

Entwurf eines Forschungsparadigmas für die empirische Erforschung Populärer Musik: Multiple optimierte Passung in den Produktionsketten der Popmusik

Andreas C. Lehmann & Reinhard Kopiez

Zusammenfassung

Forschung zur Populären Musik führt in der Musikpsychologie ein Schattendasein. Die Gründe hierfür sind vielfältig und das Forschungsdefizit widerspricht der großen gesellschaftlichen Bedeutung dieser Musik. Dieser theoretische Beitrag wurde durch die Kritik Appens (2012) stimuliert und wir argumentieren, dass die zurückhaltende Beschäftigung von Musikpsychologen mit Phänomenen der Populären Musik weniger an deren Orientierung an der Kunstmusik als an mangelnden empirischen Methoden in der bisherigen Popmusikforschung liegt. So bilden beispielsweise die häufig kollaborativen Prozesse bei der Entstehung Populärer Musik (beim Songwriting, der Studioproduktion oder der Entwicklung von Live-Konzepten) eine Herausforderung für das traditionelle psychologische Methodenrepertoire. Erst die Verbindung eines intraindividuellen mit einem interindividuellen Ansatz erlaubt neue Aufschlüsse über Kreativität, Expertisierung und Präferenzbildung in dieser Musik, die dem kulturwissenschaftlichen Zugang möglicherweise verborgen bleiben. Als Zukunftsperspektive für eine musikpsychologische Erforschung der Populären Musik skizzieren wir ein Forschungsparadigma, das diese Musik als Produktionskette auffasst, in der Popularität (und kommerzieller Erfolg) als Ergebnis iterativer multipler, optimierter Passung entsteht. Demnach muss von den Akteuren für jedes Musikstück zwischen den insgesamt sechs Ebenen kompositorische Struktur, Liedtext, Studioproduktion (Sound), Live-Performanz, Distribution (incl. Public Relations) und Hörer eine spezifische Passung gefunden werden. Diese Produktionskette kann durch die Matroschka-Puppe veranschaulicht werden: jede der miteinander verbundenen Puppen muss die jeweils kleinere umschließen und sich in die nächstgrößere einpassen. Andernfalls kann keine vollständige Passung zwischen allen Ebenen entstehen. Aus diesem Modell können prüfbare Hypothesen und konkrete Forschungsprogramme abgeleitet werden.

Abstract

Research on popular music leads a shadowy existence in music psychology. Reasons for this are manifold, and this deficit clashes with the great societal

importance of this music. Criticism by Appen (2012) spawned the current article in which we argue that the reluctance of music psychologists concerning popular music emerges not from a bias toward classical music but from the lack of appropriate empirical methods in popular music research. The collaborative processes in the making of popular music (e. g., songwriting, studio production, development of stage performances) are challenging for the traditional arsenal of psychological methods. By combining the intra-individual and inter-individual perspectives we could provide new insights into creativity, acquisition of skills, and the development of preferences, which the prevailing cultural studies approach to popular music may not reveal. We suggest that future psychomusicological studies of popular music conceptualize this music as a production chain in which popularity is the ultimate result of an iteratively created optimal fit at different stages of the process. This specific fit is generated by individuals on six levels: compositional structure, lyrics, studio production (sound), live performance, distribution (including public relations), and the listener. In our opinion, this chain can be imagined as a Matryoshka doll: each new layer of the nested doll has to fit smoothly around the previous one and into the next; otherwise, it is not complete. From such a framework, testable hypotheses and research programs can be derived.

1 Zur aktuellen Situation

Die Populäre Musik umgibt uns ständig – ob wir sie nun schätzen oder nicht. Das allein sollte für Systematische Musikwissenschaftler, Musikpsychologen, Musikpädagogen und andere Musikforscher Grund genug sein, sich dieser Musik zuzuwenden. Allerdings ist – und das wird im Verlauf dieses kurzen Artikels zu zeigen sein – international bislang erstaunlicherweise sehr wenig empirische Forschung zu diesem Sujet zu verbuchen. Es wird daher nach den Gründen für diesen Zustand gefragt und erörtert, unter welcher theoretischen Vorgabe eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Populärer Musik stattfinden könnte. Dieser Aufsatz möchte auch als Einladung zur wissenschaftlichen Diskussion anregen. Gleichzeitig versteht sich unser Beitrag als Replik auf den provokanten Artikel Ralf von Appens (2012) im Band 22 des *Jahrbuchs Musikpsychologie*, in dem sich der Autor kritisch mit dem Verhältnis von Musikpsychologie und Populärer Musik auseinandersetzt. Appens Kritik bezieht sich gleichermaßen auf die Musikpsychologie wie auf die kulturwissenschaftlich orientierte Popmusikforschung. Sie lässt sich in folgenden Punkten zusammenfassen:

1. Musikpsychologen sind mit klassischer Musik sozialisierte Forscher, die am Primat der Kunstmusik festhalten und kein tieferes Verständnis oder Interesse an der Populären Musik haben.
2. Populärmusik-Forscher rezipieren kaum musikpsychologische Forschung und es finden sich auch so gut wie keine musikpsychologischen Studien in den einschlägigen Zeitschriften der Populärmusikforschung. Die bisherige Popu-

larmusikforschung ist durch eine geringe Vielfalt empirischer Methoden gekennzeichnet.

3. Die an klassischer Musik gewonnenen musikpsychologischen Erkenntnisse sind nicht auf die Populäre Musik übertragbar: So verläuft die Expertisierung von Popmusikern häufig informell (z. B. autodidaktisch), das Songwriting ist etwas anderes als das Komponieren und die Persönlichkeitsmerkmale klassischer Musiker unterscheiden sich höchstwahrscheinlich von denen der Popmusiker.

Das Unbehagen Appens an der momentanen Situation teilen wir insgesamt. Allerdings muss man den Vorwurf an die Musikpsychologie wissenschaftsdisziplinär ein wenig kontextualisieren, zumal die Populäre Musik keineswegs allein stiefmütterlich behandelt wird. Das gleiche kritische Bild Appens eröffnete sich nämlich noch vor einigen Jahren für die historische Erforschung der Unterhaltungsmusik:

„Trotz der heutigen Omnipräsenz von Unterhaltungsmusik und ihrer daraus sich ergebenden definitorischen Macht, die dazu führt, dass ein breites Publikum Unterhaltungsmusik für ein Synonym von Musik schlechthin hält, sollte man angesichts ihrer langen Geschichte und ihrer kultur- wie alltagsgeschichtlichen Verwurzelung sie musikhistorisch ernst nehmen und den unterschiedlichen Formen und Bedeutungen, die ihr geschichtlich zugewachsen sind, mit eben der Differenzierung und Kritik begegnen, die man im Falle der Kunstmusik für selbstverständlich hält.“ (Ballstaedt, 1998, Sp. 1197)

Diese Forderung an die historische Musikwissenschaft dürfte bis heute ebenso unerfüllt sein wie diejenige, (außer-)europäische Volksmusikulturen angemessen zu würdigen.

Was soll und kann unter Populärer Musik hier verstanden werden? Die Populäre Musik des 20. und 21. Jahrhunderts kann als verankert in der Unterhaltungsmusik angesehen werden. In diesem Sinn hat sie eine lange Tradition im Reigen der Unterhaltungsmusiken aller Epochen. Wenn man Andreas Ballstaedts Ausführungen im MGG-Artikel „Unterhaltungsmusik“ folgt, begann diese spezielle Musikgattung erst um 1800 mit der Etablierung einer Dichotomie von einerseits unterhaltender und andererseits autonomer Musik, die „als Gleichberechtigte in das System der Schönen Künste einziehen und dort unter den kunstreligiösen Prämissen des 19. Jh. eine herausragende Position einnehmen [konnte]“ (Ballstaedt, 1998, Sp. 1188). Von dort aus könne man einen kontinuierlichen Faden der unterhaltenden Musik über Salonmusik und leichte Genres im klassisch-romantischen Idiom bis in die 1920er Jahre, dann bis Mitte der 1950er Jahre mit dem Einfluss des Jazz und der amerikanischen Tanzmusik hin zur Populären Musik im rock- und popmusikalischen Sinne spinnen (vgl. ebd., Sp. 1195):

„Die Unterhaltungsmusik paßte sich den veränderten medienspezifischen Bedingungen an, indem neue Genres, wie der Schlager entstanden, der seine Wurzeln in der zweiten Hälfte des 19. Jh. hatte, das Medley [...], die Filmmusik und schließlich das Musical. Inwiefern die Formen der Popmusik und der Rockmusik die Unterhaltungsmusik abgelöst haben oder nicht gar selbst ein Teil davon sind, sei dahingestellt.“ (Ballstaedt, 1998, Sp. 1195)

