusikkultur abseits des Mainstreams berichtet, insbesondere zu den Themen Identität und Gender. Die Gegenüberstellung der beiden VHS-Kassetten thematisiert auf parodierende Weise die Gegensätze zwischen traditionellen und progressiven Weltbildern in der Popmusikkultur. Die Vielzahl der Referenzen zeigt, dass Referenzialität ein wesentlicher Bestandteil des Videos ist. Der Sinn des Videos kann erst durch die Berücksichtigung dieser Referenzen vollständig erfasst werden.

Lance Ferguson selbst verfügt über einen umfangreichen musikalischen Hintergrund als studierter Jazz-Gitarrist, Produzent, DJ und Songwriter. Als Gitarrist und Songwriter ist er festes Mitglied der Funk/Soul-Band The Bamboos. Seine stilistische Sicherheit im Jazz stellt er in YouTube-Videos dar, in denen er beispielsweise ein virtuoses Solo von Pat Martino über den Song *The Breeze and I*¹⁶⁶ präsentiert. In einem weiteren Video ist er als Mitglied der Jazz-Combo Boplicity bei einer Performance des Stücks *Tetragon* von Scott Henderson zu sehen und zu hören.¹⁶⁷ Zusätzlich zu seiner Arbeit als Gitarrist hat Ferguson auch mit seiner Jazz-Band Menagerie ein Jazz-Album produziert. Seine Produzentenfähigkeiten hat er in zahlreichen Projekten unter Beweis gestellt, einschließlich der Produktion der *Rare Groove*-Reihe und vieler weiterer Alben, EPs und Singles unter verschiedenen Projektnamen wie *Machines Always Win*.

165 Unter postdigitaler Subkultur wird hier eine Kultur verstanden, in der die digitalen Onlinewelten als selbstverständliche Räume in der Alltagskultur bilden: „Postdigitalität ist demnach paradoxerweise im wortwörtlichen Sinne als die Zeit *nach* dem Digitalen zu verstehen. [...] Schließlich gibt der Begriff des Postdigitalen Hinweise darauf, dass die Zeit, in der digitale und physische Sphären trennscharf auseinander gedacht wurden, vergangen ist. Anders gesagt: Wir befinden uns *nach* dem Digitalen als singular auftretendem Phänomen“ (Ackermann und Egger, 5).

¹⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=OVfPcpToDHo> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=TeMytuugRVM> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

Zu seinem Remix-Album *Raw Material* (Warner, 2017) findet sich auf YouTube ein Interview, in dem er auf das Konzept des Albums, seine Einflüsse, seine Arbeitsweise und Motivation eingeht. Das Video *Diggin' In The Crates With Lance Ferguson | S03E08 | Cool Accidents* stammt vom Musikblog *Cool Accidents* (jetzt: *blaremusic*) und gehört zur Reihe *Diggin' In The Crates*, in der Musiker in Plattenläden interviewt werden. In dem Interview spricht Ferguson über seine Einflüsse und die Konzeption:

„Benson is one of the greatest Jazz guitarists of all-time. And I kinda got my style playing guitar, trying to play just like guys like him and Grant Green and Wes Montgomery and Melvin Sparks. [...] And I've learned a couple of his licks and sort of just keep playing them in public. [...] This particularly record [hält die Platte *Gears* von Johnny Hammond in der Hand – Anm. d. Verf.] is also important to me, because it really influenced one of the songs on the raw material album. [...] I initially made this whole Album of material to be sampled to create a second album.“
(<https://www.youtube.com/watch?v=Nbi4ZYKxx3A>, zuletzt geprüft am 09.06.2023, Transkription erstellt vom Verfasser)

In diesem Zitat verbinden sich Aspekte der Aneignung, Referenzialität, Remix und Rekursivität zu einem zusammenhängenden Konzept. Ferguson beschreibt, wie er sich das Gitarrenspiel durch das Nachspielen von Licks seiner Jazz-Idole aneignete, die ihm wiederum als kreative Inspiration für seine Produktionen dienen. In Anlehnung an die Sounds seiner Vorbilder nahm er Songs für das Album auf, die er an verschiedene Produzenten und Musiker verschickte, damit diese sie für weitere Remixe nutzen konnten. In einem Online-News-Bericht der Universal Music Group wird Fergusons Konzept näher beschrieben:

„As an album, 'Raw Material' is a total re-think of the remix album concept, and is driven by a deep dedication to sampling, vinyl culture and collaboration. Ferguson wrote and recorded twelve new funk, jazz and disco tracks using some of the best musicians in the country (calling upon members of Hiatus Kaiyote, The Putbacks and The Bamboos). These tracks were then pressed onto individual vinyl singles, with Lance keeping the original version and then sending a copy to producers that he admired, with the idea that they would sample from it to create a new 'remix' track.“ (vgl. <https://www.umusicpub.com/au/News/2017/7/Lance-Ferguson-Releases-First-Taste-Of-Upcoming-Album-With-New-Single-Back-To-You.aspx>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

Das Album *Raw Material* existiert demzufolge in zwei verschiedenen Versionen: Eine Veröffentlichung enthält lediglich zwölf Songs, während die andere Version zusätzlich die Remixe enthält und somit insgesamt 25 Stücke bietet. In dem Blog *Pilerats* findet sich ein weiteres Interview mit Ferguson, in dem er Hintergrundinformationen zu den einzelnen

Titeln und den Remixen des Albums gibt und die verwendeten Samples und Kollaborationen aufdeckt.¹⁶⁸

In einem weiteren Interview geht Ferguson näher auf seine kreative Herangehensweise ein, die er „reverse engineering“ nennt. In diesem Zusammenhang bezieht er sich auf seine Veröffentlichung *Black Feeling* (Freestyle Records, 2015):

„A bunch of us are making music in the world of funk, soul, jazz and Latin with that kind of fusion which we cover on the records [...]. There’s this amazing canon of work out there, and I’ve picked some of my favourite tunes in those genres and I wanted to reverse engineer them to find out how they worked and what made them tick. Making an album of cover versions was just a great way to get inside these tunes and take the arrangements apart – work out what made them so great. [...] Not saying that they need to be fixed up, [...] but I guess [I’ve been] tailoring them for a modern dance floor just a little bit. [...] I love this music [...]. I want to expose more people to it.“ (<https://beat.com.au/lance-ferguson/> zuletzt geprüft am 09.06.2023)

Auf dem Album covert er Stücke, die er aufgrund ihrer ästhetischen Eigenschaften für verbreitungswürdig hält. Ferguson verspricht sich durch seine Coverversionen, den Gründen und dem Geheimnis der ästhetischen Qualität der Originale näher zu kommen und diese durch seine Interpretation in die heutige Zeit zu übertragen. Zudem verfolgt er seine Mission der Erhaltung und Verbreitung dieser Musik als DJ, indem er seine Interpretationen und Produktionen selbst auflegt. Auf diese Weise verschmelzen in diesem Konzept die Aneignungsaspekte des Lernens und der kreativen Strategie.

Lance Fergusons Gitarrenlehrvideo zum Riff des Songs *This Girl* basiert auf ähnlichen kreativen Konzepten wie seine musikalischen Projekte. Die Referenzialität bezieht sich jedoch nicht auf klassische Funk-, Soul- und Jazzplatten, sondern auf Gitarrenlehrvideos der VHS-Ära. Dieses Video ist daher auf mehreren Ebenen interpretierbar: Es würdigt den hybriden Stil Funk/Soul/Jazz, parodiert das Phänomen GAS, kritisiert das Showbusiness, täuscht eine medienrepräsentative Referenzialität als VHS-Kassette vor, grenzt sich bewusst von Pop ab (durch das Ignorieren der Remixversion von Kungs), präsentiert ein eigenständiges Remixkonzept, das über Musik hinausgeht, parodiert und wertschätzt gleichzeitig alte VHS-Gitarrenlehrvideos, thematisiert die Archivierungskultur auf YouTube, problematisiert Gender- und Identitätsfragen in der Popmusikkultur, parodiert Clickbait und dient letztlich als Gitarren-Tutorial, das ein spezifisches Gitarrenriff auf YouTube lehrt.

In dem Video verschwimmen Nachahmungs- und Transformationsbeziehungen durch spielerische, ironische und ernste Elemente. Eine eindeutige Zuordnung ist oft nicht möglich, da bereits in frühen VHS-Gitarrenlehrvideos Ironie eine wichtige Rolle spielte. Viele der Videos aus den 1980er und 1990er Jahren waren zu ihrer Zeit bereits skurril und obskur,

¹⁶⁸ <http://pilerats.com/music/electronic/dive-into-lance-fergusons-complex-new-album-raw-material-with-a-track-by-track-walkthrough/> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

nicht zuletzt aufgrund der Mode.¹⁶⁹ Die wechselnden Anzüge in Fergusons Video können daher als ironische, aber zugleich authentische Anspielungen auf diese Ära verstanden werden. Gleichzeitig wird die Retro-Ästhetik ernsthaft gewürdigt. Dies zeigt sich beispielsweise im Rezeptionskontext am Kommentar „A E S T H E T I C“ unter dem Video, der die ästhetischen Referenzen würdigt und im Vergleich zu anderen Kommentaren die meisten Likes erhält.

Das Video kann nur durch die Berücksichtigung seiner Referenzialität zur Retro-Ästhetik in seinem eigentlichen Sinn erfasst werden. Durch die Überspitzungen wird die Retrokultur zudem reflektiert. Aus dieser Perspektive lässt sich das Video abschließend hinsichtlich des Phänomens der „Retromania“ betrachten, einem Begriff, der von Simon Reynolds geprägt wurde (vgl. Reynolds 2013). Reynolds geht dabei zunächst von dem Begriff „Retro“ aus:

„Das Wort ‚Retro‘ hat eine konkrete Bedeutung: Es meint die selbstreflexive Fetischisierung eines bestimmten Zeitraums (in der Musik, Mode oder im Design), die durch Nachahmung und Zitat kreativ ausgedrückt wird. Im engeren Sinne ist Retro die Domäne von Ästheten, Connaisseuren und Sammlern, also von Leuten mit beinahe akademischem Wissenshorizont und einem scharfen Sinn für Ironie.“ (Reynolds 2013, 19)

Unter „Retromania“ versteht Reynolds eine erweiterte Bedeutung, die dazu dient, „so ziemlich alles zu beschreiben, was irgendeinen Bezug zur jüngeren Geschichte hat. Im Sinne dieser weiter gefassten Verwendung des Wortes untersucht *Retromania* die gesamte Bandbreite des gegenwärtigen Gebrauchs und Missbrauchs der Vergangenheit von Pop“ (vgl. Reynolds 2013, 19). Laut Reynolds beschreibt der Begriff Retromania ein neues Phänomen, welches eine neue Qualität im Umgang mit der Vergangenheit beinhaltet:

„Auch frühere Epochen waren von der Vergangenheit besessen – angefangen bei der Ehrfurcht, die man in der Zeit der Renaissance vor der römischen und griechischen Antike hatte, bis hin zur Verehrung des Mittelalters während der englischen Romantik. Jedoch gab es bisher in der Geschichte der Menschheit keine Gesellschaft, die so von den kulturellen Artefakten ihrer eigenen jüngsten Vergangenheit besessen war. Das ist es, was Retro von der Begeisterung für Antiquitäten oder Historisches unterscheidet: die Faszination für Moden, Trends, Sounds und Stars, die

¹⁶⁹ Paul Gilbert trägt in einem seiner Videos einen Sombrero und Girlanden an der Gitarre:

(https://www.youtube.com/watch?v=YOHX2lfW-BI&list=PLX5NhJTLE6NPmHjjwgmU_BW1Lsh3T_5_T&index=29, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

George Lynch trägt ein extrem weit ausgeschnittenes Hemd:

(https://www.youtube.com/watch?v=Dgk8w78x_84&list=PLX5NhJTLE6NPmHjjwgmU_BW1Lsh3T_5_T&index=4, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

Das gesamte Erscheinungsbild von Yngwie Malmsteen ist extravagant:

(https://www.youtube.com/watch?v=IFnSoQ3BqU8&list=PLX5NhJTLE6NPmHjjwgmU_BW1Lsh3T_5_T&index=5, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

Frank Gambale lässt in seinem Video leicht bekleidete Cheerleader auftreten:

(<https://www.youtube.com/watch?v=XCyXHbJT5FQ>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

man noch lebhaft in Erinnerung hat. Gemeint sind Phänomene, die man bereits bei der ersten Begegnung bewusst als Bestandteil der Popkultur wahrgenommen hatte – im Unterschied zu den Sachen, die unbemerkt an einem vorüberzogen, als man noch ein kleines Kind war.“ (Reynolds 2013, 19–20)

In seinen Ausführungen zu dem Phänomen benennt Reynolds viele zentrale Aspekte, die auch in dieser Arbeit bereits erarbeitet wurden: Remix, Sampling, Aneignung, Crate-Digging, das Verhältnis zwischen Analog und Digital, Referenzialität, Kommerzialität, Cover-Versionen, Sound, Vintage, YouTube als Archiv (und digitale Archive generell) und schließlich die Frage nach Originalität und Innovation. Reynolds beschreibt, dass die Retromania in den 80er Jahren ihren Anfang nahm und sich bis heute intensiviert hat. Er verdeutlicht diesen Wandel mit einem Vergleich der Gegenwart zu den Bedingungen der späten 70er Jahre:

„Am ehesten lassen sich diese Veränderungen veranschaulichen, wenn man die Gegenwart mit den Bedingungen der späten 70er vergleicht [...]. Wenn man sich alte Musik anhören wollte, dann war man auf das beschränkt, was in den Läden zu finden war und was man sich von seinem kleinen Budget leisten konnte. Es gab auch die Möglichkeit, sich Sachen aus den Sammlungen von Freunden oder aus öffentlichen Bibliotheken zu überspielen, aber auch das wurde von der Verfügbarkeit und den Kosten für die Leerkassetten determiniert. Heute hat jeder junge Mensch Zugang zu praktisch allem, was jemals aufgenommen wurde, kostenlos, und jeder kann dank Wikipedia und Tausenden von Musikblogs und Fanseiten problemlos die Geschichte und den Kontext der Musik nachlesen.“ (Reynolds 2013, 93)

Simon Reynolds eröffnet auf diese Weise eine weitere Perspektive auf die populäre Musik, die einen historischen Umbruch in den 80er Jahren identifiziert. Dieser Umbruch wird von Reynolds nicht nur im Hinblick auf die musikalischen und kulturellen Veränderungen beschrieben, sondern auch in Bezug auf medienkulturelle und medientechnologische Entwicklungen. Reynolds sieht einen entscheidenden Unterschied zwischen den traditionellen Massenmedien und den „Medien des Internetzeitalters“:

„Anstatt die Rolle der alten Massenmedien-Monokulturen zu übernehmen, ermöglicht YouTube die Koexistenz einer Unzahl von Mikrokulturen. Wir mögen alle *auf* YouTube sein, aber wir sehen dort alle unterschiedliche Dinge. Gelegentlich wird ein Clip viral und erweckt damit das Massenkulturgefühl der Vergangenheit für einen Moment wieder zum Leben: eine Synchronisierung und Bündelung der kollektiven Aufmerksamkeit. Aber in erster Linie wirkt YouTube entropisch und zentrifugal.“ (Reynolds 2018, 47)

Laut Reynolds ist die aktuelle Medienkultur demzufolge nicht mehr mit der früheren Massenkultur der traditionellen Massenmedien zu vergleichen. In dieser Arbeit wird jedoch ein anderes Verständnis des Begriffs der Massenmedialität gewählt, welches auch die Onlinemedien als potenzielle massenmediale Phänomene einbezieht.

Während Reynolds die traditionellen Massenmedien als Monokulturen versteht, die eine einheitliche, zentralisierte kulturelle Erfahrung schaffen, sieht er die neuen Medien des Internetzeitalters als pluralistisch und fragmentiert. Dennoch weist die Onlinemedienkultur konzeptuell auch massenmediale Eigenschaften auf, wie in den Kapiteln 2.2.2 und 2.2.3 dieser Arbeit dargelegt wird. Massenmedialität wird hier nicht nur als Monokultur verstanden, sondern als Phänomen, bei dem eine große Menge von Rezipienten zeitgleich Zugang zu denselben medialen Inhalten hat, unabhängig von der Vielfalt der angebotenen Inhalte. Dies schließt die dynamische und vernetzte Natur der Onlinemedien ein, die trotz ihrer Fragmentierung eine breite und gleichzeitige Rezeption ermöglichen können.

