

JAN HEMMING (2016). *METHODEN DER ERFORSCHUNG POPULÄRER MUSIK*

Rezension von Martin Pfeleiderer

Der Titel *Methoden der Erforschung populärer Musik* lässt aufhorchen: Verfügt die Popmusikforschung inzwischen tatsächlich über einen allgemein anerkannten, ihrem Forschungsgegenstand angemessenen Methodenkanon? Finde ich in dem Buch Rat und konstruktive Anregungen bei meiner Suche nach jenen Forschungsmethoden, die zu meinem Forschungsgegenstand und zu meiner Fragestellung passen? Doch der Buchtitel führt zunächst einmal in die Irre. Denn im Buch werden nicht nur und nicht in erster Linie Methoden thematisiert, sondern – so erläutert der Autor, der in Kassel lehrende Professor für Systematische Musikwissenschaft Jan Hemming, in der Einleitung – verschiedene Zugänge zur populären Musik und deren Erforschung. Natürlich spielen dabei auch Forschungsmethoden eine Rolle, doch geht es Hemming ebenso um die Vermittlung von elementaren Grundlagen und Grundwissen an Leserinnen und Leser ohne spezifische Vorkenntnisse, um Theorien sowie schließlich um Anwendungsbeispiele, anhand derer – nun also doch – verschiedene Forschungsmethoden erläutert werden. Dies wiederum soll dem Leser Anregungen zum Weiterforschen geben.

Das Buch ist in elf thematisch voneinander unabhängige und daher auch separat lesbare Kapitel gegliedert – »nach Art eines Lehrbuchs«, wie Hemming in der Einleitung schreibt. Jedes Kapitel ist mit zahlreichen Abbildungen (Grafiken, Notenbeispiele, Fotos) illustriert und verfügt über ein umfangreiches Verzeichnis weiterführender Literatur. Als Zielgruppe werden auf dem Buchcover »Studierende und Forschende in Musikwissenschaft und angrenzenden Disziplinen« genannt. Die primäre Ausrichtung auf die Musikwissenschaft wird besonders in den ersten Kapiteln des Buches deutlich. Im ersten Kapitel skizziert der Autor zunächst die Arbeitsfelder der historischen und systematischen Musikwissenschaft sowie der Musikethnologie und gibt

einen Überblick über deren Zugänge zur populären Musik. Für Hemming ist dabei ein Verständnis von Musik als Text zentral, worunter er »jede Art kultureller Erscheinungsformen« versteht, »aus denen Bedeutungen ›herausgelesen‹ werden können« (S. 28). Sodann diskutiert er die Denktraditionen des Marxismus, der Kritischen Theorie und der Cultural Studies, die er gemeinsam mit weiteren Theorieansätzen in eine transdisziplinäre Popmusikforschung integrieren möchte.

Nachdem im ersten Kapitel der theoretische und methodologische Rahmen des Buches abgesteckt worden ist, führt das zweite Kapitel in die Musikproduktion und deren technologischen Grundlagen ein. Recht praxisnah geht es um die Arbeitsweise im Studio und beim Homerecording, die Funktionsweise von Magnettonband und digitalen Effekten und schließlich um eine kurze Geschichte des Musikproduzenten. Dagegen werden weitere Produktionsbereiche, so etwa Live-Konzerte, nur am Rande erwähnt.

Das ausführliche dritte Kapitel widmet sich unter der Überschrift »Textuelle Analyse« Möglichkeiten der Beschreibung von Musik, vor allem in der Sprache der Musiktheorie. Da der Autor offensichtlich auch musiktheoretisch nicht vorgebildeten Lesern einen Zugang zur Terminologie der Musikbeschreibung bieten möchte, setzt er recht basal bei der Erklärung von Tönen, Skalen und Melodien sowie den psychologischen Grundlagen der Wahrnehmung an. In den darauf folgenden Abschnitten Tonalität und Harmonik, Funktionstheorie und Stufentheorie wird es allerdings recht schnell sehr komprimiert und kompliziert, sodass musikalische Laien hier vermutlich kaum noch folgen können. Weitere Abschnitte widmen sich den Aspekten Metrum und Groove, Songtexten, Sound und Textur sowie schließlich musikalischen Formen und »Formaten«. Zweck der textuellen Analyse ist es, so schreibt Hemming in der Einleitung, »wissenschaftliche Aussagen bei Bedarf auch am musikalischen Material zu belegen« (S. 15). Dies verdeutlicht er an exemplarischen Analysen von originalen Notentexten, Notentranskriptionen, Verlaufsgrafiken und LeadSheets. Schließlich ergänzt er diese Visualisierungsmöglichkeiten von Musik durch eine detaillierte sprachliche Beschreibung des musikalischen Geschehens, die er in Anlehnung an Clifford Geertz und Jeff Todd Titon als »dichte Beschreibung« bezeichnet, und durch ein etwas verwirrendes grafisches Transkriptionssystem (mit Farben, Formen und Pfeilen), das der Autor gemeinsam mit Andre von Melöchin entwickelt hat.