Wir betrachten die Populäre Musik als Teil der Unterhaltungsmusik und sehen sie, hier in verkürzter Darstellung, zunächst einmal als identisch mit dem Mainstream aktueller Unterhaltungsmusik und ihrer Varianten. Sie kann definiert werden als ein

„Ensemble sehr verschiedenartiger Genres und Gattungen der Musik, denen gemeinsam ist, dass sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden, [und] im Alltag wohl fast aller Menschen [...] eine bedeutende Rolle spielen.“ (Wicke, Wieland & Ziegenrucker, 2007, S. 544)

Auch wenn jede Definition von Populärer Musik notwendigerweise vage bleiben muss (vgl. Middleton & Manuel, 2013), verstehen wir mit Wolfgang Jaedtke (2000) darunter zunächst die von Schlagzeug und Gitarre bestimmte Musik, die aus dem Rock ‚n‘ Roll der 1950er Jahre einerseits sowie dem British Beat der 1960er Jahre entstanden ist und so etwas wie eine Epochenwende bedeutete. Wir schließen uns für den Gebrauch des Terminus „Populäre Musik“ der Aussage von Christian Rolle (2005) an:

„[...] da die Sammelbezeichnung ‚populäre Musik‘ inzwischen fest etabliert ist und weil ihre überwiegend affirmative Verwendung den ehemals pejorativen Gebrauch weitgehend vertrieben hat, kann sie diesem Beitrag ohne große Bedenken zugrunde gelegt werden.“ (Rolle, 2005, S. 240)

Die raschen Veränderungen der Populären Musik machen den Gegenstand strukturell zwar schwer greifbar, weil sich seine Oberfläche ständig verändert, gegenwärtig zum Beispiel zunehmend digitalisiert und elektronifiziert (vgl. Wicke, 2007, S. 240; Brockhaus & Weber, 2010, Kap. 3), aber trotz Ablösung alter Trends durch neue bleibt das existierende Repertoire aufgrund der technischen Reproduzierbarkeit fest in den Regalen, auf den iPods sowie im kulturellen Gedächtnis der mit ihm sozialisierten Generation erhalten. Dies führt zu einer Gleichzeitigkeit von unzähligen Stilen und Stilvarianten.

Gemeinsam ist dieser Vielzahl musikalischer Praktiken ein wichtiges Ziel, einem breiten öffentlichen Publikum zu gefallen, was nicht ausschließt, dass es viele Stile und „kulturelle Ausprägungen gibt, die keineswegs populär im eigentlichen Wortsinn sind“ (Gerhardt, 2009, S. 166). Spitzfindig stellte Richard Middleton (1990, S. 3) dazu fest, dass „all music is popular music: popular with *someone*“. Es ist unplausibel anzunehmen, dass nicht auch bei subkulturellen Genres ein Minimum an Erfolg das Ziel der Bemühungen der Künstler und Produzenten sei. Heutzutage kann ein unbekannter Song, den ein Musiker ins Internet hochgeladen hat, populär werden, wenn er von einer ausreichenden Anzahl von Nutzern als interessant, ansprechend, oder als kulturell bedeutsam erkannt und angeklickt wird (wie kürzlich der Partysong *Gangnam Style* des koreanischen Rappers Psy). Es geht uns hier allerdings nicht darum, die ökonomischen Mechanismen der globalisierten Musikindustrie und ihre innovativen Alternativen zu beschreiben (s. dazu Reinke, 2009), oder eine Operationalisierung von Popularität in einem Markt vorzunehmen, in dem Regalfläche nichts kostet und die Auswahl schier unendlich ist, was sich im Phänomen des „Long Tail“ der Nischenprodukte niederschlägt (Anderson, 2009). Welche Operationalisierung man

für Popularität letztlich wählt, wird von der spezifischen Fragestellung und der untersuchten Zielgruppe abhängen. So können bestimmte Stücke bei Experten eine andere Popularität erlangen als es beispielsweise die Position in den Charts nahelegt.

Das vielfältige Repertoire der Populären Musik wird uns seit den 1950er Jahren am ehesten über die Interpreten/Performer vermittelt. Dies ist anders als in der klassischen Musik, in der der Interpret im wahrsten Sinne des Wortes als Mittler zwischen Komponist und Hörer steht. Der Hörer klassischer Musik ist sich bewusst, welchen Komponisten er hört, obgleich der Star-Interpret möglicherweise selbst Anlass für den Konzertbesuch war – geboten werden jedoch Bach, Beethoven, Brahms oder Britten. Das Endresultat der Produktionskette Populärer Musik, in der die Autorenschaft weniger Bedeutung haben mag, ist dagegen das Ergebnis einer „kollektive[n] Anstrengung, bei der die Grenze zwischen Komponieren und Produzieren kaum noch zu ziehen ist“ (vgl. Wicke, 2007, S. 238). Wir argumentieren, dass es gerade diese Produktionskette und kollektive Anstrengung ist, die in Zukunft einen möglichen Zugang zur Erforschung der Populären Musik durch die Musikpsychologie darstellen könnte, auch wenn sie gegenwärtig eine Herausforderung für das traditionelle Methodens Arsenal der Musikpsychologie darstellt.

2 Spärliche empirische Erforschung der Populären Musik

Die Relevanz von Forschung zur Populären Musik ergibt sich klar vor dem Hintergrund ihrer Bedeutung als wichtigster musikalischer Gegenwartskultur. Im Gegensatz zu ihrer großen alltäglichen Bedeutung als Massen-, Jugend- und Hintergrundmusik steht das Defizit an exzellenter empirisch-musikwissenschaftlicher Forschung, die zu einem umfassenden Verständnis der Populären Musik auf dem derzeit höchstmöglichen methodischen und theoretischen Niveau beitragen könnte. Folgerichtig konstatiert Appen (2012, S. 8):

„Musikpsychologie und Populärmusikforschung haben sich trotz einiger gemeinsamer Ausgangspunkte in den vergangenen 25 Jahren weitgehend isoliert voneinander entwickelt.“

Einer dieser gemeinten Ausgangspunkte der letzten 30 Jahre dürfte das Thema Musikpräferenz sein (z. B. durch die Arbeiten von Behne, 1986, 2009), an dem sich Fragen zur Rezeption der klassischen wie auch der populären Musik vereinen. Im Folgenden sollen einige Belege für die spärliche Populärmusikforschung vorgelegt werden. Gleichzeitig wird auch nach den Ursachen für die fehlenden Studien gefragt.

In seinem kritischen Artikel gibt Appen (2012, S. 9) als „Herausforderung für die Musikpsychologie“ einen Überblick über die Forschung zum Thema Populäre Musik in der (musik-)psychologischen Literatur. So befassten sich beispielsweise in 20 Bänden des *Jahrbuchs Musikpsychologie* lediglich sechs Artikel explizit mit Populärer Musik; in der Datenbank PSYINDEX ergaben sich mit der Suchsyntax „pop+musik+psychologie“ lediglich elf Treffer und in der musik-

bezogenen Datenbank RILM mit gleichen Suchworten 32 Treffer. Auch in qualitativer Hinsicht moniert Appen Probleme mit der musikpsychologischen Popmusikforschung.

Die Erklärung für dieses Defizit ist aus unserer Sicht folgende: Der weitaus größte Teil der Popmusikforschung ist kulturwissenschaftlich orientiert, wie wir bei Durchsicht der einschlägigen Datenbanken sofort feststellten. Die Popmusikforschung ist deshalb bisher weitgehend empiriefrei bzw. ‚datenarm‘. Eine empirische Musikwissenschaft („Empirical Musicology“), der die Musikpsychologie auch angehört, sollte nach Eric Clarke und Nicolas Cook (2004) datenreich sein und Fragen beantworten, die durch traditionelle geisteswissenschaftliche Forschung nicht beantwortet werden können. Clarke und Cook (2004) charakterisieren die von der traditionellen Geisteswissenschaft bzw. Philologie aufgrund der entsprechenden Datenlage betriebene Forschung als datenarm; es gibt beispielsweise nur einen Song *Time* von Pink Floyd, der analysiert werden kann (Hantschel, 2012). Dies bedeutet nicht, dass nicht auch historische Themen der klassischen oder populären Musik gelegentlich datenreich sind und mit entsprechenden Verfahren bearbeitet werden können (z. B. Kopiez, Lehmann & Klassen, 2009; Appen & Doering, 2006; Appen, 2007). Anders dagegen verhält es sich üblicherweise in der Rezeptionsforschung und der experimentellen wahrnehmungspsychologischen oder sozialpsychologischen Forschung, in der mit quantitativen Methoden gearbeitet werden kann.