Unter Berücksichtigung der Perspektive von Reynolds lässt sich das Gitarrenlehrvideo eindeutig der Kultur der Retromania zuordnen und kann nur dann erfasst werden, wenn die Aspekte berücksichtigt werden, die auch Reynolds bezüglich der Retromania beschreibt. Es stellt sich jedoch die Frage, ob darüber hinaus nicht doch auch historisch-systematische Kontinuitäten zur Massenmedialität festgestellt werden können. Unter Berücksichtigung der in dieser Arbeit dargestellten und erarbeiteten theoretischen Konzepte, soll diese Frage durch eine zusammenhängende Betrachtung der zwei Fallbeispiele im folgenden Schlusskapitel beantwortet werden.

4 Ergebnis

In dieser Arbeit wurde das in der musikwissenschaftlichen Medienforschung bislang noch nicht konzipierte und untersuchte Phänomen der massenmedialen Aneignungsangebote in der populären Musik begrifflich bestimmt und exemplarisch an zwei Beispielen analysiert und kontextualisiert. Abschließend soll gezeigt werden, inwiefern auf Basis der Ergebnisse Kontinuitätszusammenhänge zwischen den beiden analysierten und kontextualisierten Fallbeispielen festgestellt werden können. Ausgehend von einer historischen Einordnung werden die zentralen Begriffe der theoretischen Erarbeitung aus Kapitel 2 zu den analysierten Fallbeispielen in Kapitel 3 in Beziehung gesetzt.

4.1 Historisch-mediale Zusammenführung

4.1.1 Populäre Musik bildet sich als eigenständiger Bereich heraus

In Kapitel 2 wurden verschiedene Definitionsansätze des Begriffs „populäre Musik“ dargestellt und gezeigt, wie je nach Ansatz und Betrachtungsweise der populären Musik unterschiedliche Zeiträume zugeschrieben werden. Die Analyse und Kontextualisierung der Songwriting-Anleitung *How to Write a Popular Song* konnte deutlich machen, dass Charles K. Harris bereits im Jahr 1906 populäre Musik als eigenständige Musikform definierte und konzeptualisierte. In seiner Definition, die zu den frühesten überhaupt gehört, identifiziert sich der Popular Song über seine gedruckte Form und ist somit massenmedial (siehe Kapitel 3.1.1.2). Bei Harris finden sich auch Ansätze, populäre Musik von Kunstmusik und Volksmusik zu unterscheiden.¹⁷⁰ Zudem deutet sich durch die Abgrenzung zum Ragtime, der eher als Syncopated Music und somit als Vor- oder Frühform des Jazz einzuordnen ist (siehe Kapitel 2.1.5), auch bereits eine Abgrenzung zum Jazz an (siehe Kapitel 3.1.2.2). In den späteren Songwriting-Anleitungen von Edward Wickes (1916) sowie Abner Silver und Robert Bruce (1939) intensivieren sich die Abgrenzungstendenzen. Wie auch Harris, spricht Wickes von „high-class songs“, die er vom Popular Song abhebt, sowie vom Ragtime als eigenen synkopierten Stil, der jedoch als Einfluss in den Popular Song einfließt (siehe Kapitel 3.1.2.3). Songs, die stark von Volksmusik geprägt sind, wie beispielsweise die „Irish ballad“ oder der

¹⁷⁰ Harris äußert sich zu „Folk Songs“, deren melodische Gestaltung er mit der des Popular Songs vergleicht: „Moreover, the range of notes given is ample for any effective melody. Some of the tunes that have existed for centuries the old ‚folk songs‘ of many lands have all been encompassed within a much more restricted range than the example quoted. Indeed, many of the more popular songs of the day have melodies that are comprised within six notes, say, ‚E‘ to ‚C,‘ both on the staff“ (Harris 1906, 27). Die Abgrenzung zu Kunstmusik erfolgt bei ihm am Begriff der „high class music“, die er vom Popular Song abgrenzt.

„Irish comic song“, bilden Songkategorien, die für Songwriter unattraktiv sind, da sie sich als (transkodierte) Sheet Music nicht gut verkaufen lassen, selbst wenn die (basiskodierten) Aufführungen bei der Öffentlichkeit gut ankamen (vgl. Wickes 1916, 16-17, 25-27). Hier zeigt sich auch eine Abgrenzung zur Volksmusik, die von der populären Musik ausgeht.

Auch Abner Silver und Robert Bruce definieren den Popular Song und grenzen ihn von Kunstmusik ab, für die sie sie den zu der Zeit bereits etablierten Begriff der „standard music“ gebrauchen. Theodor Adorno greift die Ausführungen von Silver und Bruce in seinem Aufsatz *On Popular Music* (1941) auf und zitiert sie direkt. Adorno kritisiert die Begrifflichkeit der „standard music“ als Synonym für Kunstmusik, weil er entgegengesetzt zu dieser Bezeichnung gerade die populäre Musik als ästhetisch standardisierte Musik versteht. Die Auffassung von Silver und Bruce über den Begriff „standard music“ war zu ihrer Zeit jedoch weit verbreitet und etabliert. Bereits spätestens ab 1904 wurde der Begriff auch in der Zeitschrift *The Etude*, die eher mit Kunstmusik als mit populärer Musik in Verbindung steht, als Bezeichnung für qualitativ hochwertige Musik verwendet. Grundsätzlich wurde der Begriff „standard music“ bis in die 1940er Jahre hinein als Oberbegriff verwendet, unter den vor allem auch Kunstmusik fiel. In diesem Sinne bedeutet „standard“ einen Kanon etablierter Werke, die eine so hohe Qualität aufweisen, dass sie über einen längeren Zeitraum Bestand haben. In der Kunstmusik findet sich diese Bedeutung heute noch in dem Begriff Standardrepertoire (siehe Kapitel 3.1.2.11).

Es konnte darüber hinaus nachgewiesen werden, dass sich Adorno in mehreren seiner Texte über die populäre Musik sowohl explizit als auch implizit auf die Ausführungen von Silver und Bruce bezieht. Die Songwriting-Lehrschriften bilden für Adornos Ausführungen über populäre Musik und teilweise auch den Jazz einen wichtigen Bezugspunkt. Silver und Bruce ließen ihre musikalischen Kenntnisse, die auch in den Bereich der Kunstmusik reichten, in ihre Arbeit als Songwriter und in die Lehrschrift einfließen. Diese Nähe schien Adorno zusätzlich herauszufordern, die Unterschiede und Unvereinbarkeit der beiden „Sphären“ der Kunstmusik und der populären Musik herauszustellen (siehe Kapitel 3.1.2.7).

Die Trennung zwischen Kunstmusik und populärer Musik ging demnach nicht nur von der Kunstmusik aus. Bereits bei Harris ist diese Abgrenzung schon in seiner Songwriting-Anleitung aus dem Jahr 1906 seitens der populären Musik zu beobachten. In den späteren Lehrschriften von Wickes sowie Silver und Bruce intensivierte sich auch diese Tendenz. Mit der festgestellten Andersartigkeit wird seitens der populären Musik auch eine eigene kreative Praxis verbunden. So unterscheidet beispielsweise Wickes den „finished musician“ vom „popular composer“ und impliziert damit, dass verschiedene Fähigkeiten für das Komponieren von Musik im Bereich der Kunstmusik und der populären Musik erforderlich sind (siehe Kapitel 3.1.2.9). Harris hat zudem auch schon ohne Notenkenntnisse Popular Songs geschrieben, was er jedoch erst später zugab, als sich auch weitere Songwriter etablierten, die nicht Noten lesen konnten. Die Frühphase der Tin Pan Alley kann man demzufolge auch als Orientierungs- und Konturierungsphase der populären Musik betrachten, in der das Bestreben nach dem Finden und Weiterentwickeln von Ästhetiken und kreativen Strategien begann.

Ausgehend vom *Fake Book* als Kanon des Jazz lässt sich am Begriff des Standards das historische Verhältnis zum Jazz nachvollziehen (siehe Kapitel 3.1.2.11). Vorläufer des Fake Books waren die *Tune-Dex* Karten. Aus Werbeanzeigen der ersten *Tune-Dex* Karten (1942) und den Inhaltsverzeichnissen der ersten Fake Books (1950er Jahre) lässt sich entnehmen, dass der Begriff des Standards im Jazz zu dieser Zeit noch die frühere Konnotation hatte, die mit einem von der Kunstmusik geprägten Kanon zusammenhängt. Der Begriff konnte jedoch sehr weit gefasst werden, sodass allein anhand des Begriffs des Standards nicht zu erkennen ist, ob „standard music“ (als Synonym für Kunstmusik), der „popular standard“, der Jazzstandard oder gar Volksmelodien gemeint waren. In dieser Arbeit wurde festgestellt, dass der Begriff des Standards im Jazz sowohl mit dem „popular standard“ als auch mit der „standard music“ in Verbindung steht (siehe Kapitel 3.1.2.11).

Durch die Untersuchungen in dieser Arbeit wird deutlich, dass populäre Musik bereits ab 1906 durch die Ausführungen von Harris und nachfolgend in weiteren Songwriting-Anleitungen als eigenständige Musik in Abgrenzung zu anderen Musiken verstanden wurde. Harris erahnt, dass sich gerade mit der „popular music“ – der Begriff fällt explizit drei Mal (vgl. Harris 1906, 5, 7, 57) – ein musikalischer Bereich entwickelt, der anderen Regeln folgt als die Tradition der Kunstmusik. Der Popular Song repräsentiert für Harris dabei den Bereich der populären Musik. Diese Sichtweise zeigt eine Parallele zu späteren Auffassungen des Begriffs der populären Musik, in denen ein bestimmtes Genre, wie beispielsweise „Rock“, so dominant ist, dass der Begriff dieses Genres stellvertretend für die gesamte populäre Musik steht (siehe Kapitel 2.1). Die Abgrenzung zwischen den Musiken wird später von Vertretern anderer Musiken untermauert, wie die Ausführungen des *International Folk Music Council* (IFMC) (siehe Kapitel 2.1.3) oder auch von Jazzvertretern (siehe Kapitel 2.1.5) verdeutlichen. Obwohl an den Grenzen immer auch Überschneidungs- und Einflussbereiche existieren, zeigt der Blick auf die Songwriting-Anleitungen, dass die Festlegung des Endes des 19. Jahrhunderts als terminus post quem der kurzen Geschichte der populären Musik eine schlüssige historische Einordnung darstellt.

Der „Schein des Bekannten“ hat sich bei der Kontextualisierung des ersten Fallbeispiels als eine bedeutsame ästhetische Kategorie herausgestellt, die historisch differenziert betrachtet werden muss. Johann Abraham Peter Schulz beschreibt den „Schein des Bekannten“ als ästhetische Eigenschaft, die durch die kunstvolle Komposition von Text und Musik „im Volkston“ entsteht. Für Harris dient diese Eigenschaft, die er „reminiscence“ nennt, dazu, das Interesse des „untrained listeners“ zu wecken und eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Song zu fördern, was wiederum zu einer höheren Popularität führt. Sie stellt somit eine „selling quality“ dar (siehe Kapitel 3.1.2.4). Adorno hingegen bezeichnet das Phänomen als „vague remembrance“ und sieht es als Ergebnis der „standardization“, die er als wesentlichen Unterschied zwischen populärer Musik und Kunstmusik betrachtet. „Vague remembrance“ ist für ihn eine Konsequenz eines massenmedialen Angebots ähnlicher und sich gegenseitig imitierender Popular Songs (siehe Kapitel 3.1.1.4). Daher ist der ursprüngliche „Schein des Bekannten“ als kunstvolle ästhetische Kategorie von der „reminiscence“ und „vague remembrance“ unter massenmedialen Bedingungen zu unterscheiden.

4.1.2 Mediale Ausbreitung der Inhalte aus den Songwriting-Anleitungen

Das zweite analysierte Fallbeispiel in dieser Arbeit spannt in Bezug zum ersten Fallbeispiel einen weiten historischen Bogen, der über 100 Jahre umfasst. Hier stellt sich nicht mehr die Frage, ob das Video dem Bereich der populären Musik zuzuordnen ist. Die populäre Musik hat sich als eigenständiger Bereich etabliert und darüber hinaus auf vielfältigste mediale Art und Weise in verschiedene Stile und Genres ausdifferenziert. Die zentrale Frage lautet nun, ob und welche Kontinuitäten zwischen den beiden Fallbeispielen bestehen und wie diese sich darstellen. Bei der Kontextualisierung des ersten Fallbeispiels zeigte sich, dass die Inhalte der Songwriting-Anleitungen im Laufe der Zeit auf andere Medien übertragen wurden (siehe Kapitel 3.1.2.10). Die Ergründung der Geheimnisse eines Hit-Songs, oft verbunden mit Fragen zur Originalität, fand so auch ihren Weg in den Film. Dies wird explizit in den Screen Songs mit und über Charles K. Harris oder auch dem Kurzfilm mit Harry von Tilzer sichtbar. Spielfilme griffen diese Inhalte ebenfalls auf, wie an Szenen im Film *Yankee Doodle Dandee* nachgewiesen wurde. Als weiteres Beispiel kann auch der Film *College Humor* (Paramount, 1933) genannt werden, in dem eine Szene gezeigt wird, in der Bing Crosby als Professor in seiner Lektion den Song „Learn to Croon“ mit seiner Klasse singt.¹⁷¹ Diese Beispiele verdeutlichen die weitreichenden medialen Referenzen der Inhalte aus den Songwriting-Anleitungen in Unterhaltungsformaten, wodurch die Grenzen zwischen Ratgeber und künstlerisch-ästhetischem medialem Objekt verschwimmen. Die Verbreitung und Rezeption der Inhalte auf unterschiedliche Medien und Kontexte zeigt die anhaltende Relevanz und den Einfluss dieser frühen Anleitungen auf die populäre Musik und deren mediale Repräsentation.

4.1.3 Kreative Aneignungsstrategien als Inhalte im Fernsehen

Die mediale Präsentation kreativer Strategien in der populären Musik beschränkte sich im Laufe der Zeit nicht nur auf das Songwriting. Auch die Interpretation und Produktion von Musik, die aufgrund der medientechnologischen Entwicklungen immer bedeutender wurden, erhielten zunehmend mediale Aufmerksamkeit. Dies wird exemplarisch in einer Folge der Kultursendung *Omnibus* mit Les Paul und Mary Ford vom 25. Oktober 1953 deutlich: Les Paul und Mary Ford inszenierten unterhaltsam und lehrreich das Geheimnis ihrer innovativen Methoden der Musikproduktion, bei der sie die Overdubbing- und Manipulationsmöglichkeiten der Tonbandaufnahme nutzten.¹⁷² Diese Entwicklung setzte sich weiter fort.

¹⁷¹ Die Szene ist als YouTube-Video verfügbar (vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=-leDofVzZJE>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁷² Die Folge wurde am 25. Oktober 1953 ausgestrahlt und ist auch auf YouTube verfügbar (vgl. <https://youtu.be/VCEmAgak9V8>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

1968 wurde von der BBC ein Interview mit Eric Clapton ausgestrahlt, das im Rahmen des Farewell-Konzerts von Cream entstand.¹⁷³ In dem Interview erklärt Clapton – mit einer brennenden Zigarette, die an der Kopfplatte seiner E-Gitarre (Modell: Gibson SG) eingeklemmt ist – die Funktionsweise seines Instruments und wie er es einstellt, um mit verschiedenen Spieltechniken und Effekten (wie dem Wah-Wah-Pedal) seinen individuellen Sound zu erzeugen. Er demonstriert dies anhand einiger Blues-Licks und „stock phrases“ (melodische Phrasen „von der Stange“ im Blues-Idiom). In der Demonstration wird deutlich, wie Clapton typische Blues-Licks zu seinem charakteristischen Rock-Sound weiterentwickelte.