Besonderes Gewicht legt Hemming sodann im vierten Kapitel auf eine semiotische Deutung von Musik, wobei er sich weitgehend an den Ansatz von Philip Tagg anlehnt. Nach einer ausführlichen theoretischen Einführung, die bis in Details der Zeichentrichotomien von Charles Sanders Peirce reicht,

wird Taggs Analyseansatz en détail referiert. Hieran anknüpfend macht Hemming den Vorschlag, ein Musikgenre oder einen musikalischen Stil als eine Menge konstitutiver Museme, also bedeutungstragender klanglicher Einheiten oder Aspekte, zu definieren, die in einem konkreten Musikstück durch weitere, fakultative Museme ergänzt werden. Als Beispiele folgen »musematische« Analysen eines ARD-Werbespot und »rechter« Musik, bei denen stilistische Querverweise, also die intertextuelle Dimension der Musik, im Vordergrund stehen. Auch im fünften Kapitel zu »Gender Studies und Performativität« greift Hemming den Aspekt der stilistischen Querverweise bei der Analyse eines Songs der Spice Girls wieder auf. Anschließend widmet er sich ausführlich dem Zusammenhang von Musik und Körper und gelangt schließlich zur Diskussion um das soziale und das biologische Geschlecht – mit einem Schnelldurchgang durch Thesen von Susan McClary, Jacques Lacan, Roland Barthes, Judith Butler und schließlich, als eine Art Korrektiv, des deutschen Philosophen Wolfgang Detel. Dagegen werden Fragen der Performativität nur ganz am Rande gestreift.

Im darauf folgenden Kapitel zur empirischen Forschung rückt der Lehrbuchcharakter des Buches wieder stärker in den Vordergrund. Hier geht es nun – mehr oder weniger ausführlich – um standardisierte Befragung, qualitative und ethnographische Forschung, deskriptive Statistik und qualitative Inhaltsanalyse, Quer- und Längsschnittuntersuchung, Hypothesenprüfung, Test und Experiment. In der zweiten Hälfte des Kapitels referiert Hemming zwei eigene Studien zum Phänomen des Ohrwurms und zum Konzerterleben von Musikern. Während Forschungsstand und Ergebnisse jeweils ausführlich dargestellt sind, werden Überlegungen, warum nun gerade diese und nicht eine andere Methode gewählt wurde, was die Vorteile und Nachteile der gewählten Vorgehensweise sind usw., dem Leser in diesem Kapitel – wie auch an manch anderer Stelle des Buches – leider vorenthalten.

Unter der Überschrift »Kontextuelle Analyse« thematisiert der Autor im siebten Kapitel Sozialisationsprozesse, Persönlichkeitsfaktoren und Subkulturen. In den drei Anwendungsbeispielen geht es um den Zusammenhang von Persönlichkeit und Fanverhalten, von Heavy Metal und Aggression und schließlich ausführlich um eine Studie Hemmings, in der er die These, dass sich musikalischer Geschmack generationsspezifisch herausbildet und Hörer bevorzugt der Musik ihrer Jugend treu bleiben, auf ihre empirische Stichhaltigkeit überprüft. Die methodischen und statistischen Details sowie die Ergebnisse der mehrstufigen Replikationsstudie werden detailliert ausgebreitet – woraufhin Hemming schlussfolgert, dass »alternative Forschungsstrategien entwickelt werden [müssen], um die kulturelle Annahme [der Generationsabhängigkeit des Musikgeschmacks] auch empirisch zu bestäti-

gen« (368). Ob auf diese Weise unbedarfte Leser für die empirische Forschung begeistert werden können, ist fraglich.