Die wenig wissenschaftliche Orientierung schließt nicht aus, dass auch Musikjournalisten interessante Beiträge liefern können. Diese Art von Popmusikforschung, die auch von dem Journalisten Simon Frith (1992), dem Kulturwissenschaftler Philip Auslander (2008), dem Publizisten Dietrich Diederichsen (2012) oder dem Ästhetiker Richard Klein betrieben wird, erfüllt gerade im kulturwissenschaftlichen und publizistischen Bereich eine wichtige Funktion. Wie John Covach (2013) einwendet, gibt es aber zwischen publizistisch-journalistischem und musikwissenschaftlichem Arbeiten einen wesentlichen Unterschied:

„Scholars have the luxury of digging deeper than most journalists’ readers would have the patience for; they possess the training to pursue this work with great precision and skill along with a comprehensive understanding of music’s history [...]“ (Covach, 2013)

Die Frage ist also, ob publizistische Arbeiten in jedem Fall mit einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung gleichzusetzen sind, die aus unserer Sicht musiktheoretische Analysen, historische Kontextualisierung, Hypothesentestung oder Theoriebildung enthalten sollte.

Das mangelnde Interesse von Musikwissenschaftlern an Populärer Musik führte bislang dazu, dass bahnbrechende (datenreiche) Forschung zur Populären Musik in nicht musikbezogenen Journals veröffentlicht wurden – so von Psychologen zum Zusammenhang von Alter, Musikpräferenz und Persönlichkeit (z. B. Rentfrow & Gosling, 2003) oder von Soziologen zur sozialen Beeinflussbarkeit des Erfolgs unbekannter Popsongs (Salganik, Dodds & Watts, 2006). Da solche Arbeiten nicht im Mainstream der meisten Musikforscher publiziert wurden, fand und findet hier folgerichtig kaum eine Rezeption statt, was bedauerlich ist, weil diese Studien durchaus Vorbildcharakter hätten.

Weiterhin fällt die fehlende Bearbeitung durch die historische Musikwissenschaft auf. Obwohl Covach (1999) bereits früh auf die fruchtbare Verknüpfung zwischen Popmusikforschung und Musikgeschichte aufmerksam gemacht hat („[pop musicology] expands our understanding of the history of music and enriches our relationship to *music itself* [kursiv im O.]“) vernachlässigt die deutschsprachige historische Musikwissenschaft bis heute den Gegenstand Populäre Musik weitgehend, obwohl in den letzten 20 Jahren zahlreiche Publikationen die Möglichkeit eines analytischen Zugriffs auf Populäre Musik demonstrieren (exemplarisch siehe Covach, 1997; Elflein, 2010; Fast, 2001; Holm-Hudson, 2002; Middleton, 2002; Tagg & Clarida, 2003; Walser, 1993). Allerdings kann der analytische Zugang allein keine zufriedenstellende Auskunft geben, weil sich die Werke mit jedem neuen Stil verändern und sich die Strukturmerkmale für erfolgreiche Produkte verändern. Was heute ‚hip‘ ist, ist morgen ‚out‘ und kann dann wiederum nur im engen historischen Kontext sinnvoll verstanden werden.

Ganz so pessimistisch, wie Appen (2012) die Beteiligung der Musikpsychologie an der Popmusikforschung im Zuge seiner Manuskripterstellung dargestellt hat, ist die Lage jedoch mittlerweile nicht mehr. So hat es in den letzten Jahren beispielsweise Ansätze aus dem Übergangsfeld zur Musiktheorie gegeben, durch umfangreiche statistische Korpusanalysen charakteristische Akkordverbindungen aufzuzeigen (z. B. Clercq & Temperley, 2011) oder typische Kadenzmuster im Sinne von „Popformeln“ zu identifizieren (Kramarz, 2006). Ferner wurde die Popularität von Melodien mit der fortgeschrittenen computerbasierten Featureanalyse quantifiziert (z. B. Kopiez & Müllensiefen, 2011) oder einer musikpsychologischen Prüfung unterzogen (Winkelhaus, 2004), was wiederum für urheberrechtliche Fragen in Plagiatsprozessen von großer Bedeutung ist (s. hierzu z. B. Müllensiefen & Pendzich, 2009; Frieler & Riedemann, 2011). In weiteren aktuellen Studien wurde die audiovisuelle Rezeption von Rockmusik und dabei besonders der Einfluss des Bühnenverhaltens der Gitarristen (sogenannter Showfaktor) auf Bewertungsprozesse untersucht (Lehmann & Kopiez, 2011; 2013) oder der Einfluss des Musiker-Images auf die Bewertung unbekannter Popmusik (Cohrdes, Lehmann & Kopiez, 2012). Wenn man sich die Tagungsprogramme des Arbeitskreises Studium Populäre Musik (ASPM) anschaut, scheinen solche Versionen empirischer Musikforschung in der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Popmusikforschung eher von untergeordneter Bedeutung zu sein.

Ein weiteres Problem erscheint uns die generell mangelnde Einbeziehung der Akteure der popmusikalischen Produktionskette, die auch in den meisten nicht empirischen Ansätzen fehlen. Die bisherige Popmusikforschung nutzt kaum das implizite Wissen der Akteure (Musiker, Produzenten), um die Produktionsprozesse aus der Innenperspektive heraus zu verstehen und die Arbeitsheuristiken dieser Experten (Praktiker) in experimentell prüfbare Vorhersagen umzuwandeln. Wie wichtig das Wissen der Produzenten ist, dokumentieren beispielsweise die Arbeitsberichte zu den Beatles-Aufnahmen (Emerick & Massey, 2007). In der Performanzforschung zur klassischen Musik gibt es dagegen bereits seit längerem von Roger Chaffin und Kollegen bahnbrechende Ansätze, die Musiker selbst

in die Forschung einzubeziehen. So untersuchte Chaffin das Übeverhalten einer professionellen Pianistin (Chaffin, Imreh & Crawford, 2002), indem diese ihre Übesitzungen videografierte und ein Arbeitstagebuch führte. Natürlich haben sich Musiker immer auch in mehr oder weniger spektakulären (Auto-)Biografien geäußert, aber kaum selbst wissenschaftlich gearbeitet bzw. mitgearbeitet. Eine wesentlich stärkere und vertrauensvolle Kooperation sollte hier befördert werden. Die Einbeziehung der Insider wird begünstigt durch die vielen kleinen Produktionen einzelner Künstler, die in einer Person Komponist, Texter und Produzent sind sowie die Distribution und Promotion übernehmen. Eventuell können hier originär arbeitsteilige Prozesse ökonomisch an einer Person erforscht werden.

Ein Großteil der (deutschen) Popmusikforschung verwendet aus unserer Sicht nahezu ausschließlich hermeneutische Methoden, die einer falsifizierbaren Theoriebildung nicht zuträglich sind. Auch die interdisziplinären „Sound studies“ stellen „Fragen nach der kulturellen Bedeutung von gestalteten und kommunizierten Klängen“ (Volmar & Schröter, 2013, S. 9) und arbeiten ebenfalls innerhalb des traditionellen hermeneutischen Paradigmas. Dabei hatte bereits Rigenbach (2002) auf die geringe Methodenvielfalt hingewiesen und die stärkere Einbeziehung aktiver Methoden wie das Experiment empfohlen. Aufgrund dieses „Methodenvakuums“, so lässt sich vermuten, stoßen leicht Kulturpessimisten in das Feld der Popmusikforschung vor, deren Beiträge im besten Fall als skurril zu bewerten sind, im schlechtesten Fall aber negativ auf das Fach Musikwissenschaft und die Populäre Musik zurückschlagen. Ein besonders auffälliges Beispiel ist die undifferenzierte Diskussion um die Kausalität von Musik und Gewalt. So führt der Musikhistoriker Miehl (2006) einen privaten pseudowissenschaftlichen Kreuzzug gegen jede Form der Populären Musik, für die er als Synonym den Begriff „Gewaltmusik“ geprägt hat. Er postuliert die Existenz so genannter „inhumaner“ Musikrichtungen, „welche die Gesetzmäßigkeiten menschlichen Hörens entweder ignorieren, wie die avantgardistische ‚Neue Musik‘, oder aber, was weitaus schlimmer ist, zur Aktivierung atavistischer destruktiver Triebe missbrauchen, wie der allergrößte Teil der sogenannten Populärmusik“ (Miehl, 27. Mai 2013; für eine fundierte Kritik s. von Georgi, 2011). Empirische Musikforschung kann hier sicherlich zur Aufklärung derartiger Mythen und naiver Wirkungstheorien beitragen.