1983 erschien im britischen Fernsehen auf den Sendern BBC und PBS die Serie *Rockschool*, die im Jahr 1987 mit einer zweiten Staffel fortgesetzt wurde.¹⁷⁴ In der Serie werden verschiedene Instrumente (Bass, Gitarre, Schlagzeug, Keyboard, Sampler und Synthesizer) sowie deren Spieltechniken (beispielsweise Slap-Bass) und Funktionsweisen (wie die Erstellung von Sounds auf dem Synthesizer und MIDI), musiktheoretische Grundlagen (Intervalle und Tonleitern, Harmonik, Stimmführung, Umkehrungen), der Umgang mit dem Mikrofon beim Gesang, Gesangstechniken, Songwriting, Improvisation und Sampling thematisiert. Erfolgreiche Musiker, wie beispielsweise Schlagzeuger Omar Hakim (unter anderem bei Weather Report und Studioschlagzeuger für David Bowie), Funk-Bassist Bootsy Collins, Gitarrist und Produzent Nile Rodgers, Herbie Hancock, die Sängerin Juliet Roberts und Reggae-Keyboardselwyn Brown demonstrieren, wie sie aus verschiedenen Stilen und Techniken ihren eigenen Sound konstruieren. Zudem werden zur Demonstration der Stile, Sounds und Konzepte Performances von der eigens für die Serie zusammengestellten *Rockschool Band* (Gitarre: Deirdre Cartwright, E-Bass: Henry Thomas, Schlagzeug: Geoff Nicholls, Keyboard: Alastair Gavin) und von weiteren erfolgreichen Bands wie Depeche Mode und U2 gezeigt.

4.1.4 Lehrbücher zur Aneignung kreativer Fähigkeiten in der populären Musik

Im Laufe der Zeit entwickelte sich ein vielfältiges mediales Angebot, das Wissen und Fähigkeiten zur Aneignung kreativer Strategien in der populären Musik vermittelte. Dieses Angebot umfasst nicht nur die in dieser Arbeit behandelten Songwriting-Anleitungen, sondern auch zahlreiche Instrumentallehrbücher. Zu den frühesten Werken gehören die Klavier-Lehrbücher von Edward Winn, wie beispielsweise *Winn's How to Play Popular Music*

¹⁷³ Das Video ist auf YouTube verfügbar (vgl. https://www.youtube.com/watch?v=HqmXpfvIm_I, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁷⁴ Die beiden Staffeln der Serie sind als Playlisten auf YouTube verfügbar. Series 1: <https://www.youtube.com/watch?v=cEcl66YGOqk&list=PLo6LNdV3F-sEMCbVgTsJ6iMPyYHw9Dr5s> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

Series 2: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3lNcnSCxyE&list=PLo6LNdV3F-sGd2TzMyfB4uSgox981UrHF> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

(Winn 1915) und *Winn's How to Play Ragtime* (Winn 1921). Später folgten Bücher wie *Boogie Woogie Made Easy* von Edward Ballentine, das nicht nur „Boogie Patterns“ und „Single Note Boogie Licks“ vermittelt, sondern auch als Anleitung dient, um eigene „Boogie arrangements“ und „Boogie pieces“ zu erstellen (vgl. Ballantine 1943). Mit der Expansionsphase der Tonträgerverkäufe in den 1950er Jahren stieg der Bedarf an Session- und Studiomusikern, die oft aus dem Jazz kamen und später eigene Lehrwerke veröffentlichten. Dazu gehört beispielsweise *Mickey Baker's Complete Course in Jazz Guitar*, das „Riffs, Breaks, Fill-Ins“ und „The latest Rhythm and Blues Styles“ enthält (vgl. Baker 1955).¹⁷⁵ Weitere spätere Lehrwerke von Sessionmusikern sind *The Guitar* von Barney Kessel, *How to Play the Electric Bass* von Carol Kaye und *The Howard Roberts Guitar Book* von Howard Roberts¹⁷⁶ (Kessel 1975; Kaye 1969; Roberts und Stewart 1971). Die drei Letztgenannten gehörten zur *Wrecking Crew*, einem Kollektiv von Studiomusikern, die in den 1960er und 1970er Jahren in den Tonstudios von Los Angeles gebucht wurden und zahlreiche große Hits einspielten. Carol Kaye arbeitete zudem als Bassistin für Motown, obwohl sie nicht Teil der Haus-Studioband, den Funk Brothers, war. Sie spielte vornehmlich in den Motown-Produktionen, die nicht in Detroit, der Heimatstadt von Motown, sondern in Los Angeles entstanden sind.

Weiterhin sei noch auf die Bücher *The Art of Playing Rhythm & Blues: For Guitar, Bass, and Drums* und *Standing in the Shadows of Motown: The Life and Music of Legendary Bassist James Jamerson* von Allen Slutsky hingewiesen, die sich inhaltlich auch mit der populären Musik der 1950er und 1960er Jahre auseinandersetzen (Slutsky 1987; Slutsky 1989). Das Buch über James Jamerson ist zwar nicht im engeren Sinne ein Lehrbuch, behandelt jedoch umfassend Jamersons Spielstil und enthält Transkriptionen seiner Basslinien, die in vielen Hits zu hören sind. Diese Transkriptionen wurden verschiedenen prominenten Bassisten vorgelegt, die sie neu einspielten. Zu diesen Musikern gehören unter anderem Paul McCartney, Wah Wah Watson, Marcus Miller und Pino Palladino, die alle angeben, von Jamersons Spielstil beeinflusst worden zu sein. Die neuen Einspielungen sind dem Buch als Aufnahmen beigelegt. Insbesondere dieses Buch und Slutskys späterer Dokumentarfilm *Standing in The Shadows of Motown* trugen maßgeblich dazu bei, dass Studiomusiker verstärkt Beachtung fanden und ihre Bedeutung im kreativen Bereich des Produktionsprozesses anerkannt wurde.

In Kapitel 2.2.6 dieser Arbeit wurde anhand eines Zitats des Motown-Keyboarders Earl Van Dyke, das in Slutskys Werk über James Jamerson enthalten ist, gezeigt, wie Studiomusiker im rekursiven Produktionskontext spontan kreativ handelten und dadurch Referenzialitäten zu anderen Songs entstanden.¹⁷⁷ Auf diese Weise fanden melodische Elemente aus der

¹⁷⁵ Mickey Baker hatte auch als Pop-Sänger Erfolg. Er hatte als Interpret den Hit *Love is Strange* (Groove, 1956) als Duett mit Sylvia Vanderpool eingesungen. Er war vornehmlich gefragter Studio- und Sessiongitarist in vielen Rhythm'n'Blues- und Soulproduktionen.

¹⁷⁶ Howard Roberts gründete das *The Guitar Institute of Technology* (GIT), welches sich bis heute zur renommierten Hochschule *Musicians Institute* (MI) entwickelt hat.

¹⁷⁷ Die Anekdote sei an dieser Stelle erneut zitiert: „The Mary Wells ‚My Guy‘ session was typical of the musicians' attitudes, and the manner in which their innate talents often triumphed over their dislike of some of the music. Earl, Jamerson, Benny, and the rest of the studio regulars had been recording all day long, and ‚My

Aufnahme von *Canadian Sunset* (1956, RCA Victor) von Jazz-Pianist Eddie Heywood und sein Spielstil aus seiner Aufnahme von *Begin the Beguine* (1944, Commodore) Eingang in den Hit *My Guy* (1964, Motown) von Mary Wells. Die Anekdote von Earl Van Dyke weist einige Parallelen zu einer ähnlichen Erzählung auf, die in dem Songwriting-Lehrbuch von Edward Wickes (1916) zu finden ist. Edward Wickes berichtet im Rahmen seiner Ausführungen zum Begriff der Reminiszenz Folgendes:

„According to a story that has traveled up and down Broadway, Vincent Bryan, a former collaborator of Harry Von Tilzer, declared that he could take the entire chorus of an old song, change the rhythm and meter, apply it to a new lyric, and ‚get away with it.‘ To prove that he knew what he was talking about he selected the chorus of ‚Annie Rooney,‘ wrote the chorus for a song called, ‚Somewhere Somebody's Waiting,‘ then took his lyric and the music of the chorus of ‚Annie Rooney‘ to a composer and asked the latter to write a melody for the verse. The composer played over the chorus and looked up at Bryan in surprise, saying: ‚You've got the entire chorus of ‚Annie Rooney‘ here.‘ Bryan smiled and nodded. ‚I know it,‘ he said. ‚But what of it?‘ ‚What of it? You'll never get away with anything like that!‘ ‚Why not? Nine-tenths of the performers in the business today never heard ‚Annie Rooney,‘ and the other tenth won't recognize her in her new dress. Furthermore, the little girls buying sheet music today don't know that Annie ever existed. You just go ahead and put a melody to the verse and I'll do the rest.‘ The composer finally did as he was asked, and when the song came out it proved to be one of the season's hits. The public did not detect the ruse, and few performers ever discovered that they were singing an old-time favorite.“ (Wickes 1916, 104–105)

In beiden Anekdoten werden kreative Aneignungsstrategien beschrieben, die dadurch gekennzeichnet sind, dass bereits vorhandenes Material neu verarbeitet wird. Das Material wird in beiden Fällen als unbekannt oder vergessen eingestuft, wodurch es sich besonders zur Wiederverwendung eignet. Die Ursprungsquelle ist nur den Songwritern und Studiomusikern als Spezialisten bekannt, die davon ausgehen, dass die Referenzialität außerhalb ihrer Kreise unentdeckt bleibt. Beide Beispiele verbindet, dass sie einen rekursiven Produktionskontext zeigen. An diesem Vergleich wird deutlich, wie viele Gemeinsamkeiten kreative Aneignungsstrategien aufweisen können, auch wenn sie verschiedenen medialen Produktionsprozessen unterliegen: Im Fall von *Somewhere*

Guy‘ was the last tune that they were working on. With a half hour left in the session, the musicians had become bogged down into the intro section. As their time and their patience began to diminish, trombonist George Bohanon turned to Earl Van Dyke and said, ‚Hey Earl, the melody from ‚Canadian Sunset‘ fits right over the chord changes of this intro.‘ Earl, figuring one good theft deserves another, promptly added the left hand from Eddie Heywood's ‚Begin the Beguine‘ and Mary Wells had herself a classic intro. ‚We were doing anything to get the hell out of the studio,‘ says Earl. ‚We knew that the producers didn't know nothin' about no ‚Canadian Sunset‘ or ‚Begin the Beguine.‘ We figured that the song would wind up in the thrash can anyway.‘ Earl was usually a pretty good judge of when a song looked like a hit, but not this time. ‚My Guy‘ went on the sell millions.“ (Slutsky 1989, 30).

Somebody is Waiting handelt es sich um eine Kontrafaktur auf Grundlage des Stücks *Little Annie Rooney*, bei der einer vorhandenen Melodie ein neuer Text gegeben wird und somit neue Sheet Music entsteht.¹⁷⁸ Durch leichte rhythmische und melodische Veränderungen wird die Ursprungsquelle verschleiert. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei *My Guy* um eine Studioaufnahme, bei der die Musiker ihr Repertoirewissen und ihre Improvisations- und Kombinationsfähigkeiten am Instrument nutzen, um einen Song in Form einer Tonbandaufnahme zu produzieren. Die kreative Praxis weist in beiden Fallbeispielen entscheidende Gemeinsamkeiten auf.

Songwriting und Instrumentalimprovisation waren zudem auch bereits in der frühen Zeit der Tin Pan Alley miteinander verbunden. Charles K. Harris, Edward Michael Wickes sowie Abner Silver und Robert Bruce beschreiben Songwritertypen, die für das Schreiben ihrer Songs auf ihre instrumentalen Improvisationsfähigkeiten zurückgreifen (siehe Kapitel 3.1.2.9). Die Praktiken kreativer Aneignung passen sich auf diese Weise den medientechnologischen Entwicklungen in der populären Musik an. Die Gegenüberstellung der beiden Fallbeispiele verdeutlicht, dass Notenschrift, Instrumentalinterpretation und die Improvisation auf übergeordneter Ebene vergleichbare kreative Aneignungsstrategien aufweisen können, auch wenn sie verschiedene Kompositionsmedien darstellen.

4.1.5 Zeitschriften, Zeitungen und Magazine

Auch in Zeitschriften, Zeitungen und Magazinen finden sich Inhalte, die ein Angebot zur kreativen musikalischen Auseinandersetzung darstellen. Insbesondere gehören dazu Zeitschriften, die speziell auf Instrumente und ihre Spieltechniken ausgerichtet sind. Zu den frühesten dieser Publikationen zählt das *B.M.G. (Banjo Mandolin Guitar Magazine)*, das von 1903-1976 und von 2009-2021 monatlich erschien. Die Zeitschrift legte ihren Fokus jedoch auf Spieltechniken und Übungsstücke, die vor allem Folk und klassische Spielformen auf akustischen Instrumenten abdecken. Lediglich im Jahr 1973 gab es eine Phase, in der sich die Zeitschrift für drei Ausgaben in *The Guitarist* umbenannte und auch das elektronisch verstärkte Gitarrenspiel von Musikern wie John McLaughlin, den Beatles und Eric Clapton behandelte.

Im Jahr 1926 erschien die erste Ausgabe des *Melody Maker*, eines Magazins, das Menschen adressieren wollte, die an „the production of popular music“ interessiert waren (vgl. Jackson 1926, 1). Bereits ab der ersten Ausgabe wurde Sheet Music für Tanzmusik abgedruckt. In späteren Ausgaben des ersten Jahrgangs fanden sich auch Artikel zu Spieltechniken. Ab den späten 1930er Jahren nahmen die Noten und direkten Bezüge zum Instrumentalspiel jedoch

¹⁷⁸ Der Begriff der Kontrafaktur bezieht sich auf die Ausführungen von Friedrich Gennrich, der darunter den „Vorgang des Nachdichtens auf eine präexistente Melodie“ versteht (vgl. Gennrich 1965, 5). Gennrich bezieht sich zwar auf das mittelalterliche Lied, jedoch passt der Begriff auch in diesem Zusammenhang.

immer mehr ab, bis sie in den 40er Jahren gänzlich verschwanden. Damit verlor die Zeitschrift zunehmend ihre transkodierte mediale Referenzialität in Bezug auf Musik. Die abgedruckte Sheet Music war mitunter auch Teil von Werbeanzeigen von Verlagen. Obwohl diese hauptsächlich als Werbung dienten, wurden dennoch häufig ein ganzer Chorus und teilweise auch der Verse so groß abgedruckt, dass die Stücke spielbar waren.

Im Jahr 1952 erschien der *New Musical Express* (NME), der an dieser Stelle erwähnt sei, weil im Jahr 2001 dieser mit dem *Melody Maker* zusammengeführt wurde und unter dem Namen NME weitergeführt wurde. Obwohl der NME sich seit seiner Gründung 1952 im Vergleich zum *Melody Maker* stärker dem neu aufkommenden Rock´n´Roll und weiteren Entwicklungen des Rock öffnete, sind beide Zeitschriften ab dieser Zeit in der Hinsicht vergleichbar, dass sie kaum explizite Inhalte zur kreativen Musikpraxis anboten. Es fand sich lediglich häufig Werbung von Instrumenten, Effektgeräten und Musikequipment wieder.

VARIETY 61

THE BIGGEST NOVELTY WAR SONG YET

GRAB THIS ONE AND YOUR ACT WILL WIN "IN A GALLOP" —
A Rubie Comedy story coupled with a lively, catchy tune that will grip every heart with its homely, humorous patriotism, and true Yankee spirit of grim determination.

GIDDY GIDDAP! GO ON! GO ON!
We're On Our Way To War.

By JACK FROST.

Copyright MCKINLEY by Frank K. Reed & Co.
British Copyright Secured

"GIDDY GIDDAP! GO ON! GO ON!"

WE'RE ON OUR WAY TO WAR"

A song that can be used by everyone. Its possibilities for character singers is limited only by the ability of the performers, and the song has a punch that cannot help putting it over.

Copies and Song Orchestrations ready in several keys. Dance and Band arrangements on the press.

Leaders, get your order in quick!

Our professional departments are both fully equipped to handle the needs of performers for all classes of songs and will extend every possible courtesy and attention to members of the profession. If you can't come, write

CHICAGO OFFICE:
GRAND OPERA HOUSE BLDG.,
119 North Clark Street

McKINLEY MUSIC CO.

NEW YORK OFFICE:
145 WEST 45TH STREET,
New York City, N. Y.