Ein weiterer Problemkomplex betrifft die Verbindung von Forschung und Musikvermittlung, sei es im sekundären oder im tertiären Bildungssektor. Mit der Zeitschrift „Populäre Musik im Unterricht“, herausgegeben von Wolf-Dieter Lugert und Volker Schütz, begann 1981 die systematische Didaktisierung der Populären Musik in der Schule und damit notwendigerweise auch in den Hochschulen. Bereits in den 1960er und den frühen 1970er Jahren hatten Pädagogen und Soziologen gemeinsam begonnen, das Thema Jugendkultur und Musik zu bearbeiten (vgl. Blaukopf, 1974), vor allem auch, weil die Spaltung zwischen traditionellem Lehrplan (klassische Musik) und der Lebenswelt der Schüler (Pop/Rock) problematisch wurde. So hielt bereits Klausmeier (1963) in seiner frühen empirischen Studie zur musikalischen Sozialisation Jugendlicher fest:

„Die überwiegende Mehrzahl der Jugendlichen erhält heute ihre musikalischen Eindrücke aus dem Lautsprecher.“ (Klausmeier, 1963, S. 194)

Seither hat die Popmusik-Didaktik Einzug in die Schulen gehalten und die anfänglichen kulturpessimistischen Anklänge sind längst differenzierten Analysen gewichen. Allerdings, „[e]ine Systematik oder gar eine theoretische Fundierung zum Umgang mit populärer Musik im Musikunterricht gibt es nach wie vor kaum. Empirische Forschung mit dieser thematischen Orientierung fehlt völlig“ (Gerhardt, 2009, S. 163). Mittels handlungsorientierter, lebensweltlicher Unterrichtsansätze sowie das Klassenmusizieren ist die Populäre Musik aus dem Schulalltag nicht mehr wegzudenken. Neben dem praktischen Nachmusizieren von Schüler-Musik in der Schule sieht Rolle (2005) vor allem die ästhetische Bildung als Ziel der Musikpädagogik. Bildung sei ein Erfahrungsprozess, „der uns neue Möglichkeiten der Selbst- und Weltbeschreibung erschließt“ (Rolle, 2005, S. 214). Der Bildungswert von (populärer) Musik „erweist sich daran, ob und wie mit ihr ästhetische Erfahrungsräume inszeniert werden können“ (S. 215). Rolle schlägt dazu Produktionsaufgaben vor, bei denen die Schüler ihre ästhetischen Beurteilungen artikulieren und aushandeln können. Obwohl die Musikpädagogik als Vermittlungsdisziplin eigentlich ein dokumentiertes Interesse an gesicherten Erkenntnissen über die Produktion und Rezeption der Populären Musik hätte – vor allem weil die meiste Populäre Musik als eine Spielart der Jugendmusik entsteht –, sucht die bisherige Popmusikforschung wenig Rückbindung an die Musikvermittlung.

Noch schwieriger ist die Situation in der Hochschulausbildung. In den letzten Jahren gab es etliche Neugründungen von praxisorientierten Studiengängen aus dem Bereich Populäre Musik (u. a. Popakademie Mannheim, Popinstitut der HMTM Hannover), doch zeigt die bisherige Forschung keinerlei Rückbindung an die Fragen der Ausbildung von Popmusikern. Diese Gruppe benötigt jedoch dringend eine genrespezifische Forschung, kann sie aber selbst nur schwer durchführen. Eine Studie zur Expertisierung von professionellen Bandleadern im Rock-Pop-Jazz-Bereich (Halbritter, 2012) bringt wichtige Einsichten, die von der Hochschuldidaktik beachtet werden sollten. Weiterhin besteht aus Sicht der Musikproduzenten, wie wir in persönlichen Gesprächen erfahren konnten, ein großes Interesse an gesicherten Erkenntnissen zu Fragen der Rezeption moderner digitaler Audioproduktionen. So gibt es zur Frage der Beeinflussung der Musikbewertung durch das Mixing bis auf wenige Ausnahmen (z. B. Maempel, 2001; Brockhaus & Weber, 2010) fast keine anwendungsnahe Forschung.

International scheint die deutsche Popmusikforschung – von seltenen Ausnahmen abgesehen (z. B. Appen & Doehring, 2006; Elflein, 2009) – kaum bis gar nicht präsent zu sein. Dies ist umso erstaunlicher, als auch international der kulturwissenschaftlich geprägte Ansatz der Popmusikforschung dominiert. Dahingegen scheint die deutsche Musikpsychologie durchaus international wettbewerbsfähig, wenn man Publikationen und Tagungsbeiträge als Indikator betrachtet, auch wenn sie sich aktuell zu wenig um die Populäre Musik kümmert.

Den Vorwurf, den Appen (2012) an die Musikpsychologie richtet, nämlich dass sie „durch ihr Festhalten am Primat der sogenannten Kunstmusik der musikalischen Wirklichkeit unserer gegenwärtigen Kultur oft hinterherhinkt und

viele alltagsrelevante Felder nicht einmal ansatzweise behandelt“ (S. 15), lässt sich angesichts der Datenlage schwer entkräften, dürfte aber genauso auf andere Felder der Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Musiktheorie zutreffen. Die Orientierung an der Kunstmusik besitzt offensichtliche und tiefer liegende Wurzeln, die in der Dichotomie von „Hoch- und Populärkultur“ (Appen & Doehring, 2001; Appen, 2007) ihren Niederschlag finden und die auch von Ballstaedt (1998), Frith (1992) und vielen anderen Autoren diskutiert wurden. Demgegenüber konstatierten Appen und André Doehring (2001):

„[...] eine ästhetische und gesellschaftspolitische Intention postmoderner Künstler ist die Aufhebung des aus der Moderne übernommenen Gegensatzes von H. [Hoch- und Populärkultur, ACL], wie sie bspw. von Adorno kategorisch vertreten wurde.“ (Appen & Doering, 2001, S. 13)

Ob und inwieweit diese separierende Betrachtungsweise aus kulturwissenschaftlicher Perspektive adäquat, aktuell oder haltbar ist, ist nicht Gegenstand unserer Betrachtung. Aus unserer Sicht hat sie jedenfalls unzweifelhaft zu dem weiter oben festgestellten Fehlen angemessener musikpsychologischer Forschung geführt.

3 Warum und wie ist Forschung zur Populären Musik heute möglich?

Aktuell scheint ein interessanter Zeitpunkt für die Betrachtung der Popmusik aus systematisch-musikpsychologischer Perspektive zu sein. Erstens ist die Populäre Musik gekennzeichnet durch ein zunehmendes Bewusstsein für die eigene Geschichtlichkeit (vgl. Reynolds, 2011). Außerdem altern die Protagonisten derjenigen Musikergeneration zusehends, die noch das Bild der Populären Musik mit Gitarre, Bass, Schlagzeug und Gesang geprägt haben (also noch vor der „Groove Musik“ der DJs). Dieses Bewusstsein der eigenen Geschichtlichkeit schlägt sich unter anderem in nostalgischen Tendenzen nieder (siehe Revivalphänomene, Cover-Versionen und Wiederveröffentlichungen). Wichtig ist an der Situation, dass offensichtlich die Protagonisten der Populären Musik selbst das Bedürfnis empfinden, ihre kulturelle Praxis zu dokumentieren und greifbar zu machen.

Außerdem zeigt die Populäre Musik eine zunehmende institutionelle Formalisierung der Ausbildungswege der Popmusiker, die die gesellschaftliche Bedeutung dieser Musik und des Musikerberufs unterstreicht (z. B. Studiengänge in Mannheim, Hamburg und Hannover). Nebenbei bemerkt hatte es bereits in der ehemaligen DDR lange vorher die Ausbildung zum Tanz- und Unterhaltungsmusiker gegeben (Rauhut, 1993). An Musikhochschulen und anderen Ausbildungsinstitutionen haben sich bereits bzw. werden weiterhin Studiengänge etabliert, die wesentliche Bestandteile des Produktionsvorgangs von Populärer Musik wie Songwriting oder Musikproduktion beinhalten. Diese Komponenten werden auch in Lehramts- und andere Studiengänge integriert (z. B. an der Justus-Liebig-Universität Gießen). Damit wird es nun möglich, Forschung in

einem Rahmen zu betreiben, der bislang nur für die Untersuchung der klassischen Musikproduktion und -rezeption gegeben war: Hier agierten Forscher (Musikwissenschaftler) und Informanten/Probanden (Musiker, Hörer) in gemeinsamen institutionellen Kontexten.

Einige Gegenstände der Popmusikforschung sind aus unserer Sicht anderen Teildisziplinen als der Musikpsychologie zuzuordnen, mit denen allerdings auch Synergien gesucht werden können. Hierzu einige Beispiele:

1. Die Jazzmusik funktioniert zum Beispiel teilweise nach Marktmechanismen, die der klassischen Musik zugerechnet werden können. Jazz ist eine Musikrichtung, die in ihren aktuellen Ausprägungen durchaus keine massenmedial verwertbare Ware darstellt. Außerdem blicken wir auf eine eigene, langjährige akademische Forschungstradition im Jazz zurück, die eben auch in der Tradition der Forschung zur Kunstmusik steht.
2. Gleiches gilt evtl. auch für das Musical. Obwohl Populäre Musik bereits im 19. Jahrhundert historisch nachweisbar ist, kann historische Unterhaltungsmusik, z. B. der deutsche Schlager der Vorkriegszeit, kaum mit experimentellen Methoden erforscht werden, weil das Publikum dazu nicht mehr existiert.
3. Die Neurowissenschaft hat keinen genuinen Bezug zur Populären Musik, aber sicherlich kann sie diese anregen. Beispielsweise sind die Ergebnisse aus der fMRI-Studie von Limb und Braun (2008) zur Improvisation insofern interessant, als sie zeigten, dass bei improvisatorischen Prozessen bestimmte Hirnareale, die der Selbstzensur und Kontrolle dienen, eine reduzierte Aktivierung aufwiesen. Insgesamt wäre es verwunderlich bzw. eine empirische Frage, ob sich die neurowissenschaftlichen Ergebnisse, die an klassischer Musik oder Laborstimuli gewonnen wurden, nicht auch größtenteils auf Populäre Musik übertragen ließen.
4. Die Musikermedizin wird oftmals wegen der Lautstärke bei Rockkonzerten oder dem Drogenkonsum von Musikern (oder Hörern) in Zusammenhang mit Populärer Musik gebracht. Die Forschungsperspektive ist jedoch eher durch Fragen des Arbeitsschutzes (Lärmexposition) geprägt und weniger durch einen genuinen Musikbezug (Kähäri et al., 2003).
5. Es gibt in der Populären Musik bzw. Unterhaltungsmusik Musikrichtungen, die nur von kleinen Gruppen von Hörern favorisiert werden und die man als Nischen-Genres bezeichnen könnte, z. B. bestimmte Substile des Heavy Metal oder der elektronischen Musik. Aktuell räumt hier die empirische Forschung bestehende Vorurteile im Hinblick auf die schädigende Wirkung dieser Musik sowie die bei ihren Hörern vermutete Neigung zu Drogenmissbrauch, Delinquenz und Aggression aus (von Georgi, 2013; von Georgi, Kraus, Cimal & Schütz, 2011).
6. Die große Gruppe der Musik-Informatiker beschäftigen sich zwar mit Populärer Musik, allerdings steht auch hier die Musik nicht im Vordergrund, sondern die Technologie, mit der Musik verbreitet, erkannt, gespeichert oder gesichert werden kann.

Natürlich sind Unmengen von Einzelfragen zu stellen und zu untersuchen, von denen Appen (2012) bereits wichtige benennt. Allerdings existiert vor allem ein

Theoriedefizit, welches einer fokussierten Untersuchung der Populären Musik im Wege steht. Ganz plakativ könnte man fragen, warum bestimmte Musik populär wird, während anderer Musik dies nicht gelingt. Populär wäre an dieser Stelle durchaus als bezogen auf eine bestimmte Gruppe von Hörern zu verstehen, die in Anzahl und demografischen Merkmalen variieren können. Als Beitrag zu einer Theorie, an der man eine Vielzahl von Einzelfragen andocken könnte, möchten wir hier abschließend das Forschungsparadigma der „multiplen optimierten Passung“ vorstellen.

4 Die Matroschka-Puppe: Multiple optimierte Passung als Synonym für den Popularisierungsprozess

Es ist offensichtlich, dass an der Produktion und Distribution bis hin zur Rezeption der Populären Musik verschiedene Akteure beteiligt sind, mithin ein multifaktorielles Gefüge vorliegt, dessen Ganzes mehr als die Summe seiner Einzelteile bedeutet. Daher ist es möglicherweise sinnvoller, die Aushandlungen und den Ausgang von Entscheidungen innerhalb der gesamten Produktions- und Rezeptionskette als Erklärung für den Erfolg populärer Musik heranzuziehen als nur die Struktur der Musik, einen besonderen Sound, einen Gate-Keeper oder die geschickte Vermarktung. Statt also aus verschiedenen Blickpunkten immer wieder isolierte Aspekte zu beleuchten, wie dies seit längerem mit Erfolg praktiziert wird (vgl. Wicke, 2001, S. 9), schlagen wir einen systemischen Zugang vor. Bereits Schönebeck (1987, S. 363) forderte am Ende ihrer Habilitationsschrift mit dem Titel *Was macht Musik populär?* einen interdisziplinären Ansatz zur Erforschung der Populären Musik.

Ein disziplinübergreifender Zugang bietet sich an, weil der Prozess der Genese von Populärer Musik unterschiedliche Akteure einbezieht, die aus ihrer spezifischen Sicht/Disziplin heraus versuchen, ein vorgestelltes „Produkt“ schrittweise zu realisieren. Wenn die Hörer die resultierende Musik dann als identitätsstiftend und funktional ansehen (DeNora, 2000), ist der nachträgliche Beweis erbracht, dass die Passung der einzelnen Schritte optimal war. Der Begriff der Passung (Fit) wird dabei im technischen Bereich wie auch in der Musikpsychologie verwendet (Zander, 2006). Der kommerzielle Erfolg (mag er nun kurz- oder langfristig sein) fungiert dann lediglich als ein möglicher Gradmesser für die Güte der Gelingensbedingungen.

Zur Beschreibung solcher Prozesse haben North und Hargreaves (vgl. 2008, S. 260 ff.) den Begriff des „Fit“ von MacInnis und Park (1991) entlehnt, die ihn zur Beschreibung von Musik im Hinblick auf ihre „Angemessenheit bzw. Zusammenpassen mit der Werbebotschaft („fit“) sowie Bindung an emotionsgeladene Erfahrungen („indexicality“) verwenden (Bullerjahn, 2001, S. 172). MacInnis und Park untersuchten die funktionalen Kontexte der Musikrezeption, wie sie in der Werbung vorliegen bzw. im Fall der Musikverwendung im Verkaufsraum („Point of sale“). Hierbei ging es darum, dass „die Musik nicht durch die Beeinflussung des Affektes gegenüber der Werbung (wie die Klassische Konditionierung vermuten lässt), sondern durch den Transport und die Aktivierung von

(weiteren) relevanten Informationen [wirkt]“ (Zander & Kapp, 2007, S. 96). Erst wenn Musik mit anderen Set-Elementen korrespondierte, wurde ein gemeinsames semantisches Netzwerk aktiviert (MacInnis & Park, 1991). Gerade bei High-involvement-Konsumenten, die kognitiv stark angeregt waren, konnte Musik verwandte kognitive Konzepte aktivieren. Dieser Fit wirkte sich dann positiv auf die Behaltensleistung aus.

Wir schlagen vor, den iterativen Prozess, der zum populären Musikstück führt, mit dem Bild der Matroschka-Puppe zu versinnbildlichen (vgl. Abb. 1). Diese Puppe ist ein zerlegbares Spielzeug aus Holz, bei der ausgehend von einer kleinen Puppe als Kern nacheinander größere Puppen gedrechselt werden, in die die kleineren jeweils gesteckt werden können. Am Ende stecken mehrere Puppen ineinander. Übertragen auf die Populäre Musik kann man illustrativ die einzelnen Puppen mit den Phasen des zu untersuchenden Prozesses vergleichen. In unserem heuristischen Modell sind beispielhaft sechs Phasen bzw. Akteure berücksichtigt; es könnten aber auch mehr oder weniger sein. Die kleinste Puppe ist das Musikstück (das „Werk“, vgl. Abb. 1) in seiner rudimentärsten, ideellen Form (Akkorde, Melodie oder Refrain), wie sie einer Person oder Personengruppe vorschweben. Danach folgt als zweite Schicht der Songtext. Die dritte und vierte Ebene repräsentieren die weiteren Produktionsschritte (inkl. Klangbild und Entwicklung von Live-Konzepten). Die fünfte Schicht wäre dann die Distribution, welche die wirksame mediale Präsentation, Vermarktung und Promotion betrifft, während die sechste (äußerste) schließlich die Rezeption darstellt. Hier ist der Hörer mit seiner individuellen Aneignung und Reaktion gemeint. Je akurater die einzelnen Figuren ausgestaltet sind und je besser die Passung unter Berücksichtigung des vorangegangenen sowie des nachfolgenden Schrittes ausfällt, desto hochwertiger und erfolgreicher ist das finale Produkt. Anders formuliert: Wenn eine der Puppen die jeweils kleinere nicht richtig umschließt, ist das musikalische Produkt nur zum Teil gelungen. Aus dem Modell lassen sich Hypothesen ableiten, die empirischer Überprüfung zugeführt werden können. Als erstes müsste natürlich die Grundannahme der optimalen Passung selbst überprüft werden.