Abbildung 38: Erste Werbeanzeige in der Zeitschrift Variety, in der Sheet Music abgebildet wird (Variety, 5.10.1917, S.61). Hervorzuheben ist die Wortwahl in den Werbetexten, die dem Vokabular der Songwriting-Anleitungen entspricht. Es wird von „catchy tune“, „punch“ und „song classes“ gesprochen.

Das Abdrucken vollständiger Notenblätter in Werbeanzeigen war bereits in der *Variety* zu beobachten, deren erste Ausgabe im Jahr 1905 erschien. Ab der Ausgabe vom 5. Oktober 1917 finden sich solche Anzeigen regelmäßig, bis sie um 1930 wieder verschwinden (siehe Abbildung 38).

Im Jahr 1963 wurde in London die auf Rockmusik spezialisierte Zeitschrift *Beat Monthly* ins Leben gerufen. Nach anderthalb Jahren und siebzehn Ausgaben wurde sie in *Beat Instrumental* umbenannt. In der letzten Ausgabe vor der Namensänderung kündigte die Zeitschrift an, sich künftig aufgrund der Leserfragen stärker auf Instrumente, Spieltechniken und den Umgang mit diesen zu konzentrieren. Ein Leserbrief in dieser letzten Ausgabe deutete bereits diese Neuausrichtung an. Ab diesem Zeitpunkt fanden musiktheoretische Inhalte, wie das erste Griffbrettdiagramm, Eingang in die Zeitschrift (siehe Abbildung 39). Zudem wurden erfolgreiche Musiker eingeladen, zu diesen Themen beizutragen und Interviews zu geben. Somit ist ab dieser Zeit wieder eine Tendenz zu erkennen, bei der die Referenzialität zu Musik in journalistischen Magazinen, Zeitungen und Zeitschriften wieder zunahm.

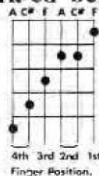
Dear Johnny,
 I was extremely glad to read that your mag is, as from next month, concentrating on the more technical side of the group scene.
 I play lead guitar for a local beat group, but neither of our other two members have been able to identify the chord illustrated below. As we use this chord in two or three of our numbers, I would be glad if you, or your panel of experts, could come to the rescue.



I am,

Yours sincerely,
 A. J. BUTTERISS.

ANSWER:—Well, the chord you have illustrated doesn't really exist. Basically, it is an "F Augmented" chord. But, it will only sound correct if you play it as a full six string chord as illustrated below:—



This chord, by the way, is used mainly as a progression chord when you are going from (as in this case) F to B flat.

Abbildung 39: Ein Leserbrief, der die inhaltliche Neuausrichtung der Zeitschrift *Beat Monthly* ankündigt, bevor sie in *Beat Instrumental* umbenannt wurde (*Beat Instrumental*, Oktober 1964, S.25).

Auch das Songwriting wird in der *Beat Monthly* thematisiert. In einem Interview beschreibt Musikverleger Dick James – bekannt als Entdecker der Beatles und Elton John – den

medialen Wandel in der Musikindustrie. Dieser Wandel zeichnet sich dadurch aus, dass Songwriter ihre Werke nicht mehr in Form von Notenmanuskripten bewerben, sondern dass Demo-Aufnahmen nun der neue Standard sind (vgl. *Beat Instrumental* April 1964 S. 28).

Die Testberichte und die zahlreichen Werbeanzeigen für verschiedene Instrumente zeigen, dass bereits ab 1963 in der *Beat Monthly* die Frage nach dem richtigen Equipment zur Erzeugung eines bestimmten Sounds von großer Bedeutung war. Es wäre reizvoll, der Frage nachzugehen, inwiefern hier bereits Aspekte des Phänomens GAS zu erkennen sind, dessen Begriff erst 1996 und damit über 20 Jahre später geprägt wurde. Diese interessante Fragestellung bleibt jedoch künftigen Forschungen vorbehalten.

Im Jahr 1967 erschien die Erstausgabe der Zeitschrift *Guitar Player*, die bis heute kontinuierlich Lektionen für das Instrumentalspiel bietet und eine Vielzahl verschiedener Genres abdeckt. Vergleichbare Zeitschriften für andere Instrumente, Musikproduktion und Songwriting erschienen in den folgenden Jahren: 1975 (Erstveröffentlichung der Zeitschrift *Keyboard*), 1977 (Erstveröffentlichung der Zeitschrift *Modern Drummer*), 1984 (Erstveröffentlichung der Zeitschrift *American Songwriter*) und 1985 (Erstveröffentlichung der Zeitschrift *Sound on Sound*). Auch heute erscheinen weiterhin neue Zeitschriften, wie beispielsweise das Online-Magazin *Songwriting* (seit 2014).¹⁷⁹ Damit hat sich die Referenzialität zu Musik im journalistischen Bereich der populären Musik seitdem wieder fest etabliert.

4.1.6 Video

Ab den 1980er Jahren setzten sich Videoabspielgeräte mit dem VHS-Format zunehmend durch. Wie bereits in Kapitel 3.2.2 erwähnt, wurden ab dieser Zeit auch Musiklehrvideos auf VHS veröffentlicht. Zu den bedeutendsten und bekanntesten Produktionsreihen gehören *Star Licks*, *REH*, *DCI Music Videos*, *Rumark*, *Hot Licks* und *Homespun*. Auch einige der bereits erwähnten Studiomusiker brachten Lehrvideos heraus: Der Gitarrist Barney Kessel veröffentlichte 1985 bei der Produktionsfirma *Rumark* ein Lehrvideo, während Carol Kaye 1986 im Eigenverlag das Video *Carol Kaye: Electric Bass* herausbrachte.

Die meisten Lehrvideos, die in den 1980er und 1990er Jahren auf VHS veröffentlicht wurden, sind dem Bereich der populären Musik zuzuordnen. Es wurden jedoch auch klassische Musik, Folk und Jazz abgedeckt. Die Produktionen von *Homespun* konzentrierten sich auf klassische Spielformen und Folk Music. In der Jazzforschung werden die Lehrvideos, die mit Jazzmusikern gedreht wurden, zwar rezipiert, jedoch primär aus pädagogischer Perspektive. Einen Überblick über Jazz-Lehrvideos bieten Eddie Meadows (vgl. Meadows 2006, 642–647)

¹⁷⁹ Es gibt viele weitere vergleichbare oder zunehmend spezialisierte Zeitschriften. Die hier aufgeführten Beispiele gelten jedoch als die frühesten, bekanntesten und größten Vertreter ihrer Art und können daher im Rahmen dieser Arbeit als repräsentativ betrachtet werden.

sowie Richard Dunscomb und Willie Hill (Dunscomb und Hill 2002). In der Auflistung von Meadows findet sich beispielsweise Carol Kayes Lehrvideo, jedoch nicht das Video von Barney Kessel. Insgesamt werden bei Meadows lediglich 29 verschiedene Videoveröffentlichungen genannt, wobei viele weitere Videos fehlen, wie beispielsweise von Tommy Tedesco (Hot Licks, 1989), Pat Martino (REH, 1987), Joe Diorio (REH, 1984) oder auch Frank Gambale (DCI, 1988). Eine umfassende und nach verschiedenen Instrumenten sortierte Liste findet sich in *Jazz Pedagogy: The Jazz Educator's Handbook and Resource Guide* (vgl. Dunscomb und Hill 2002, 362–370).

Während der 1980er Jahre trat eine neue Generation von Studiomusikern in den Vordergrund, die nicht mehr im Jazz verwurzelt waren. Auch von diesen Musikern wurden Lehrvideos veröffentlicht. Ein prominentes Beispiel ist der Gitarrist Steve Lukather, dessen Video im Jahr 1986 in der Star Licks Reihe erschien. Darüber hinaus wurden Videos mit zahlreichen populären und erfolgreichen Rockgitarrenvirtuosen produziert, wie etwa Yngwie Malmsteen (1991, REH), Paul Gilbert (1991, REH), Steve Morse (1989, REH), Michael Angelo Batio (1987, Star Licks) und Brian May (1984, Star Licks). Neben Instrumentalvideos wurden auch Lehrvideos zur Musikproduktion und zum Sounddesign produziert. Ein Beispiel dafür ist das Video *The Secrets Of Analog & Digital Synthesis* (1985, DCI), zu dem später auch ein gleichnamiges Buch erschien (Furia 1988). Ein weiteres Beispiel ist die dreiteilige Serie *Studio-On-A-Budget's Top Secret Home Recording Techniques* (Curt Miller Productions, 1989-1992).¹⁸⁰

Anhand der verschiedenen Produktionsreihen und ihrer inhaltlichen sowie stilistischen Ausrichtungen lässt sich erkennen, dass die massenmedial verbreiteten informellen Lernangebote alle wesentlichen kreativen Praktiken der populären Musik – Interpretation, Improvisation, Produktion und Songwriting – abdecken.

¹⁸⁰ Auch diese Videos sind auf YouTube verfügbar:

SECRETS OF ANALOG AND DIGITAL SYNTHESIS | Steve DiFuria | VHS instructional course | 1985

(<https://youtu.be/tivES-sjHc4>) (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

Studio-On-A-Budget's Guide to Home Recording Vol. 1, (1989) ORIGINAL

(<https://youtu.be/awNziCYOuQM>) (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

Studio-On-A-Budget's Top Secret Home Recording Techniques, Vol. 2 (1992)

(<https://youtu.be/HqjrxZ2lwhQ>) (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

Studio-On-A-Budget's Top Secret Home Recording Techniques, Vol 3 (1992)

(<https://youtu.be/-39U6XgMtE0>) (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

4.1.7 Mediale Angebote im Zeitalter von Internet und Digitalisierung

Im Zeitalter der Digitalität und der Onlinemedien können alle Medien durch den Computer nachgeahmt werden (siehe Kapitel 2.2.3 und 2.2.9). Die medialen Objekte lassen sich historisch-medial in zwei Kategorien einteilen:

1. Mediale Angebote, die im „analogen“ Zeitalter entstanden sind und nachträglich digitalisiert wurden.
2. Angebote, die „nativ“ im Zeitalter der Digitalität und des Internets entstanden sind und primär in digitaler Form angeboten werden.

Einige Medien, wie beispielsweise Zeitschriften und Bücher, werden heute hybrid sowohl in Printform als auch in digitaler Form veröffentlicht. Dazu gehören ebenso Fernsehausstrahlungen, die von den Sendern auf Online-Plattformen zugänglich gemacht werden.

Die digitalen medialen Angebote können dabei auch neue interaktive multimediale Kontexte aufweisen. Ein Beispiel hierfür ist das E-Book *How Pros Make Hits: Discover the Building Blocks of Successful Songs to Improve Your Mixing Decisions* von Tom Frampton (Frampton 2019). Dieses E-Book wird hauptsächlich auf Webseiten angeboten, die sich auf den Vertrieb von Musikproduktionssoftware, virtuellen Instrumenten, Effekten, Sounds und Loops spezialisiert haben. Es verspricht, Wissen zu vermitteln, das die Produktion erfolgreicher Musik unterstützt:

„Unable to create songs that are comparable to chart-topping hits? Not knowing how to make music that sounds as good as commercially successful tracks can be frustrating and demotivating. What gives world-class producers their competitive advantage? It's not secret sauce. Every 'trick' has a simple explanation. This eBook dissects and explains the production approaches that give hits their chart-topping sound. After reading this eBook, you'll have an extensive bank of ideas and techniques inspired by pros that will undoubtedly help you improve your productions.“ (Frampton 2019, 6)

Der inhaltliche Schwerpunkt des E-Books liegt zwar in der Vermittlung aktueller Produktions- und Mixing-Methoden, jedoch erinnert die Gliederung und die grundsätzliche Herangehensweise auch an die frühen Songwriting-Anleitungen: In einem Vorwort werden die Erfolge des Autors Tom Frampton herausgestellt, während der Hauptteil des Buches, gegliedert nach verschiedenen Genres (Pop, Hip Hop, Electronic, Club, Rock und Classic), detaillierte Analysen verschiedener Hit-Songs dieser Genres bietet. Diese Analysen umfassen jeweils eine Formanalyse der Aufnahme, Informationen über die verwendeten Sounds und Effekte, eine ästhetische Charakterisierung und eine Analyse der Mixing-Strategien, wie

beispielsweise die verwendeten Plug-Ins und das Stereobild.¹⁸¹ Neben den aktuellen Produktionsmethoden finden sich auch ähnliche ästhetische Beschreibungen, die bereits in den Songwriting-Anleitungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts enthalten waren. So werden die Melodien der Songs *Rehab* von Amy Winehouse sowie *Light It Up* von Major Lazer als „catchy“ bezeichnet (vgl. Frampton 2019, 27 u. 37) und es wird ein ästhetisches Ideal gezeichnet, bei dem die Musik und der Text eines Songs in Einklang zueinander stehen sollen (vgl. Frampton 2019, 38). Als Erfolgsstrategie zur Aneignung der Fähigkeit zur Produktion erfolgreicher Songs gilt – ebenso wie auch schon bei den Songwriting-Lehrbüchern des frühen 20. Jahrhunderts – die Analyse aktueller erfolgreicher Songs (vgl. Frampton 2019, 197). Die Strukturen und Inhalte der frühen Songwriting-Anleitungen finden sich somit auch in den heutigen Medien wieder. Die neu hinzugekommene interaktive Multimedialität besteht aus Links zu den Songs auf Spotify und YouTube. Erwähnte Plug-Ins im E-Book sind mit Links versehen, die direkt zu den entsprechenden Produkten auf der Vertriebsplattform *pluginboutique.com* führen, wo die Plug-Ins – falls es zu GAS kommt – von den Lesern direkt käuflich erworben werden können.

Vergleichbare Inhalte, die ebenso inhaltliche Gemeinsamkeiten mit den frühen Songwriting-Anleitungen aufweisen, werden auch in heutigen audiovisuellen Medien thematisiert. Häufig wird nach den Erfolgsformeln gefragt und es werden Erklärungen geboten, warum ein Song „catchy“ ist.¹⁸² Auch die Auseinandersetzung mit kreativen Aneignungsstrategien ist ein wichtiger Inhalt, der oft rezipiert wird. In der jüngeren Zeit hat in diesem Zusammenhang der Begriff der Interpolation an Bedeutung gewonnen. Im Folgenden wird dargestellt, welche Rolle die Interpolation als kreative Aneignungsstrategie heute in der populären Musik spielt, wie der Begriff medial rezipiert wird und inwiefern ein Kontinuitätszusammenhang zum Popular Song und dem Phänomen der Reminiszenz, wie sie die frühen Songwriter beschrieben, besteht.

Die Interpolation wird von dem United States Copyright Office in einer Informationsbroschüre neben anderen Formen wie „remix“, „sampling“, „mashup“ und „cover“ zu den aktuell wichtigsten Formen gezählt, bei denen präexistente Musik verwendet wird, um neue Songs zu erstellen (vgl. United States Copyright Office 2021, 2). Die Definition in der Broschüre lautet:

„An interpolation involves taking part of an existing musical work (as opposed to a sound recording) and incorporating it into a new work. While sometimes confused with sampling a sound recording, interpolating a musical work is different because it does not involve using any of the actual

¹⁸¹ Ein Beispiel für eine ästhetische Charakterisierung findet sich im E-Book, in dem der Song *Uptown Funk* von Mark Ronson ft. Bruno Mars analysiert wird. Dort heißt es: „[Mark] Ronson isn't a ‚fix it in the mix‘ guy. When he's recording audio, he's trying to capture the best possible take and focusing on mic placement for tone. For example, he's been known to use just one mic when recording drums (he did this when working with Amy Winehouse and Dap-Kings)“ (Frampton 2019, 7).