Es soll hier nicht der Eindruck erweckt werden, als sei dies ein deterministisches Modell von linearer Kausalität. Wie nicht anders zu erwarten und aus

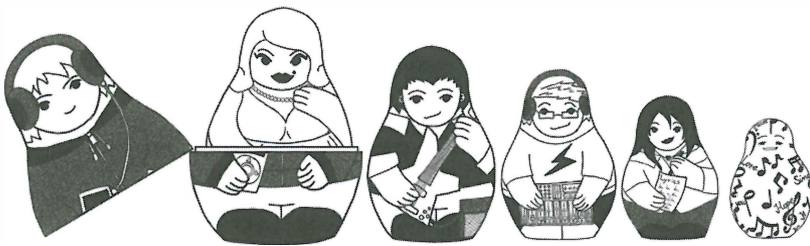


Abb. 1:

Die Matroschka-Puppe als Modell für den Prozess der iterativen, multiplen optimierten Passung in den Produktionsketten der Popmusik (Grafik: Janka Hoffmann)

vielen anekdotischen Berichten zur Entstehung von Musik (nicht nur populärer) ersichtlich, sind Unvorhersehbarkeiten, Irrwege und skurrile Zufälle zu erwarten. Daher kann man sich bei der Beschreibung der kreativen Prozesse in der Entwicklung von Populärer Musik an allgemeinen Konzepten orientieren, wie sie Johnson-Laird (2002) für die Improvisation im Jazz postuliert. Im Sinne eines neo-Lamarckschen Prozesses werden zunächst unter Zuhilfenahme von vorab bekannten Kriterien eine kleine Anzahl von plausiblen Möglichkeiten generiert (nicht wie im neo-Darwinschen zufällige Varianten), aus denen per Zufall bzw. durch Aushandlungsprozesse eine Alternative ausgewählt wird. So könnten Produzenten von Techno-Musik eine Reihe von sogenannten Beats (Rhythmusbausteine) anlegen, die in Textur und Klang dem aktuellen Trend entsprechen. Der sich anschließende Auswahlprozess kann aufgrund von Kriterien erfolgen (ästhetische, ökonomische oder sonstige), die nicht bereits zur ursprünglichen Generation des Materials verwendet wurden. So könnte es sein, dass der Rapper, für den die Beats gedacht waren, den Klang zu oberflächlich findet und die Beats verwirft. Der Auswahlprozess funktioniert dann also im Sinne eines neo-Darwinschen Prozesses. In jeder einzelnen Phase des Modells kann sich dieses Szenario wiederholen.

In unserem Zusammenhang lässt sich diese Beschreibung besonders gut auf die letzte Verschachtelung der Matroschka-Puppe übertragen, die die Hörer repräsentiert. Eine Passung wird hier aktiv vom Hörer im Zusammenhang mit der Rezeptions- und Lebenssituation hergestellt: Werden mit der Musik gruppenbezogene Werte und Stimmungen vermittelt, passt die Musik zum Nutzungszusammenhang, dann werden die Hörer sie vermutlich besser behalten, bevorzugen, sich aneignen und ihr eine entsprechende lebensweltliche Bedeutung zuweisen. Dann wird sie mit anderen kommunikativ geteilt, vielleicht sogar kreativ umgestaltet etc.

Auf der Ebene der Klanggestaltung könnte die Interaktion von Produzent und Studiomusikern oder Sounddesignern gemeint sein, die im Gespräch das Für und Wider einer bestimmten Gestaltung im Hinblick auf die Zielgruppe, ihre eigenen Erfahrungen und ästhetische Prämissen aushandeln und sich für einen Weg entscheiden. Ihr Beitrag wird dann Ausgangspunkt für den nächsten Produktionsschritt. Möglicherweise gibt es auch Rückbindungen der Phasen zueinander, die sich beschreiben und systematisieren lassen. Ein anschauliches Beispiel für die multiple Passung zwischen den Ebenen Studioproduktion und Live-Performanz gibt Carolin Pirich (2013) in ihrer Beschreibung des Crossover-Geigers David Garrett: Üblich bei den Live-Konzerten Garretts ist die Steuerung des Zusammenspiels zwischen Solist und Orchester mittels vorproduzierter Click-Tracks. Sowohl der Solist, wie auch alle Orchestermusiker hören permanent diese Metronomspur über Ohrkopfhörer während des Konzerts. Ein praktischer Grund hierfür ist, dass bei der sich ändernden räumlichen Distanz des Solisten zum Orchester ansonsten ein auf raumakustischen Informationen basierendes Zusammenspiel nicht möglich wäre. Andererseits knüpft die Ästhetik dieser quantisierten Musik wiederum an die Hörerfahrungen eines Publikums an, das nicht mit der zeitlich expressiven Musiksprache klassischer Musik, sondern mit der Quantisierungsästhetik von Techno- und Rockmusik sozialisiert

wurde, in der die Verwendung konsequent quantisierter Musik seit den späten 70er Jahren eher die Regel als die Ausnahme ist. Erste experimentelle Studien geben Hinweise darauf, dass sich die Hörerfahrung mit quantisierten Zeitstrukturen der Populären Musik in Hinblick auf die Bevorzugung von Musik ohne Variabilität im Mikrotiming bei jungen Erwachsenen auswirkt (Frühauf, Kopiez & Platz, 2013).

In den einzelnen Zusammenhängen wäre mittels noch zu klärender Methodik zu untersuchen, welche Expertise die Agenten in der Popmusik-Produktion mitbringen, welche Problematisierungen einer Ausgangslage sie daraus konstruieren, welche subjektiven Theorien sie von den Prozessen oder den intendierten Hörern haben und zu welchen Entscheidungen sie schließlich kommen. Genauso wären die Erwartungen der Hörer, ihre Umgangsweisen und Informationsbedürfnisse etc. zu erforschen, die zur Nutzung eines Musikstücks animieren. Hier ist letztlich nach Wert und Bedeutungshaltigkeit einer Musik für den Hörer gefragt, was Appen (2007) exemplarisch anhand von Rezensionen empirisch untersucht hat.

Eine Anwendung unseres Matroschka-Prinzips der Passung auf ähnlich funktionale Ketten und Umstände in der Musikgeschichte wäre sicher denkbar, um Phänomene Populärer Musik der Vergangenheit zu beschreiben (z. B. Oper, Musical, Singspiel, Schlager). Auch wenn die Frage nach den utilitaristischen und pragmatischen Gesichtspunkten der Musikproduktion möglicherweise durch die Philosophie einer Autonomieästhetik in Verruf gekommen ist, so ist die Professionalität der Akteure vor und hinter den Kulissen, die zu einem ästhetischen Produkt beitragen, zu jeder Zeit anzuerkennen. Eine optimierte Passung muss es schließlich auch zwischen dem Operschaffen Jean-Baptiste Lullys und dem Umfeld des französischen „Sonnenkönigs“ Ludwig XIV. oder zwischen der Musik Joseph Haydns und der Lebenswelt der Familie Esterházy gegeben haben.

Da wir es hier nicht nur mit einzelnen Individuen zu tun haben, kommt ein Aspekt zum Tragen, der möglicherweise der Untersuchung von Populärer Musik aus traditionell musikwissenschaftlicher Sicht bislang entgegenstand und vielleicht auch die Musikpsychologie behinderte: die eingangs zitierte „kollektive Anstrengung“ (Wicke, 2007), aus der die Populäre Musik hervorgeht. Musikpsychologische Forschung, aber auch die traditionelle Musikwissenschaft, zielt häufig auf das Individuum ab, nicht auf das Kollektiv – wenn man von wenigen Untersuchungen absieht (z. B. Rosenbrock, 2006; Hass, Weisberg & Choi, 2010). Basierend auf Beobachtungen in der Jazzimprovisation und dem Improvisationstheater entwickelte Sawyer (2007) seine Konzeption des „Group genius“, wobei er erfolgreiche Kreativität und Innovation auf kollaborative Arrangements zurückführte, in denen im weitesten Sinne improvisiert, das heißt eine Lösung für ein schlecht definiertes Problem gesucht wurde. Sawyers Beispiele stammen aus Wirtschaft, Wissenschaft und (populärer) Kunst und demonstrierten eindrucksvoll, wie verteilte Kreativität („distributed creative processes“) zwischen beteiligten Personen zu einem Produkt führten. Es existieren also theoretische und empirische Überlegungen zum kollektiven Prozess, die auf die Entstehung Populärer Musik übertragen werden können.