¹⁸² Als Beispiele seien folgende Videos genannt: *Why Post Malone Is So Damn Catchy* (HBO) (<https://youtu.be/O2ZsYPWpGBA>) und *What makes a melody catchy?* (<https://youtu.be/nxXh8PU4Kkl>) (beide Links zuletzt geprüft am 09.06.2023).

audio sounds contained in a preexisting recording.” (United States Copyright Office 2021, 5)

Im Gegensatz zu Remix, Sampling und Mash-Up arbeitet die Interpolation nicht mit bestehenden Aufnahmen, sondern mit der musikalischen Komposition. Der Unterschied zur Coverversion besteht darin, dass bei einer Coverversion ein ganzer Song neu interpretiert wird, während bei der Interpolation nur bestimmte Elemente einer Vorlage wiederverwendet werden. Das United States Copyright Office erläutert dies anhand folgender Beispiele:

„The following songs contain interpolations:

Nas’s ‚I Can‘ interpolates Beethoven’s ‚Für Elise‘

Flo Rida’s ‚Right Round‘ interpolates Dead or Alive’s ‚You Spin Me Round (Like a Record)‘

Ariana Grande’s ‚7 Rings‘ interpolates Rodgers and Hammerstein’s ‚My Favorite Things‘.“ (United States Copyright Office 2021, 5)¹⁸³

In den genannten Beispielen wurden die Melodien der Vorlagen deutlich erkennbar in die neuen Songs integriert.

Der Begriff der Interpolation findet sich auch in aktuellen medialen Diskursen wieder. In der Folge *Das große Recycling-Geschäft im Pop* des Popkulturmagazins Tracks vom Fernsehsender Arte wird der Begriff der Interpolation jedoch deutlich weiter gefasst als beim United States Copyright Office. Hier werden bereits Ähnlichkeiten zwischen zwei Songs als Interpolation bezeichnet.¹⁸⁴ In der Sendung spricht der Songwriter, Produzent, DJ und Content Creator Robin Blake, bekannt unter dem Künstlernamen „Luxxury“, über seine musikalische Praxis und präsentiert das Verfahren der Interpolation – wobei er das Wort wie ein Geheimnis flüsternd ausspricht – als esoterische Geheimstrategie für die Produktion erfolgreicher Musik. Blake hat sich in seiner medialen Präsenz auf dieses Thema spezialisiert. Als Content Creator veröffentlicht er kurze Videos, in denen er ähnlich klingende Songs nebeneinanderstellt. Dabei bezeichnet er jede Ähnlichkeit als Interpolation, selbst wenn diese zufällig und unbewusst entstanden sind.¹⁸⁵ Durch das Nebeneinanderstellen ähnlicher Songs oder auch einzelner Songpassagen enthüllt Blake den Schein des Bekannten und

¹⁸³ Im Folgenden seien die YouTube-Links zu den Songs angegeben:

<https://youtu.be/RvVfgvHucRY> (Nas - I Can)

<https://youtu.be/CcCw1ggftuQ> (Flo Rida - Right Round)

<https://www.youtube.com/watch?v=PGNiXGX2nLU> (Dead Or Alive – You Spin Me Round)

Das Stück *Für Elise* und der Song *My Favourite Things* sind nicht an eine konkrete Aufnahme geknüpft, weshalb an dieser Stelle keine konkreten Links angegeben werden (alle Links zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁸⁴ Das Video ist auch auf YouTube verfügbar: *TRACKS: Das große Recycling-Geschäft im Pop | ARTE*

<https://www.youtube.com/watch?v=sK3PfnKpmY> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁸⁵ Siehe vor allem die Kurzvideos („Shorts“) des Kanals (<https://www.youtube.com/@LUXXURY>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

exponiert den Bezug zur Vorlage. Damit greift er einen Aspekt auf, den bereits die frühen Songwriter mit dem Phänomen der Reminiszenz beschrieben haben.

Harris sieht das Konzept der Reminiszenz noch in abgeschwächter Form, da es für ihn eine ästhetische Begleiterscheinung darstellt, die zur Verkaufsqualität eines Songs beiträgt. Adorno hingegen erhob dieses Phänomen zu einem wesentlichen Aspekt der Ästhetik der populären Musik im Rahmen seiner Theorie der „standardization“. Für Adorno impliziert Reminiszenz eine Ähnlichkeit, die er als „imitation“ bezeichnet, während Harris dasselbe Phänomen mit Originalität und besonderer Qualität verbindet (siehe Kapitel 3.1.2.11). Bei Blake handelt es sich – wie bei Harris – ebenso um eine Eigenschaft, die Erfolg verspricht. Eine weitere inhaltliche Parallele zu den Songwriting-Anleitungen zeigt sich in der Sendung, wenn erfolgreiche Songwriter ihre Fähigkeit beschreiben, die Qualität ihrer eigenen Songs einschätzen zu können.¹⁸⁶ Harris inszenierte sich in seiner Einleitung durch seine Fähigkeit, Hitqualitäten zu erkennen, als besonders kompetent. Letztlich sei angemerkt, dass bei den aktuellen Songwritern, ähnlich wie bei Harris, eine spezifische ästhetische Vorstellung eine wesentliche Rolle spielt: Eine gute Songidee soll sich im Songwriting-Prozess nahezu von selbst verwirklichen.

Robin Blake beschreibt zudem, wie bewusst Inspiration aus bestehender Musik genutzt werden kann, um neue Songs im Stil und „Vibe“ einer Vorlage zu kreieren. Der Begriff der Interpolation umfasst daher sowohl den Produktionskontext, in dem gezielt ähnliche Elemente verwendet werden, als auch den Rezeptionskontext, in dem nachträglich Ähnlichkeiten zwischen zwei Stücken festgestellt werden.

Natascha Augustin von Warner Chappell Deutschland beschreibt in der Sendung die Vorteile des Verfahrens der Interpolation aus Sicht großer Medienunternehmen. Bei der Neuproduktion alter Hits entfällt das wirtschaftliche Risiko von Investitionsvorschüssen, da man sich gleichzeitig auf die nachgewiesene Erfolgsqualität der alten Hits verlassen kann. Adrian Hillekamp von Concord, einem Unternehmen, das auf das Investieren und Akquirieren von Rechten im kreativen Bereich spezialisiert ist, erläutert, wie zunehmend der Wert von Songs erkannt wird, die „die Zeit überdauern und eine lange Zeit konstant gehört werden“ (Hillekamps Wortlaut der Fernsehsendung).

Die Interpolation ist somit nicht nur eine Strategie einzelner Songwriter, sondern auch ein Geschäftsmodell großer Unternehmen.¹⁸⁷ Auch hier wird der gewinnbringende Effekt genutzt, dass die Interpolation das Phänomen der Reminiszenz hervorruft und den Eindruck des Vertrauten erzeugt. Natascha Augustin verdeutlicht in der Sendung, dass dies ein entscheidender Vorteil ist:

¹⁸⁶ So sagt die Songwriterin und Produzentin Charlotte Emma Aitchison (bekannt als Charli XCX): „Es sollte einfach fließen [...]. Sobald es sich schwierig anfühlt, lassen wir es einfach sein und fangen von vorn an. Lieder, die ich nicht gut finde, lasse ich liegen. Wenn ich also etwas fertig stelle, weiß ich: das ist gut.“ (Transkribiertes Zitat aus der Sendung)

¹⁸⁷ Natascha Augustin von Warner sagt dazu in der Folge: „Was einmal ein Hit war, wird vielleicht wieder oder höchstwahrscheinlich wieder ein Hit werden, wenn er richtig produziert wird.“ Die Verlage bieten ihre Kataloge heute verschiedenen Songwritern und Produzenten für neue Produktionen an.

„Es ist halt einfach so, dass vergangene Hits einen hohen Wiedererkennungswert haben und gelernt sind, obwohl neue Zielgruppen vielleicht gar nicht wissen, dass es sich hier um Back-Katalog handelt.“
(Transkription aus dem Beitrag, erstellt vom Verfasser)

Die Interpolationen sollen somit bekannt erscheinen, auch wenn sie dem Hörer vorher nie bewusst aufgefallen sind.

Zu den zwei größten Marktteilnehmern in diesem Feld gehören heute die Verlage *Primary Wave* und *Hipgnosis*. In dem Artikel *Everything Is Interpolated: Inside Music's Nostalgia-Industrial Complex* auf *pitchfork.com* erläutert der Präsident von Primary Wave, Justin Shukat, die duale Geschäftsstrategie des Unternehmens: Einerseits initiiert Primary Wave die Produktion neuer Songs, die auf Material aus ihrem Katalog basieren, um zeitgenössische Hits zu generieren. Andererseits erwirbt das Unternehmen Rechte an neuen Songs, die Ähnlichkeiten mit bereits in ihrem Katalog vorhandenen Stücken aufweisen (vgl. Greene 2023). Shukat berichtet, dass heutzutage Songwriter und Bands proaktiv auf Primary Wave zugehen und unaufgefordert Anteile an Songrechten anbieten, um eine Einigung zu erzielen und kostspielige Gerichtsverfahren zu vermeiden (vgl. Greene 2023).¹⁸⁸

Der Begriff der Interpolation als kommerzielle Aneignungsstrategie von Medienunternehmen ist jedoch nicht neu. Bereits in einem Artikel der *Variety* aus dem Jahr 1922 wird von Interpolation gesprochen (siehe Abbildung 22, Kapitel 3.1.2.11). In diesem Zusammenhang wurde der Begriff verwendet, um zu beschreiben, wie Melodien aus den Bereichen „standard“ und „classic“ in den Popular Song einfließen und wie die etablierten großen Verlage, die über die Rechte der Vorlagen verfügen, davon profitieren. Es ist jedoch hervorzuheben, dass in der frühen Zeit des Popular Songs bei der Interpolation verstärkt auf Volksmusik und Kunstmusik zurückgegriffen wurde. Dies lag daran, dass die populäre Musik noch nicht vollständig etabliert war und sich noch im Konturierungsprozess befand, wodurch sie noch nicht genügend eigenes Material anbot, auf das zurückgegriffen werden konnte.

Ein weiterer Aspekt der medialen Angebote liegt darin, dass sie, wie auch schon bei den Songwriting-Anleitungen, konkret Einblicke in die kreativen Produktionskontexte erfolgreicher Musikproduktionen bieten. Dieser Aspekt wird auch in der Arte-Sendung deutlich. Es wird ein Ausschnitt eines YouTube-Videos gezeigt, in dem der Produzent Peter Mayes der Gruppe PNAU in der DAW demonstriert, wie er den Hit-Remix *Cold Cold Heart* von Elton John produziert hat.¹⁸⁹

Das mediale Angebot, das Einblicke in die Produktion von Hits bietet oder die Gründe für den Erfolg von Hits aufdecken möchte, ist enorm und wächst stetig weiter. Zu den aktuell

¹⁸⁸ Die Band Maroon 5 kontaktierte den Verlag unaufgefordert, um einem möglichen Rechtsstreit vorzukommen, bei dem sie eine Ähnlichkeit ihres Hits *Memories* (2019) mit dem Song *No Woman, No Cry* (1974) von Bob Marley sehen. Primary Wave ist Inhaber der Songrechte an dem Hit von Bob Marley. Nach der außergerichtlichen Einigung hat Primary Wave jetzt auch Teilrechte an dem genannten Song von Maroon 5. Laut des Artikels sind solche Vorgänge zur „standard practice“ geworden.

¹⁸⁹ Das ganze Video, in dem er die Produktion aufschlüsselt, findet sich unter: <https://youtu.be/CAip3qvq2Dw>. (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

bekanntesten Akteuren, die solche Inhalte anbieten, gehören beispielsweise die YouTube-Kanäle von Rick Beato¹⁹⁰, David Bennet¹⁹¹, Andrew Huang¹⁹², Claudio Passavanti¹⁹³ und Nahre Sol¹⁹⁴. Zahlreiche weitere, weniger bekannte Kanäle und Videos spezialisieren sich ebenfalls auf verschiedene Aspekte kreativer Verfahren. Im deutschsprachigen Raum ist der Kanal von Marti Fischer¹⁹⁵ hervorzuheben, der auf unterhaltsame und häufig auch humorvolle Weise die Produktionskontexte der populären Musik und ihre Stilmittel beleuchtet. Er demonstriert praktisch am Instrument (von DAW und Drum Machine bis Gitarre und Keyboard), wie Retro-Soundeffekte erzeugt werden, welche Sounds bestimmte Stile prägen und wie man verschiedene Stile nachahmend produzieren kann.

Auch die beteiligten Musiker von Hit-Produktionen selbst veröffentlichen eigene Videos. Der Session-Gitarrist Tim Pierce etwa stellt auf YouTube Proben der Lehrinhalte zur Verfügung, die er auf seiner eigenen Homepage verkauft.¹⁹⁶ Auf diese Weise kann die Herangehensweise und der Spielstil einzelner Musiker detailliert betrachtet werden, um ihre Beiträge zu Hit-Produktionen besser einordnen zu können. Ein weiterer bisher kaum beachteter Gitarrist, Louie Shelton, der auf sehr erfolgreichen Aufnahmen wie *I Want You Back* von den Jackson 5 (1969, Motown) zu hören ist, hat in einem Interview mit Joe Chambers vom *The Musicians Hall of Fame Museum* beschrieben, wie erst durch das mediale Angebot im Internet bekannt wird, wer auf den Hits der Popmusikgeschichte tatsächlich spielt.¹⁹⁷ Auf seinem eigenen YouTube-Kanal demonstriert Shelton, was er bei diesen Hits auf der Gitarre spielt, was in den Aufnahmen häufig als Einzelspur nicht so genau zu entnehmen ist.¹⁹⁸ Diese neuen Erkenntnisse haben bereits Streitfälle entfacht, die zunehmend auch im aktuellen Forschungsdiskurs berücksichtigt werden. Beispielsweise behauptet die Bassistin Carol Kaye entgegen bisheriger Annahmen, dass sie und nicht James Jamerson auf bestimmten Motown-Aufnahmen zu hören sei (vgl. Wright 2019).

Zu den medialen Angeboten zählen auch Objekte, die im rekursiven Produktionskontext als Zwischenprodukt dienen und durch ihre (meist inoffizielle) Veröffentlichung neue Einblicke in den Produktionsprozess ermöglichen. Ein Beispiel hierfür ist die Demo-Version des Hits *Rock With You*, bekannt in der Version von Michael Jackson, des Songwriters Rod Temperton, auf YouTube verfügbar ist.¹⁹⁹ Der Vergleich zwischen der Demo und der veröffentlichten Version offenbart die Unterschiede und zeigt, welche Elemente zur

¹⁹⁰ <https://www.youtube.com/@RickBeato> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁹¹ <https://www.youtube.com/@DavidBennettPiano> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁹² <https://www.youtube.com/@andrewhuang> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁹³ <https://www.youtube.com/channel/UCbzNcFN7cxA8HO18cTYyTfg> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁹⁴ <https://www.youtube.com/@NahreSol> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁹⁵ <https://www.youtube.com/@martifischer> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁹⁶ Tim Pierce ist auf zahlreichen Hit-Produktionen ab den 80er Jahren bis heute zu hören (<https://www.youtube.com/@timpierceguitar>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=yGpJrW0O8pw> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁹⁸ <https://www.youtube.com/@LouieShelton> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

¹⁹⁹ *Rod Temperton Lead Vocal Demo for Michael Jackson - Rock With You - Written By Rod Temperton* (<https://www.youtube.com/watch?v=y2vj3YoEzOQ>, zuletzt geprüft am 09.06.2023).

ursprünglichen Songkomposition gehörten und welche erst später durch die Musiker hinzugefügt wurden.

Der tiefe Einblick in den Produktionsprozess aktueller Star-Produzenten, Songwriter und Musiker wird heute als exklusives Lehrmaterial vermarktet. Der Anbieter *studio.com* wirbt mit Videoproben auf YouTube für seine eigene Internetseite mit exklusiven Lehrvideos. In diesen Videos demonstrieren aktuelle Star-Songwriter, Produzenten und Musiker wie Kygo, Charlie Puth oder auch Ryan Tedder ihren Produktionsprozess authentisch.²⁰⁰ In dem Video *How Ryan Tedder of @OneRepublic Crafts Hooky Melodies (Melodic Math)* zeigt Ryan Tedder beispielsweise, wie er eine Topline²⁰¹ für einen Hit improvisiert, aufnimmt und bearbeitet.²⁰² Jeder kreative Schritt wird transparent gemacht, sodass die Fähigkeiten, über die Tedder verfügt, und seine Herangehensweise bei der Produktion von Hits deutlich und erfahrbar werden.²⁰³

Die Reduzierung dieser Angebote auf pädagogische und vermittelnde Aspekte reicht nicht aus, um sie hinreichend zu charakterisieren. In der Forschung wurden die YouTube-Videos bisher primär aus pädagogischer Perspektive rezipiert (Rudolph und Frankel 2009; Kruse und Veblen 2012; Wissner 2015; Whitaker et al. 2014). Ähnlich wie sich die Inhalte der Songwriting-Anleitungen medial in ästhetische und Unterhaltungskontexte ausweiteten, lässt sich dies auch bei aktuellen digitalen Inhalten beobachten. Ein Beispiel dafür ist die Serie *Cracking the Code* von Troy Grady.²⁰⁴ Diese Serie umfasst 12 Folgen und erzählt biographisch, wie Troy Grady den geheimen Code der Spieltechnik von E-Gitarrenvirtuosen entschlüsselt hat. Obwohl die Serie einen hohen Unterhaltungsfaktor aufweist, behandelt sie die Plektrum-Spieltechnik der E-Gitarre und insbesondere die Technik des Saitenwechsels mit der Anschlagshand auf hohem Niveau. Die Serie zeichnet sich zudem durch ihre dramaturgische Gestaltung aus: Der Protagonist (Troy Grady selbst) erlebt viele Rückschläge, bevor er dank seiner Beharrlichkeit schließlich das Geheimnis lüftet. Darüber hinaus ist das Video von der Retro-Ästhetik der 1980er Jahre geprägt, da dies die Zeit war, in der Grady seine Odyssee begann.

²⁰⁰ <https://www.youtube.com/@Studio> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

²⁰¹ „Topline is a specialized niche of songwriting where the focus is on melody, lyrics, and performance over a preexisting track/beat/sonic structure. The role of the topliner is to write a topline that has a single release written all over it. The final product has hooks in the trinity of topline: 1.catchy melody 2. memorable lyrics 3. eventful performance. When talking about topline, the desired outcome can be described as having potential for a ‚hit,‘ ‚smash,‘ ‚world beater,‘ ‚heat,‘ or ‚chart-topper;‘ no matter the label or term used, the end result is the same: a song that has mass market appeal. Let’s get started by learning a bit of history of how the craft of topline has become a significant role in the creative space of the music industry, as well as take aim at the ultimate goal of topline (Alejandro 2023).

²⁰² <https://youtu.be/OYxy8zBIUKs> (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

²⁰³ Ryan Tedder hat als Songwriter und Produzent bei zahlreichen Hit-Produktionen mitgewirkt. Darunter sind Beyoncé, Jonas Brothers, Taylor Swift, Ed Sheeran, John Legend, Ariana Grande, Maroon 5, Cardi B, Taylor Swift, Paul McCartney, Shawn Mendes und Lil Nas X zu nennen.

²⁰⁴ Die Serie ist unter folgendem Link aufrufbar:

https://www.youtube.com/watch?v=VKiO3VhdNmY&list=PLQXEjMNYjt2xBu99q1O9SVN4Eq0mDv50C&pp=iAQ_B (zuletzt geprüft am 09.06.2023).

Der Kreis schließt sich hier zu den Abenteuern von „Zeke“ und „Shao“ aus der Netflix-Serie *The Get Down*, die nach der geheimen Spieltechnik des Plattenspielers suchen, um die Fähigkeit zu erlangen, Breakbeats zu loopen (siehe Kapitel 1). Die Odyssee von Troy Grady, der das Geheimnis der Erfolg bringenden Spieltechnik entschlüsseln möchte, folgt dem gleichen Erzählmuster. Ebenso trifft dies auf den Kontext des Eingangszitats dieser Arbeit zu, in dem der erfahrene Songwriter Jackie Moreno der jungen aufstrebenden Sängerin Mylene das Geheimnis einer gelungenen Gesangsinterpretation offenbart.

Zuletzt sei auf die Angebote hingewiesen, die ursprünglich zwar nicht im Zeitalter der Online-Plattformen produziert wurden, jedoch in digitalisierter Form auf den Plattformen verfügbar gemacht werden. Ein erheblicher Teil der in dieser Forschungsarbeit genannten Medien fällt darunter. YouTube hat sich in diesem Bereich zu einem umfassenden Archiv entwickelt, das zeitlich alle Perioden abdeckt– von den ersten *Screen Songs* mit Charles K. Harris, über die Fernsehsendungen mit Les Paul und Mary Ford im *Omnibus* bis hin zu den VHS- und DVD-Lehrvideos – und diese medialen Objekte nebeneinanderstellt. Dieser Kontext wird in dem zweiten Fallbeispiel – dem Gitarren-Tutorial zu dem Riff in dem Song *This Girl* – durch die Inszenierung aufgegriffen und mit dem Aspekt der Retro-Ästhetik vermischt. Die holistische Erfassung dieses Videos geht demzufolge weit über die Eigenschaft als ein einfaches aktuelles Gitarren-YouTube-Tutorial für einen Chart-Hit hinaus. Zudem hat die Analyse und Kontextualisierung des Videos gezeigt, dass nicht nur das Riff vermittelt werden soll, sondern auch Einblick in den Spielstil und die Einflüsse des Gitarristen bietet, der zugleich Urheber des Stückes ist. Erst durch die Auseinandersetzung mit dem Jazz und der Improvisation erlangt Lance Armstrong die Kompetenz, seine charakteristischen Riffs für Hit-Songs zu entwickeln. Wie auch bei Charles K. Harris, werden Inhalte zur Produktion erfolgreicher Musik vermittelt, die den medialen Bedingungen der aktuellen Zeit entsprechen.

4.2 Abschließende Reflexion

Die Verschränkung der Konzepte der Massenmedialität und der Aneignung eröffnet eine neue, ganzheitliche Perspektive auf die populäre Musik. Zentrale Aspekte der Massenmedialität, wie Referenzialität, Rekursivität und Kommerzialität sind eng mit Aspekten der Aneignung verbunden – insbesondere hinsichtlich kreativer Strategien und informellen Lernkontexten. Auf Grundlage dieser Konzeption konnten in dieser Arbeit die medialen Objekte des multi- und massenmedialen Systems der populären Musik aus einer neuen Perspektive beleuchtet werden. Die Ergebnisse der Analysen und Kontextualisierungen der beiden Fallbeispiele bestätigen einen medial-historischen Kontinuitätszusammenhang der populären Musik ab Ende des 19. Jahrhunderts bis heute.

Kreative Aneignungsstrategien, wie die Interpolation oder das Sampling, sind eng mit ästhetischen Eigenschaften wie der Reminiszenz verknüpft und werden sowohl von Einzelpersonen (z. B. Songwritern und Session-Musikern) als auch von großen Playern (z. B.

Verlagen) als Erfolgsstrategien eingesetzt. Der Wiedererkennungsgrad der Ursprungsquelle kann bewusst deutlich gemacht oder durch gezielte Verschleierungstaktiken abgeschwächt werden. Dieses Grundprinzip betrifft sowohl Sampling als auch sonstige Entlehnungen und Stil-Aneignungen, die nicht auf der Wiederverwendung von Aufnahmen basieren.²⁰⁵

Kreative Aneignung spielt in der populären Musik eine zentrale Rolle und geht weit über den Aspekt der „spontanen Aneignung“ (siehe Kapitel 2.2.3) hinaus. Sie entwickelt selbst eigene transkodierte Medienformen, wie beispielsweise den „Bouncing Ball“ (siehe Kapitel 3.1.2.10), oder kreiert durch Retro-Effekte medienrepräsentierende Referenzialität, indem das Abspielen einer Schallplatte oder VHS-Kassette digital nachgeahmt wird. Kreative Aneignungsstrategien zielen zudem häufig auf eine höhere ästhetische Qualität ab, die dem Erfolg dienlich sein soll.

Es hat sich ein Markt für mediale Objekte entwickelt, die Erfolgsstrategien aufdecken und vermitteln. Die Enthüllung von Erfolgsgeheimnissen ist Gegenstand eines breiten medialen Angebots, das sich graduell zwischen den Funktionen als Lernangebot, ästhetischem Objekt und inszeniertem Unterhaltungsangebot bewegt. Darüber hinaus können einzelne mediale Objekte auch als Werbung dienen, die auf weitere mediale Angebote verweist. Durch eine systematische Kontextualisierung lassen sich mediale Objekte hinsichtlich der verschiedenen Funktionen erfassen. Die Fähigkeit, diese Bestimmung vorzunehmen (als Lernangebot, ästhetisches Objekt oder Unterhaltungsangebot), stellt eine Medienkompetenz dar und ist somit auch für die Pädagogik relevant.

Das zweite Fallbeispiel setzt sich selbstreferenziell mit diesem Medienangebot auseinander und ist hinsichtlich seiner Funktionen mehrdeutig zu verstehen. Im Vergleich zur Songwriting-Anleitung von Harris ist bei dem Video von Lance Ferguson eine intensivere Selbstreflexion festzustellen: Es reflektiert nicht nur die Musik, sondern auch die massenmedialen Angebote zur Aneignung kreativer musikalischer Fähigkeiten.

Die massenmediale Verbreitung der populären Musik erfolgte nicht nur durch die Verbreitung ihrer Songs in Form von Noten, Tonträgern, Rundfunk und Streaming-Angeboten. Zu den Frühformen zählen auch die Piano Roll und der Sound des Telharmoniums aus den Telefonlautsprechern. Die Unterscheidung zwischen Medium und Instrument war damit schon zu Beginn der kurzen Geschichte der populären Musik nicht immer eindeutig. Heute zählen dazu auch Vorprodukte aus dem rekursiven Produktionskontext wie Sounds digitaler virtueller Instrumente, MIDI-Packs und Samples, die massenmedial im Internet angeboten werden. Letztlich lässt sich das Angebot auf den gemeinsamen Nenner herunterbrechen, der aus der Hoffnung besteht, dem Erfolg der populären Musik durch die Aneignung eines medialen Objekts näher zu kommen. Dies kann durch die Aneignung von Supercodes und ästhetischen Charakteristika eines Genres, die Verwendung eines spezifischen Sounds eines virtuellen Instruments, das Erlernen instrumentaler Fähigkeiten eines Musikers oder die Rechte zur Interpolation eines vergangenen Hits geschehen. Der Markt der massenmedialen Aneignungsangebote bedient

²⁰⁵ Im Falle des Samplings spricht man von „Sample-Flipping“ (vgl. Sewell 2014, 298).

diese Nachfrage durch ein vielfältiges und reichhaltiges Angebot. Diese Sichtweise fordert, dass populäre Musik nicht nur anhand ihrer fertigen „Werke“ (wie die GEMA sie immer noch nennt) betrachtet wird, sondern dass auch die vielfältigen transmedialen und multimedialen Kontexte einbezogen werden. Populäre Musik umfasst mehr als nur die Summe ihrer aufgenommenen Hits, selbst wenn man sie ausschließlich hinsichtlich ihrer massenmedialen Angebote betrachtet. Auch die medialen Objekte der Zwischenprodukte der rekursiven Prozesse gehören dazu.

Wir befinden uns in einer Phase, in der sich das massenmediale Aneignungsangebot der populären Musik sowohl ästhetisch-medial kontinuierlich weiterentwickelt als auch einer beschleunigten quantitativen Zunahme unterliegt. Dies erfordert demzufolge für die zukünftige Forschung eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand. Unter Berücksichtigung der raschen Entwicklung der künstlichen Intelligenz zeichnen sich bereits die nächsten Disruptionen ab, die Fragen zur medialen Aneignung aufwerfen werden und die Gesetzgebung voraussichtlich erneut herausfordern. Dazu gehören Fragen, ob und in welchem Umfang Musik für Verfahren des maschinellen Lernens verwendet werden darf und ob eine Stimme ohne Erlaubnis durch künstliche Intelligenz nachgebildet und in neuen Stücken eingesetzt werden darf, indem der „Sound“ der Stimme gelernt wird. Der Diskurs um diese Themen hat bereits die sozialen Massenmedien hinsichtlich technologischer, ästhetischer sowie ethisch-rechtlicher Aspekte erreicht und gewinnt zunehmend auch in kreativen Produktionskontexten an Bedeutung. Eine Anfrage auf YouTube mit dem Suchbegriff „ai music“ führt schon jetzt zu einer unüberschaubar großen Anzahl relevanter Ergebnisse. Damit ist die populäre Musik längst noch nicht am Ende und wird auch in Zukunft bezüglich massenmedialer Aneignungsangebote weiter Material für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung bieten.

5 Literaturverzeichnis

- (1929). Catalogue of Copyright Entries, 1929. Dramatic Compositions Motion Pictures Vol 2. Library of Congress Copyright Office. Washington, D.C.
- Ackermann, Judith/Egger, Benjamin. Postdigitale Kulturelle Bildung: zur Einführung. In: 1–14.
- Adema, Janneke/Aufderheide, Patricia/Billard, Thomas J./Borsche, Dahlia/Burrough, xtine/Close, Samantha/Elsayed, Yomna/Forelle, Michele C./Lopez, Rogelio/Yang, Emilia/Coppa, Francesca/Dufour, Frank/Figueres, Pau/Gallagher, Owen/Gunkel, David J./Harrison, Nate/Heter, T. Storm/Jenkins, Henry/Kanai, Akane/Keifer-Boyd, Karen/Liao, Christine/Markham, Annette N./Miller, Paul D./Navas, Eduardo/Nunes, Mark/Rinehart, Richard/Sinnreich, Aram/Tushnet, Rebecca, Vallier, John/Wille, Joshua (2018). Appropriation. In: Eduardo Navas/Owen Gallagher/xtine Burrough (Hg.). Keywords in remix studies. New York, Routledge Taylor & Francis Group, 14–22.
- Adorno, Theodor W. (1941). On Popular Music. Studies in Philosophy and Social Science Jahrgang 9, 17–48.
- Adorno, Theodor W. (1962a). Leichte Musik. In: Theodor W. Adorno (Hg.). Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. 12. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (Hg.) (1962b). Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. 12. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (Hg.) (1978). Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M.
- Ahlers, Michael (2015). Opening Minds: Style Copies as Didactical Initiators. IASPM@Journal 5 (1), 181–194. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2015\)v5i1.11en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2015)v5i1.11en).
- Ahlers, Michael (2019). Komposition und Produktion von populärer Musik. In: Holger Schramm (Hg.). Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. 2. Aufl., 421–448.
- Alejandro, Rodney (2023). What is Topline Songwriting? Online verfügbar unter <https://online.berklee.edu/takenote/what-is-topline-songwriting/> (abgerufen am 03.06.2023).
- Aoki, Keith/Boyle, James/Jenkins, Jennifer (2017). Theft! A History of Music. [Durham, North Carolina], Duke Center for the Study of the Public Domain.
- Appen, Ralf von (2014). Popmusik als Kunst. In: Ralf von Appen/Nils Grosch/Martin Pfeleiderer et al. (Hg.). Populäre Musik. Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven. Laaber, Laaber-Verl., 123–140.
- Appen, Ralf von (2017). Populäre Musik. Grundlagen der Begriffsbestimmung. In: Timo Hoyer/Carsten Kries/Dirk Stederoth et al. (Hg.). Was ist Popmusik? Konzepte - Kategorien - Kulturen. Darmstadt, WBG, 71–91.