5 Abschluss und Ausblick

Wenn man die Komplexität popmusikalischer Phänomene auf die Ebene des Individuums herunterbricht, wenn auch eines Individuums, das in sozialen Zusammenhängen denkt und agiert, dann kann man sie mit psychologischen und sozialpsychologischen Konzepten und Methoden untersuchen. Diese individual- und inter-individualpsychologischen Ebenen könnten uns theoriegeleitete neue Aufschlüsse über kreative Prozesse, Expertisierung und Präferenzbildung in der Musik erlauben, die dem kulturwissenschaftlichen und dem strukturanalytischen Zugang möglicherweise verborgen bleiben. Das Konzept der „optimierten Passung“ (Matroschka-Prinzip) in der Entstehungskette der Populären Musik könnte zum Ausgangspunkt von Überlegungen werden, die die Gelingensbedingungen musikalisch-ästhetischer Gestaltungs-, Distributions- und Aneignungsprozesse betonen. Außerdem könnte über eine Würdigung der kollaborativen Aspekte in der Entstehung von Populärer Musik eine neue systemische Sicht auf musikalische Kreativität entstehen, die neben ästhetischen auch pragmatische Aspekte eines musikalischen Produkts in allen Schritten angemessen berücksichtigt.

Der Vorteil empirischer Forschung zur Populären Musik könnte mindestens in dreifacher Hinsicht bestehen. Erstens könnten komplexe Alltagsphänomene, die von ihren Akteuren stark subjektiv und situationsgebunden wahrgenommen werden, dadurch in testbare Modellvorstellungen überführt werden, dass man kontrollierte Studien durchführt. Zweitens könnten verzerrte Wahrnehmungen und Vorurteile in unserer Gesellschaft gegenüber Populärer Musik und ihren Akteuren entlarvt werden. Drittens wäre gesichertes (Steuerungs-)Wissen für verschiedene Bereiche zu produzieren, nicht zuletzt für die Musikpädagogik.

Abschließend sollen noch einmal die Kritikpunkte Appens (2012) aufgegriffen werden. Erstens, ohne an dieser Stelle eine detaillierte Diskussion seiner Kritik an der Kunstmusik-Sozialisation der Musikpsychologen eröffnen zu wollen, sei angemerkt, dass nur die wenigsten Musikarten auf die entsprechende musikalische Sozialisation der Forscher als Voraussetzung für eine erfolgreiche wissenschaftliche Beschäftigung aufbauen können: Dies betrifft die Beschäftigung mit Guillaume de Machaut genauso wie die mit John Cage oder mit Gamelanmusik. Die forschende Beschäftigung mit Musik setzt immer Aneignungs- und Expertisierungsprozesse jenseits der eigenen Sozialisation voraus. Gerade in der Populären Musik müsste der Forscher ja geradezu mit allen Phasen des Passungsvorgangs intim vertraut sein – das erscheint eher utopisch. Zweitens, der mangelnden Rezeption musikpsychologischer Forschung durch Populärmusikforscher kann nur durch Dialog begegnet werden sowie das Bemühen, miteinander zu arbeiten. Ein Zuwachs an Vielfalt der methodischen Zugänge könnte durch gegenseitige Befruchtung ebenso angeregt werden wie durch die Perspektive auf geteilte theoretische Konstrukte. Drittens, anstatt der Forschung an klassischer Musik jegliche Generalisierbarkeit im Hinblick auf Populäre Musik abzusprechen, sollten die Grenzen und Möglichkeiten der Übertragbarkeit (empirisch) überprüft werden. Um diese Probleme gemeinsam anzugehen, wäre es zumindest einen Versuch wert, die alte Verbindung von Musikpsychologie und Popmusikforschung neu zu beleben.

Literatur

- Anderson, C. (2009). *The long tail. Nischenprodukte statt Massenmarkt*. München: dtv.
- Appen, R. von (2007). *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld: transcript.
- Appen, R. von (2012). Populäre Musik als Herausforderung für die Musikpsychologie. Eine kritische Bilanz. In W. Auhagen, C. Bullerjahn & H. Höge (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*. Bd. 22: *Populäre Musik* (S. 7–26). Göttingen: Hogrefe.
- Appen, R. von & Doehring, A. (2001). Künstlichkeit als Kunst. Fragmente zu einer post-modernen Theorie der Pop- und Rockmusik. In T. Phleps (Hrsg.), *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28, S. 13–33). Karben: Coda.
- Appen, R. von & Doehring, A. (2006). Nevermind The Beatles, here's Exile 61 and Nico: 'The top 100 records of all time' – A canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective. *Popular Music*, 25 (1), 21–39.
- Auslander, P. (2008). *Liveness: performance in a mediatized culture*. Abingdon, New York: Routledge.
- Ballstaedt, A. (1998). Unterhaltungsmusik. In L. Finscher (Hrsg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Sachteil, Bd. 9, Sp. 1186–1199). Kassel: Bärenreiter.
- Behne, K. E. (1986). *Hörertypologien*. Regensburg: Bosse.
- Behne, K. E. (2009). *Musikerleben im Jugendalter: Eine Längsschnittstudie*. Regensburg: Con Brio.
- Blaukopf, K. (1974). *Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend* (= Musikpädagogik Forschung und Lehre 5). Mainz: Schott.
- Brockhaus, I. & Weber, B. (Hrsg.). (2010). *Inside the cut: Digitale Schnitttechniken und Populäre Musik. Entwicklung – Wahrnehmung – Ästhetik*. Bielefeld: transcript.
- Bullerjahn, C. (2001). *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wissner.
- Clarke, E. & Cook, N. (2004). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohrdes, C., Lehmann, M. & Kopiez, R. (2012). Typikalität, Musiker-Image und die Musikkbewertung durch Jugendliche. *Musicae Scientiae*, 16 (1), 81–101.
- Covach, J. (Ed.). (1997). *Understanding rock: Essays in musical analysis*. New York: Oxford University Press.
- Covach, J. (1999). Popular music, unpopular musicology. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (pp. 452–470). Oxford: Oxford University Press.
- Covach, J. (2013). *Taking pop music seriously*. Entnommen am 27.05.2013 von <http://blogs.scientificamerican.com/guest-blog/2013/01/18/taking-pop-seriously>
- Chaffin, R., Imreh, G. & Crawford, M. (2002). *Practicing perfection: Memory and piano performance*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Clercq, T. de & Temperley, D. (2011). A corpus analysis of rock harmony. *Popular Music*, 30 (1), 47–70.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Diederichsen, D. (2012). Museum statt Markt [...] Ist die Musealisierung der Popmusik damit endgültig abgeschlossen? Ein Essay. *Tagesspiegel*, 10.04.2012, S. 23e.
- Elflein, D. (2009). A popular music project and people with disabilities community in Hamburg, Germany: the case of Station 17. *Popular Music* 28 (3), 397–410.
- Elflein, D. (2010). *Schwermetallanalysen. Zur musikalischen Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld: transcript.
- Emerick, G. & Massey, H. (2007). „Du machst die Beatles!“ – Wie ich den Sound der Band neu erfand. München: Blanvalet.