- Appen, Ralf von/Doehring, André (2018). Editorial. In: Ralf von Appen/André Doehring (Hg.). Pop weiter denken. Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte. Bielefeld, Transcript, 7–9.
- Appen, Ralf von/Frei-Hauenschild, Markus (2012). AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung. In: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hg.). Black Box Pop. Analysen populärer Musik. Bielefeld, Transcript-Verl., 57–124.
- Appen, Ralf von/Grosch, Nils/Pfleiderer, Martin (2014). Einführung: Populäre Musik und Popmusikforschung. Zur Konzeption. In: Ralf von Appen/Nils Grosch/Martin Pfeleiderer et al. (Hg.). Populäre Musik. Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven. Laaber, Laaber-Verl., 7–14.
- Baker, David (1997). How to learn tunes. A quick and easy method for learning and remembering the melody and chord changes to any tune in any key. New Albany, IN, Jamey Aebersold Jazz.
- Baker, Mickey (1955). Mickey Baker's Complete Course in Jazz guitar. A Modern Method in How-To-Play Jazz and Hot Guitar. New York, N. Y., Lewis Music Publishing CO., INC.
- Ballantine, Eddy (1943). Boogie Woogie Made Easy. Chicago, M. M. Cole Publishing Co.
- Bennett, Andy (2000). Popular music and youth culture. Music, identity and place. Basingstoke, Macmillan.
- Berendt, Joachim Ernst (1980). Das Jazzbuch. Von Rag bis Rock : Entwicklung, Elemente, Definition des Jazz, Musiker, Sänger, Combos, Big Bands, Electric Jazz, Jazz-Rock der siebziger Jahre ; mit ausführlicher Discographie. 448. Aufl. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verl.
- Bernstein, Leonard (1966). The Infinite Variety of Music. New York, Simon and Schuster.
- Birrer, Frans (1985). Definitions and Research Orientation: Do We Need A Definition of Popular Music? In: David Horn (Hg.). Popular music perspectives 2. Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies, Reggio Emilia, September 19-24, 1983. Göteborg, IASPM, 99–105.
- Blackburn, Manuella (2019). The Terminology of Borrowing. Organised Sound 24 (02), 139–156. <https://doi.org/10.1017/S1355771819000189>.
- Borowski, Felix/Upton, George P. (1930). The Standard Opera and Concert Guide.
- Brockhaus, Immanuel (2016). Kultsounds. Die prägendsten Klänge der Popmusik 1960-2014. Dissertation.
- Bruns, Axel (2016). Prosumption, Produusage. In: Klaus Bruhn Jensen/Eric W. Rothenbuhler/Jefferson D. Pooley et al. (Hg.). The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy. Wiley, 1–5.
- Caskel, Julian (2022). Das stumme Lesen von Musik. In: Julia Freund/Matteo Nanni/Jakob Schermann et al. (Hg.). Dialektik der Schrift. Zu Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion. Paderborn, Brill Wilhelm Fink, 387–419.
- Charosh, Paul (2011). Before and *After the Ball*: Approaching Tin Pan Alley. In: John Koegel (Hg.). Music, American made essays in honor of John Graziano. Sterling Heights, MI, Harmonie Park Press, 311–337.

- Cooke, James Francis (1910). *Standard History of Music*. Philadelphia, Theodore Presser Company.
- Covach, John (2006). *What's that sound? An introduction to rock and its history*. London, Norton.
- Dahlhaus, Carl (Hg.) (1980). *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 6. Laaber, Laaber-Verl.
- Dawkins, Richard (2006). *The selfish gene*. 2. Aufl. Oxford, Oxford Univ. Press.
- Dobson, George C. (1871). *Dobson Brothers' Modern Method For The Banjo*. Boston.
- Dobson, George C. (1877). *George C. Dobson's New School for The Banjo*. Boston, White, Smith & Co.
- Dobson, George C. (1886). *National Banjo Method*. Boston/Chicago, White, Smith & Co.
- Dobson, George C. (1887a). *George C. Dobson's Victor Banjo Manual*. Boston/Chicago, White, Smith & Co.
- Dobson, Henry C. (1887b). *Original Diagram Method For The Banjo*. New York, T. B. Harms & Co.
- Doehring, André (2006). Schnittmuster der Präsentation populärer Musik: Überlegungen zur Analyse aktueller Popmusik am Beispiel Maximo Parks. In: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hg.). *Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart* ; [16. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (ASPM) vom 14. - 16. Oktober 2005. Bielefeld, Transcript, 115–134.
- Doehring, André (2014). Popmusikjournalismus. In: Ralf von Appen/Nils Grosch/Martin Pfeleiderer et al. (Hg.). *Populäre Musik. Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven*. Laaber, Laaber-Verl., 103–112.
- Döhl, Frédéric (2019). Zum drohenden Pastiche-Begriff im Kontext der freien Benutzung nach § 24 Abs. 1 UrhG. *UFITA* 83 (1), 18–37. Online verfügbar unter <https://core.ac.uk/download/pdf/266473746.pdf#page=18>.
- Döhl, Frédéric (2022). *Zwischen Pastiche und Zitat. Die Urheberrechtsreform 2021 und ihre Konsequenzen für die künstlerische Kreativität*. Bielefeld, Transcript.
- Dolan, Brian (2009). *Inventing entertainment. The player piano and the origins of an American musical industry*. Lanham, Md, Rowman & Littlefield Publishers.
- Dunscorn, J. Richard/Hill, Willie (2002). *Jazz pedagogy. The jazz educator's handbook and resource guide*. Miami, Fla., Warner Bros. Publications.
- Eichhorn, Andreas (2014). *Omnibus: Leonard Bernstein als Musikvermittler*. In: Stefan Zöllner-Dressler/Christoph Khittl/Tim Fuhrmann (Hg.). *Musik: wissenschaftlich - pädagogisch - politisch. Festschrift für Prof. Dr. Arnold Werner-Jensen zum 70. Geburtstag*. Essen, Verl. Die Blaue Eule, 25–36.
- Eichhorn, Andreas (2018). Musik als bildende Kunst. Paul Bekkers Berliner Vortrag *Wesensformen der Musik (1925)*. In: Nils Grosch (Hg.). *Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik*. Münster/New York, Waxmann, 131–139.

- Elflein, Dietmar/Weber, Bernhard (2017a). Editorial. Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen. In: Dietmar Elflein/Bernhard Weber (Hg.). Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen. Bielefeld, Transcript, 7–12.
- Elflein, Dietmar/Weber, Bernhard (Hg.) (2017b). Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen. Bielefeld, Transcript.
- Espeland, Magne (2010). Dichotomies in music education – real or unreal? *Music Education Research* 12 (2), 129–139. <https://doi.org/10.1080/14613808.2010.481823>.
- Ewen, David (1977). *All the years of American popular music*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Faber, Marlene (2001). Medienrezeption als Aneignung. In: Werner Holly/Ulrich Püschel/Jörg Bergmann (Hg.). *Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen*. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 25–40.
- Fischer, Georg (2022). Ted Gioia über die Musikindustrie nach „Blurred Lines“. Behindert das Urheberrecht musikalische Innovation? Online verfügbar unter <https://irights.info/artikel/ted-gioia-ueber-die-musikindustrie-nach-blurred-lines-behindert-das-urheberrecht-musikalische-innovation/31298>.
- Fleischer, Richard (2005). *Out of the inkwell. Max Fleischer and the animation revolution*. Lexington, University Press of Kentucky.
- Forte, Allen (1995). *The American popular ballad of the golden era. 1924 - 1950*. Princeton, NJ, Princeton Univ. Press.
- Frampton, Tom (2019). *How Pros Make Hits. Discover the building blocks of successful songs to improve your mixing decisions*. Mastering The Mix Ltd.
- Franz, Michael/Tramsen, Eckhard (2013). Aneignung. In: Barck (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe [Absenz bis Darstellung]*. Hamburg, Junius, 153–192.
- Fuhr, Michael (2007). *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld, Transcript.
- Furia, Philip (1992). *The poets of Tin Pan Alley. A history of America's great lyricists*. New York/Oxford, Oxford University Press.
- Furia, Philip/Patterson, Laurie (2016). *The American song book. The Tin Pan Alley era*. New York, Oxford University Press.
- Furia, Steve de (1988). *The secrets of analog & digital synthesis*. Pompton Lakes, N.J., Third Earth Productions.
- Gadamer, Hans-Georg (1999). Die Ontologie des Kunstwerks und ihre hermeneutische Bedeutung. In: Hans-Georg Gadamer (Hg.). *Gesammelte Werke*. Tübingen, Mohr Siebeck, 107–176.
- Geiger, Friedrich (2017). Technik, die begeistert: Zur Sichtbarkeit musikalischer Virtuosität von Franz Liszt bis Snarky Puppy. In: Thomas Phleps (Hg.). *Schneller, höher, lauter. Virtuosität in populären Musiken*. Bielefeld, Transcript, 9–21.
- GEMA (2022). E- und U-Musik. Online verfügbar unter <https://www.gema.de/aktuelles/e-und-u-musik/> (abgerufen am 15.10.2022).

- Genette, Gérard/Bayer, Wolfram/Hornig, Dieter (2015). Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. 7. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Gennrich, Friedrich (1965). Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters. Langen bei Frankfurt, [Eigenverlag].
- Genz, Julia/Gévaudan, Paul (2016). Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien. Bielefeld, Transcript.
- George, Nelson (1989). The death of rhythm & blues. New York NY, Dutton.
- Gioia, Ted (2012). The jazz standards. A guide to the repertoire. Oxford/New York, Oxford University Press.
- Godau, Marc (2015). Der Kontext ist die Methode. Gruppenprozesse und informelle Lernmethoden beim Musizieren von Popmusik im Unterricht. In: Michael Ahlers (Hg.). Popmusik-Vermittlung. Zwischen Schule, Universität und Beruf. Berlin/Münster, LIT Verlag, 203–220.
- Gold, Robert S. (1964). A Jazz Lexicon. New York/Alfred A Knopf.
- Goldberg, Isaac/Gershwin, George (1961). Tin Pan Alley. A chronicle of the American Popular Music. New York, Frederick Ungar Publishing CO., INC.
- Goldmark, Daniel (2015). "Making Songs Pay": Tin Pan Alley's Formula for Success. The Musical Quarterly 98 (1-2), 3–28. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdv012>.
- Goldschmidt, Harry (1974). Musikverstehen als Postulat. In: Peter Faltin (Hg.). Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiot. Theorie, Ästhetik z. Soziologie d. musikal. Rezeption. Köln, Volk, 67–86.
- Goodman, Nelson (2015). Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie [1976]. 8. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Gracyk, Theodore (2001). I wanna be me. Rock music and the politics of identity. Philadelphia, Pa., Temple University Press.
- Greene, Jayson (2023). Everything Is Interpolated: Inside Music's Nostalgia-Industrial Complex. Online verfügbar unter <https://pitchfork.com/features/overtones/everything-is-interpolated-inside-musics-nostalgia-industrial-complex/>.
- Grimm, Hartmut/Wald-Fuhrmann, Melanie (2017). Vorwort. In: Ullrich Scheideler/Felix Wörner (Hg.). Lexikon Schriften über Musik. Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart. Kassel/Stuttgart, Bärenreiter; Metzler, VII–VIII.
- Grossberg, Lawrence/Wartella, Ellen/Whitney, David Charles (1998). MediaMaking. Mass media in a popular culture. Thousand Oaks, Calif., Sage Publ.
- Hamm, Charles (1983). Yesterdays. Popular song in America. New York, Norton.
- Harris, Charles K. (1906). How to Write a Popular Song. Chicago, Charles K. Harris.
- Harris, Charles K. (1926). After the Ball. Forty Years of Melody. An Autobiography. New York, Frank-Maurice, Inc.
- Hawley, Aaron (2000). Radio's Influence on Music from 1919 to 1926. Online verfügbar unter https://scholarlycommons.obu.edu/honors_theses/119.

- Hazod, Guntram (2011). Synkretismus. In: Fernand Kreff/Eva-Maria Knoll/Andre Gingrich (Hg.). *Lexikon der Globalisierung*. Bielefeld, Transcript, 367–371.
- Helmholtz, Hermann von (1863). *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage der Theorie der Musik*. Braunschweig, Vieweg und Sohn.
- Helms, Dietrich (2002). Musikwissenschaftliche Analyse Populärer Musik? In: Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer (Hg.). *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Frankfurt, Peter Lang, 91–103.
- Helms, Dietrich (2003). Auf der Suche nach einem neuen Paradigma: Vom System Ton zum System Sound. In: Thomas Phleps/Ralf von Appen (Hg.). *Pop sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik ; basics - stories - tracks*. Bielefeld, Transcript-Verl., 197–228.
- Hendler, Maximilian (2010). *Syncopated Music. Frühgeschichte des Jazz*. Graz, Akad. Dr.- und Verl.-Anst.
- Herbst, Jan-Peter (2017). 'Gear Acquisition Syndrome' – A Survey of Electric Guitar Players. In: Julia Merrill (Hg.). *Popular Music Studies Today. Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2017*. Wiesbaden/s.l., Springer Fachmedien Wiesbaden, 139–148.
- Herbst, Jan-Peter/Menze, Jonas (2021). *Gear Acquisition Syndrome. Consumption of Instruments and Technology in Popular Music*. Huddersfield, University of Huddersfield Press.
- Heter, T. Storm (2018). Jazz. In: Eduardo Navas/Owen Gallagher/xtine Burrough (Hg.). *Keywords in remix studies*. New York, Routledge Taylor & Francis Group, 168–177.
- Hischak, Thomas S. (2002). *The Tin Pan Alley song encyclopedia*. Westport Conn. u.a., Greenwood Press.
- Iwaschkin, Roman (1986). *Popular Music. A Reference Guide*. [Place of publication not identified], Routledge.
- Jacke, Christoph (2013). *Einführung in populäre Musik und Medien*. 2. Aufl. Berlin, LIT-Verl.
- Jackson, Edgar (1926). Editorial. *Melody Maker* 1 (1), 1.
- Jones, Simon (1988). *Black culture, white youth. The Reggae tradition from JA to UK*. Basingstoke, Macmillan Education.
- Jost, Ekkehard (1986). *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. 11. Aufl. Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch Verlag.
- Just, Steffen (2012). Nine Inch Nails' »Hurt«: Ein Johnny-Cash-Original — Eine musik- und diskursanalytische Rekonstruktion musikalischer Bedeutungen. In: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hg.). *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Bielefeld, Transcript-Verl., 171–190.
- Karlsen, Sidsel (2017). Music Appropriation in Informal Learning Contexts. In: Dietmar Elflein/Bernhard Weber (Hg.). *Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen*. Bielefeld, Transcript, 37–56.
- Karpeles, Maud (1965). The International Folk Music Council. *Journal of the Folklore Institute* 2 (3), 308–313. <https://doi.org/10.2307/3814150>.

- Katz, Mark (1998). Making America More Musical through the Phonograph, 1900-1930. *American Music* 16 (4), 448. <https://doi.org/10.2307/3052289>.
- Kaye, Carol (1969). *How to Play the Electric Bass*. Sherman Oaks, California, Gwyn Publishing Co.
- Keil, Charles/Feld, Steven (1994). *Music grooves. Essays and dialogues*. Chicago, Ill., Univ. of Chicago Press.
- Kemm, Roy (2022). The Linguistic and Typological Features of Clickbait in Youtube Video Titles. *Social Communication* 8 (1), 66–80. <https://doi.org/10.2478/sc-2022-0007>.
- Kernfeld, Barry (2006). *The Story of Fake Books. Bootlegging Songs to Musicians*. Lanham, Scarecrow Press.
- Kessel, Barney (1975). *The Guitar*. Hollywood, Calif., Windsor Music Co.
- Kim, Jin (2012). The institutionalization of YouTube: From user-generated content to professionally generated content. *Media, Culture & Society* 34 (1), 53–67. <https://doi.org/10.1177/0163443711427199>.
- Kleinen, Günter (2003). Kreativität jenseits der klassischen Hemisphäre. In: Günter Kleinen/Ralf von Appen (Hg.). *Begabung und Kreativität in der populären Musik*. Münster, Lit, 34–47.
- Kobbé, Gustav (1907). *The Pianolist. A Guide for Pianola Players*. New York, Moffat, Yard & Company.
- Kramarz, Volkmar (2007). *Die PopFormeln. Die Harmoniemodelle der Hitproduzenten*. Bonn, Voggenreiter.
- Kramarz, Volkmar (2010). *Die HipHop-Formeln*. Bonn, Voggenreiter.
- Kramarz, Volkmar (2014). *Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik ; eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen*. Bielefeld, transcript Verlag.
- Kramarz, Volkmar (2016). Progressive Turn. Wie in den 60ern aus simplen Beatsongs anspruchsvolle Kunstwerke wurden. In: Martin Lücke/Klaus Näumann (Hg.). *Reflexionen zum Progressive Rock*. München, Allitera Verlag, 37–68.
- Kreidler, Johannes (2012a). Medien der Komposition. In: Johannes Kreidler (Hg.). *Musik mit Musik. Texte 2005 - 2011*. Hofheim, Wolke Verl., 34–52.
- Kreidler, Johannes (2012b). Partitur eines Musiktheaters. Product Placements. für Komponist/Aktionskünstler, Verwertungsgesellschaft und Medien. In: Johannes Kreidler (Hg.). *Musik mit Musik. Texte 2005 - 2011*. Hofheim, Wolke Verl., 70–76.
- Krikun, Andrew (2017). The historical foundations of popular music education in the United States. In: Gareth Dylan Smith/Zack Moir/Matt Brennan et al. (Hg.). *The Routledge research companion to popular music education*. London, Routledge, 33–45.
- Kruse, Nathan B./Veblen, Kari K. (2012). Music teaching and learning online: Considering YouTube instructional videos. *Journal of Music, Technology and Education* 5 (1), 77–87. https://doi.org/10.1386/jmte.5.1.77_1.