- Fast, S. (2001). *In the houses of the holy: Led Zeppelin and the power of rock music*. New York: Oxford University Press.
- Frieler, K. & Riedemann, F. (2011). Is independent creation likely to happen in pop music? *Musicae Scientiae*, 15 (1), 17–28.
- Frith, S. (1992). *Zur Ästhetik der Populären Musik*. *PopScriptum*, 1, 68–88. Entnommen am 27.05.2013 von http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_frith.pdf
- Frühauf, J., Kopiez, R. & Platz, F. (2013). Music on the timing grid: The influence of microtiming on the perceived groove quality of a simple drum pattern performance. *Musicae Scientiae*, 17 (2), 246–260.
- Gerhardt, B. (2009). Populäre Musik im Unterricht. In J.-A. Sohns & R. Utikal (Hrsg.), *Popkultur trifft Schule. Bausteine für eine neue Medienerziehung* (S. 163–177). Weinheim: Beltz.
- Halbritter, U. S. (2012). *Erfolg im Musikerberuf: Kompetenzentwicklung im Bereich Jazz/Rock/Pop am Beispiel von Bandleadern*. Augsburg: Wissner.
- Hantschel, F. (2012). The time is gone!? Pink Floyds “Time” (1973). *Samples*, 11. Entnommen am 27.05.2013 von <http://aspm.ni.lo-net2.de/samplesii/Samples11/hantschel.pdf>
- Hass, R. W., Weisberg, R. W. & Choi, J. (2010). Quantitative case-studies in musical composition: the development of creativity in popular-songwriting teams. *Psychology of Music*, 38 (4), 463–479.
- Holm-Hudson, K. (Hrsg.) (2002). *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge.
- Jaedtke, W. (2000). Popmusik als Epochenstil. Versuch einer musikhistorischen und musiktheoretischen Aufarbeitung. In H. Rösing & T. Phleps (Hrsg.), *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs* (Bd. 25/26, S. 201–216). Karben: Coda.
- Johnson-Laird, P. N. (2002). How jazz musicians improvise. *Music Perception*, 19, 415–442.
- Kähäri, K., Zachau, G., Eklof, M., Sandsjö, L. & Møller, C. (2003). Assessment of hearing and hearing disorders in rock/jazz musicians. *International Journal of Audiology*, 42 (5), 279–288.
- Klausmeier, F. (1963). *Jugend und Musik im technischen Zeitalter*. Bonn: Bouvier.
- Kopiez, R., Lehmann, A. C. & Klassen, J. (2009). Clara Schumann’s collection of play-bills: A historiometric analysis of life-span development, mobility, and repertoire canonization. *Poetics*, 37 (1), 50–73.
- Kopiez, R. & Müllensiefen, D. (2011). Auf der Suche nach den „Popularitätsfaktoren“ in den Song-Melodien des Beatles-Albums *Revolver*: eine computergestützte Feature-Analyse. In S. Meine & N. Noeske (Hrsg.), *Musik und Popularität. Beiträge zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute* (S. 207–225). Münster: Waxmann.
- Kramarz, V. (2006). *Die PopFormeln. Die Harmoniemodelle der Hitproduzenten*. Bonn: Vöggenteiler.
- Lehmann, M. & Kopiez, R. (2011). Der Einfluss der Bühnenshow auf die Bewertung der Performanz von Rockgitarristen. In R. F. Nohr & H. Schwaab (Hrsg.), *Metal Matters: Heavy Metal als Kultur und Welt* (S. 195–206). Münster: Lit.
- Lehmann, M. & Kopiez, R. (2013). The influence of on-stage behavior on the subjective evaluation of rock guitar performances. *Musicae Scientiae*. doi:10.1177/1029864913493922
- Limb, C. J. & Braun, A. R. (2008). Neural substrates of spontaneous musical performance: An fMRI study of Jazz improvisation. *PLoS ONE* 3 (2), e1679.

- MacInnis, D. J. & Park, C. W. (1991). The differential role of characteristics of music on high- and low-involvement consumers' processing of ads. *Journal of Consumer Research*, 18, 161–173.
- Maempel, H.-J. (2001). *Klanggestaltung und Popmusik: eine experimentelle Untersuchung*. Heidelberg: Synchron.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Buckingham, UK: Open University Press.
- Middleton, R. (2002). *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, R. & Manuel, P. (2013). Popular music. In *Grove Music Online*. Oxford *Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Entnommen am 27.05.2013 von <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179>.
- Miehling, K. (2006). *Gewaltmusik – Musikgewalt: populäre Musik und die Folgen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Miehling, K. (o. J.). *Musica humana Freiburg*. Entnommen am 27.05.2013 von <http://klaumiehling.npage.de/musica-humana-freiburg.html>
- Moore, A. F. (2001). *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate.
- Müllensiefen, D. & Pendzich, M. (2009). Court decision on music plagiarism and the predictive value of similarity algorithms. *Musicae Scientiae: Discussion Forum* 4B, 257–295.
- North, A. C. & Hargreaves, D. (2008). *The social and applied psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Pirich, C. (2013). Auf beiden Saiten. *DIE ZEIT*, Nr. 6, 31. Januar, S. 15–17.
- Rauhut, M. (1993). *Beat in der Grauzone: DDR-Rock 1964–1972 – Politik und Alltag*. Berlin: BasisDruckVerlag.
- Reinke, D. (2009). *Neue Wertschöpfungsmöglichkeiten der Musikindustrie. Innovative Businessmodelle in Theorie und Praxis* (= Musik und Wirtschaft, 1). Baden-Baden: Nomos.
- Rentfrow, P. J. & Gosling, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of Personality & Social Psychology*, 84 (6), 1236–1256.
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. London: Faber & Faber.
- Riggenbach, P. (2002). Empirie-Domino. Empirische Popmusikforschung in der BRD: ein Vergleich. In H. Rösing, A. Schneider & M. Pfeleiderer (Hrsg.), *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Bd. 19 (S. 75–89). Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Roccor, B. (1998). *Heavy Metal: Die Bands. Die Fans. Die Gegner*. München: Beck.
- Rolle, C. (2005). Jazz, Rock, Pop, Hip-Hop, Techno usw. Populäre Musik im Unterricht. In W. Jank (Hrsg.), *Musik-Didaktik. Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II* (S. 209–216). Berlin: Cornelsen-Scriptor.
- Rosenbrock, A. (2006). *Komposition in Pop- und Rockbands. Eine qualitative Studie zu kreativen Gruppenprozessen*. Münster: LIT.
- Salganik, M. J., Dodds, P. S. & Watts, D. J. (2006). Experimental study of inequality and unpredictability in an artificial cultural market. *Science*, 311 (10. Februar), 854–856.
- Sawyer, R. K. (2007). *Group genius: The creative power of collaboration*. New York: Basic Books.
- Schönebeck, M. v. (1987). *Was macht Musik populär? Untersuchungen zur Theorie und Geschichte populärer Musik*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Tagg, P. & Clarida, B. (2003). *Ten little title tunes. Towards a musicology of the mass media*. New York: The Mass Media Musicologists' Press.
- Volmar, A. & Schröter, J. (Hrsg.). (2013). *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld: transcript.

- von Georgi, R. (2011). [Buchrezension] Gewaltmusik – Musikgewalt (Miehling, K., 2006, Königshausen & Neumann). In W. Auhagen, C. Bullerjahn & H. Höge (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Bd. 21: Musikselektion zur Identitätsstiftung und Emotionsmodulation* (S. 210–214). Göttingen: Hogrefe.
- von Georgi, R. (2013). Der Metal-Fan. Krank, asozial und gewalttätig aufgrund seiner Musikpräferenz? *terz*, 1. Entnommen am 27.5.2013 von <http://www.terz.cc/magazin.php?z=294&id=299>
- von Georgi, R., Kraus, H., Cimal, K. & Schütz, M. (2011). Persönlichkeit und Emotionsmodulation mittels Musik bei Heavy-Metal-Fans. In W. Auhagen, C. Bullerjahn & H. Höge (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Bd. 21: Musikselektion zur Identitätsstiftung und Emotionsmodulation* (S. 90–118). Göttingen: Hogrefe.
- Walser, R. (1993). *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Wicke, P. (Hrsg.). (2001). *Rock- und Popmusik* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 8). Laaber: Laaber.
- Wicke, P. (2007). Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch. Der Musik in den populären Musikformen. In H. de la Motte-Haber & H. Neuhoff (Hrsg.), *Musiksoziologie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 4, S. 222–243). Laaber: Laaber.
- Wicke, P., Wieland, Z. & Ziegenrucker, K. (2007). *Handbuch der populären Musik*. Mainz: Schott.
- Winkelhaus, E. (2004). *Zur kognitionspsychologischen Begründung einer systematischen Melodielehre*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Zander, M. (2006). Musical influences in advertising - How music modifies first impressions of product endorsers and brands. *Psychology of Music*, 34 (4), 465–480.
- Zander, M. F. & Kapp, M. (2007). Verwendung und Wirkung von Musik in der Werbung. Schwarze Zahlen durch „blaue Noten“? In Hans-Bredow-Institut (Hrsg.), *Medien und Kommunikationswissenschaft. Sonderband 1 „Musik und Medien“* (S. 92–104). Baden-Baden: Nomos. Entnommen am 04.01.2013 von http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/zander_kapp_werbung/zander_kapp_werbung.pdf