- Küng, Lucy/Picard, Robert G./Towse, Ruth (2009). Conclusions. In: Lucy Küng/Robert G. Picard/Ruth Towse (Hg.). *The internet and the mass media*. Los Angeles, Sage Publ, 170–177.
- Lee, Daniel (2021). *The Jazz Symbiont. Augmenting Popular Music Tertiary Education with Jazz Pedagogies Accessing Jazz and Improvised Music*. Online verfügbar unter https://www.researchgate.net/publication/352135806_The_Jazz_Symbiont_Augmenting_Popular_Music_Tertiary_Education_with_Jazz_Pedagogies_Accessing_Jazz_and_Improvised_Music/related (abgerufen am 24.10.2022).
- Lipsitz, George (1994). *Dangerous crossroads. Popular music, postmodernism and the poetics of place*. London, Verso.
- Loh, Wulf (2021). Soziale Medien. In: Michael G. Festl (Hg.). *Handbuch Liberalismus*. J.B. Metzler, 543–551.
- Luhmann, Niklas (2011). Das Medium der Kunst. In: Oliver Jahraus/Niklas Luhmann (Hg.). *Aufsätze und Reden*. Stuttgart, Reclam, 198–217.
- Lull, James (1995). *Media, communication, culture. A global approach*. New York, Columbia Univ. Press.
- Maletzke, Gerhard (1978). *Psychologie der Massenkommunikation*. Hamburg, Hans-Bredow-Institut.
- Mathews, W.S.B. (Hg.) (1892). *Standard Graded Course of Studies For the Piano Forte*. Philadelphia, Theodore Presser Company.
- Meadows, Eddie S. (2006). *Jazz scholarship and pedagogy. A research and information guide*. 3. Aufl. New York, Routledge.
- Middleton, Richard (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes, Open Univ. Press.
- Middleton, Richard (2001). *Musikalische Dimensionen. Genres, Stile, Aufführungspraktiken*. In: Peter Wicke (Hg.). *Rock- und Popmusik*. Laaber, Laaber, 61–106.
- Middleton, Richard/Manuel, Peter (2001). *Popular music*. Online verfügbar unter <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179>.
- Mitchell, Tony (Hg.) (2001). *Global noise. Rap and hip-hop outside the USA*. Middletown, Conn., Wesleyan Univ. Press.
- Moormann, Peter/Zahn, Manuel/Hofhues, Sandra/Keden, Helmke Jan/Kaspar, Kai (Hg.) (2021). *Mikroformate. Interdisziplinäre Perspektiven auf aktuelle Phänomene in digitalen Medienkulturen*.
- Morgan-Ellis, Esther M. (2018). *Everybody sing! Community singing in the American picture palace*. Athens, The University of Georgia Press.
- Motion Picture Herald (1932). *New York 109 (2) 8.10.1932*. Online verfügbar unter <https://archive.org/details/motionpictureher109unse/page/n5/mode/2up?q=daddy+of+the+popular+song> (abgerufen am 06.06.2022).
- Mozart, Leopold. Brief vom 11. Dezember 1780 an seinen Sohn. Online verfügbar unter <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1124&cat=> (abgerufen am 20.10.2022).

- Münker, Stefan (2012). Was ist ein Medium? Ein philosophischer Beitrag zu einer medientheoretischen Debatte. In: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.). Was ist ein Medium? 2. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 322–337.
- Näumann, Klaus (2016). In the court of the progressive rock kings, and entourage. In: Martin Lücke/Klaus Näumann (Hg.). Reflexionen zum Progressive Rock. München, Allitera Verlag, 9–36.
- Orgass, Stefan (2017). Aneignung populärer Musik aus Sicht einer reflexionslogisch konzipierten Handlungstheorie. In: Dietmar Elflein/Bernhard Weber (Hg.). Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen. Bielefeld, Transcript, 265–304.
- Penzich, Marc (2004). Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik. Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 2004. Münster, Lit.
- Pfeifer, Wolfgang (1993). Standard. In: Wolfgang Pfeifer (Hg.). Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache.
- Phillips, Ronnie J. (2013). Rock and Roll Fantasy? The Reality of Going from Garage Band to Superstardom. New York, NY, Springer.
- Pointer, Ray/Beck, Jerry (2017). The art and inventions of Max Fleischer. American animation pioneer. Kindle Edition. Jefferson, North Carolina, McFarland & Company Inc. Publishers.
- Porter, Bob (2016). Soul Jazz. Jazz In The Black Community, 1945-1975. Xlibris.
- Precht, Richard David/Welzer, Harald (2022). Die vierte Gewalt. Wie Mehrheitsmeinung gemacht wird, auch wenn sie keine ist. 2. Aufl. Frankfurt am Main, S. Fischer.
- Price, Curtis (2001). Pasticcio. In: New Grove Online.
- Rappe, Michael (2021). Musikwissenschaftler Michael Rappe bei Serdar Somuncu | Die Blaue Stunde # 215. Podcast auf radioeins, 2021. Online verfügbar unter https://www.radioeins.de/archiv/podcast/die_blaue_stunde.htm/page=1.html (abgerufen am 20.10.2022).
- Reali, Christopher (2018). “Guided by Commercial Motives”: Selling Songwriting. Journal of the Music and Entertainment Industry Educators Association 18 (1), 13–35. <https://doi.org/10.25101/18.1>.
- Reynolds, Simon (2013). Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann. Kindle-Version. 2. Aufl. Mainz, Ventil Verlag.
- Reynolds, Simon (2018). Broadcast Yourself. YouTube, Mikro-Ruhm und die Phänomenologie digitalen Lebens. In: Lars Henrik Gass/Christian Höller/Jessica Manstetten (Hg.). after youtube. Gespräche, Portraits, Texte zum Musikvideo nach dem Internet. Köln, StrzeleckiBooks, 46–79.
- Rieger, Matthias (2003). Musik im Zeitalter von Sound. Wie Hermann von Helmholtz eine neue Ära begründete. In: Thomas Phleps/Ralf von Appen (Hg.). Pop sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik ; basics - stories - tracks. Bielefeld, Transcript-Verl., 183–196.

- Roberts, Howard/Stewart, James (1971). *The Howard Roberts Guitar Book*. North Hollywood, California, Howard roberts/playback.
- Rösing, Helmut (1996). Was ist "Populäre Musik" - Überlegungen in eigener Sache. In: Helmut Rösing (Hg.). *Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in populärer Musik*. Karben, CODA, 94–110. Online verfügbar unter <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5349/>.
- Rudolph, Thomas E./Frankel, James (2009). *YouTube in music education*. Milwaukee, Wis., Hal Leonard Books.
- Rutherford-Johnson, Tim (2017). *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*. Berkeley, University of California Press.
- Sanjek, Russell (1988). *American popular music and its business. The first 400 years. Volume I The Beginning to 1790*. New York, NY, Oxford Univ. Pr.
- Sanjek, Russell/Sanjek, David (1991). *American popular music business in the 20th century*. New York, NY, Oxford Univ. Press.
- Scheideler, Ullrich/Wörner, Felix (Hg.) (2017). *Lexikon Schriften über Musik. Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. Kassel/Stuttgart, Bärenreiter; Metzler.
- Schmidt, Axel/Neumann-Braun, Klaus/Autenrieth, Ulla (2009). *Viva MTV! reloaded. Musikfernsehen und Videoclips crossmedial*. Baden-Baden, Nomos.
- Schneider, Klaus (2017a). *Lexikon Musik über Musik. Variationen - Transkriptionen - Hommagen - Stilimitationen - B-A-C-H*. Kassel, Bärenreiter.
- Schneider, Klaus (2017b). *Lexikon Programmmusik / Lexikon Programmmusik, Band 1. Stoffe und Motive der Instrumentalmusik vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 2. Aufl.* Kassel, Bärenreiter.
- Schoenebeck, Mechthild von (1987). *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*. Zugl.: Münster, Univ., Habil.-Schr., 1985. Frankfurt am Main, Lang.
- Schramm, Holger/Spangardt, Benedikt/Ruth, Nicolas (2016). *Medien und Musik*. Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1806). *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien, J. V. Degen.
- Schulz, Johann Abraham Peter (1785). *Lieder im Volkston bey [bei] dem Claviere [Klaviere] zu singen. In 3 Theilen*. Hildesheim, Olms.
- Schwetter, Holger (2017). Jeder für sich, aber gemeinsam. Musik-Erleben in der Rockdiskothek. In: Dietmar Elflein/Bernhard Weber (Hg.). *Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen*. Bielefeld, Transcript, 113–147.
- Segrave, Kerry (2002). *Jukeboxes. An American social history*. Jefferson, N.C, McFarland.
- Seifert, Robert (2017). *Popmusik in Zeiten der Digitalisierung*. Dissertation.
- Sewell, Amanda (2014). *How Copyright Affected the Musical Style and Critical Reception of Sample-Based Hip-Hop*. <https://doi.org/10.17613/M6JG2P>.

- Shaw, Arnold (1949). *The Vocabulary of Tin-Pan Alley Explained*. *Notes* 7 (1), 33.
<https://doi.org/10.2307/889665>.
- Shaw, Arnold (1982). *Dictionary of American pop/rock*. Rock, pop, rhythm & blues, folk, country, blues, gospel, jazz, films, musical theater, recording & music business. New York, NY, Schirmer Books.
- Shepherd, John (1982). *Tin Pan Alley*. London usw., Routledge & Paul.
- Shifman, Limor (2014). *Memes in digital culture*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Shirley, Wayne D. (1997). The Coming of "Deep River". *American Music* 15 (4), 493.
<https://doi.org/10.2307/3052384>.
- Shuker, Roy (1994). *Understanding popular music*. London, Routledge.
- Shuker, Roy (2001). *Understanding popular music*. 2. Aufl. London, Routledge.
- Shuker, Roy (2005). *Popular music. The key concepts*. 2. Aufl. London, Routledge.
- Shuker, Roy (2016). *Understanding popular music culture*. London/New York, Routledge.
- Sikora, Frank (2003). *Neue Jazz-Harmonielehre. Verstehen, Hören, Spielen : von der Theorie zur Improvisation*. 6. Aufl. Mainz, Schott Music GmbH & Co. KG.
- Silver, Abner/Bruce, Robert/Spaeth, Sigmund (1939). *How to Write and Sell a Song Hit*. Whitefish, MT, Literary Licensing.
- Slutsky, Allan (1987). *The art of playing rhythm & blues. For guitar, bass, and drums*. S.I./Milwaukee, WI, Dr. Licks Publications; Hal Leonard Auslfg.
- Slutsky, Allan (1989). *Standing in the Shadows of Motown. The Life and Music of Legendary Bassist James Jamerson*. Milwaukee, Wis., Licks.
- Smith, Suzanne E. (2003). *Dancing in the street. Motown and the cultural politics of Detroit*. 4. Aufl. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press.
- Spaeth, Sigmund (1948). *A History of Popular Music in America*. New York, Random House.
- Stalder, Felix (2016). *Kultur der Digitalität*. Berlin, Suhrkamp.
- Suisman, David (2021). *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Tagg, Philip (1982). *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. *Popular Music* 2, 37–67. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/pdf/852975.pdf>.
- The Film Daily (09.03.1924). „Song Cartoons“—Charles K. Harris and Max Fleischer. *Well Handled Novelty*. Type of production: 1 reel novelty, 11.
- The Film Daily (20.01.1924). *Song Cartoons*. Planned by Harris and Fleischer. Red Seal—State Rights Distribution—To Be in One Reel, 32.
- Tschmuck, Peter (2003). *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*. Innsbruck, StudienVerl.
- Tschmuck, Peter (2009). *Vom Tonträger zur Musikdienstleistung – Der Paradigmenwechsel in der Musikindustrie*. In: Gerhard Gensch/Eva Maria Stöckler/Peter Tschmuck (Hg.). *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*. Wiesbaden, Gabler Verlag / GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 141–162.

- Tschmuck, Peter (2019). Die ökonomischen Wechselwirkungen von Musikindustrie und Medien. In: Holger Schramm (Hg.). Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. 2. Aufl., 551–568.
- Turner, Kathleen J. (1984). Mass media and popular culture. Chicago, Science Research Ass.
- United States Copyright Office (2021). Sampling, Interpolations, Beat Stores and More. An Introduction for Musicians Using Preexisting Music. Washington, D.C.
- Upton, George P. (1885). The Standard Operas. Chicago, A. C. McClurg And Company.
- Upton, George P. (1886). Standard Oratorios. Chicago, A. C. McClurg And Company.
- Upton, George P. (1887). The Standard Cantatas. Chicago, A. C. McClurg And Company.
- Upton, George P. (1888). The Standard Symphonies. Chicago, A. C. McClurg And Company.
- Upton, George P. (1914). The Standard Operas. Chicago, A. C. McClurg And Company.
- Webb, H. Brook (1937). The Slang of Jazz. American Speech 12 (3), 179.
<https://doi.org/10.2307/452424>.
- Weber, Bernhard (2017). *Aneignung* populärer Musik in informellen Bildungskontexten. Versuch einer geschichtlichen Rekonstruktion und interdisziplinären Dimensionierung des Aneignungsbegriffs. In: Dietmar Elflein/Bernhard Weber (Hg.). Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen. Bielefeld, Transcript, 13–35.
- Weidenaar, Reynold (1995). Magic music from the telharmonium. Metuchen, N.J., Scarecrow Press.
- Weisbard, Eric (2021). Songbooks. The Literature of American Popular Music. Durham, Duke University Press.
- Whitaker, Jennifer A./Orman, Evelyn K./Yarbrough, Cornelia (2014). Characteristics of “Music Education” Videos Posted on YouTube. Update: Applications of Research in Music Education 33 (1), 49–56. <https://doi.org/10.1177/8755123314540662>.
- Whitcomb, Ian (1972). After the ball. Pop music from rag to rock.
- Wicke, Peter (1989). Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums ; [mit einem Fotoessay "Rockmusik und Lebensweise" von Ulrich Burchert. 2. Aufl. Leipzig, Reclam.
- Wicke, Peter (1998). Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Leipzig, Kiepenheuer.
- Wicke, Peter/Ziegenrucker, Wieland/Ziegenrucker, Kai-Erik (2007). Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie. Mainz, Schott.
- Wickes, Edward Michael (1916). Writing the Popular Song. Springfield, Mass., The Home Correspondence School.
- Willis, Paul E. (2014). Profane Culture. Princeton, Princeton University Press.
- Wissner, Georg (2015). Musikschule YouTube: Fähigkeiten zur Bewertung von online verfügbaren musikalischen Lehrinhalten bei Instrumentalschülern - eine explorative Studie. In: Wolfgang Auhagen/Claudia Bullerjahn/Richard von Georgi (Hg.). Musikpsychologie - anwendungsorientierte Forschung. Göttingen, Hogrefe, 191–221.

- Witmer, Robert (2002). Standard. In: Grove Music Online. Oxford University Press.
- Wolf, Werner (2018). Intermedialität – ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft [2002]. In: Walter Bernhart/Werner Wolf (Hg.). Selected essays on intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and typology, literature-music relations, transmedial narratology, miscellaneous transmedial phenomena. Leiden/Boston, Brill Rodopi, 63–91.
- Wörner, Felix/Wald-Fuhrmann, Melanie/Grimm, Hartmut (Hg.) (2022). Musikästhetik in Europa und Nordamerika. Kassel/Berlin/Heidelberg, Bärenreiter; Metzler.
- Wright, Brian F. (2019). Reconstructing the History of Motown Session Musicians: The Carol Kaye/James Jamerson Controversy. *Journal of the Society for American Music* 13 (1), 78–109. <https://doi.org/10.1017/S1752196318000536>.
- Young, James O. (2008). Cultural appropriation and the arts. Malden, MA, Blackwell Pub.
- Zuther, Dirk (2019). Popmusik aneignen. Selbstbestimmter Erwerb musikalischer Kompetenzen von Schülerinnen und Schülern. Bielefeld, Transcript Verlag.