Im Mittelpunkt von Kapitel 8 zur »ökonomischen Analyse« steht das Modell der Mediamorphosen nach Kurt Blaukopf. Hieran anknüpfend werden das moderne Urheberrecht, die Geschichte und Arbeitsweise der Tonträgerindustrie sowie die Funktionsweise der Musik-Charts referiert. Dabei geht es in erster Linie um die Vermittlung von Fakten; ein methodischer Anteil oder Anregungen zum Weiterforschen fehlen. Dagegen liegt der Schwerpunkt im Kapitel »Globalisierung« auf der Erläuterung verschiedener theoretischer Konzepte, mit denen Phänomene der Musikproduktion und -rezeption in einer globalisierten Welt beschrieben werden können: Kulturaustausch und Kulturimperialismus, Inter- und Transkulturalität, das Konzept der ethno-, techno-, finance- media und ideoscapes nach Arjun Appadurai, Authentizität und Hybridität, World Music und Diaspora. Die Implikationen einiger dieser Konzepte werden anhand von Beispielen illustriert.

Im vorletzten Kapitel zur »Geschichte und Geschichtsschreibung« diskutiert Hemming recht knapp verschiedene narrative Paradigmen: die Heroengeschichte, die Sozialgeschichte, die Ereignisgeschichte und das Organismusmodell. In einem Anwendungsbeispiel hinterfragt er die weit verbreitete These, die elektronischen Kompositionen von Karlheinz Stockhausen und die Musik von Kraftwerk seien »Keimzellen« des Techno gewesen. Das in dieser These verborgene Modell einer sich organisch fortentwickelnden Musikgeschichte müsse, so Hemming, durch einen Verweis auf sich verändernde technologische Rahmenbedingungen erweitert werden. Beim zweiten Beispiel, dem Zusammenhang zwischen Eurovision Song Contest und der nationalen Identität der Deutschen, wird allerdings der Bezug zur Musikgeschichtsschreibung nicht ganz deutlich.

Eine Definition des Ausdrucks »populäre Musik« hat sich der Autor bewusst für das letzte Buchkapitel aufbewahrt. Hier diskutiert er die Kriterien von Philips Taggs heuristischer Unterscheidung zwischen Folk Music, Art Music und Popular Music und weitere terminologische Perspektiven. Hemming lehnt eine essentialistische Definition, etwa durch Aufzählen bestimmter Eigenschaften, ab und kommt stattdessen zu dem Schluss: »Die Bedeutung von populärer Musik lässt sich vielmehr performativ prägen, in dem der Begriff in der wissenschaftlichen Verwendung zugleich benutzt und fortentwickelt wird« (S. 515). Worin Hemmings eigener Beitrag zu dieser »performativen« Fortentwicklung des Begriffs liegt, bleibt dabei unausgesprochen – oder ist es tatsächlich, wie ein Schlusszitat nahe legt, die Ausdehnung des Begriffs auf alle Arten Musik, die irgendwem irgendwie gefallen möchten?

Die Vielfalt und Breite der von Hemming diskutierten Themen ist zweifelsohne beeindruckend. Und die konsequent umgesetzte Strategie, es dem Leser und seinen Interessen zu überlassen, thematische, theoretische und methodisch Lektüreschwerpunkte zu setzen und aus den referierten Informationen, Theorien und Methoden etwas für sich herauszupicken, ist durchaus sympathisch. Überhaupt bemüht sich der Autor durchweg um einen einfachen und argumentativ klaren Schreibstil, der auch Studenten und Schülern keine größeren Verstehensprobleme machen dürfte. Dass es dabei mitunter auch zu Vereinfachungen komplexer Sachverhalte kommt, ist entschuldbar. Erfrischend breit und stilistisch vielfältig ist die Auswahl der behandelten Musikbeispiele, die vom deutschen Schlager über die Beatles (deren Musik in fast jedem Kapitel erwähnt wird) über Progressive Rock bis zu Heavy Metal und Techno reicht; erstaunlich viele Notenbeispiele stammen allerdings von Komponisten, die nicht der populären Musik zugerechnet werden (von Beethoven über Chopin bis zu Stravinskij und Stockhausen). Dass in dem Buch nicht alle Ansätze der gegenwärtigen Popmusikforschung vorgestellt werden können, ist angesichts der großen Vielfalt entsprechender Forschungsansätze wohl unvermeidlich. Hemming setzt bewusst Schwerpunkte, so auf die Musiksemiotik nach Tagg oder empirische Methoden der Musikpsychologie. Dagegen werden soziologische Zugänge eher selten herangezogen, Pierre Bourdieu wird nur ganz am Rande erwähnt, Luhmann fehlt völlig. Abgesehen vom Mediamorphosenkonzept fehlen zudem dezidiert medienwissenschaftliche Konzepte und auch Überlegungen zur Ästhetik populärer Musik sucht man vergebens. Bedauerlich, aber dennoch entschuldbar sind manche inhaltlichen Unschärfen, etwa bei der Erläuterung der Studio-technik (Overdubbing, Flanger), oder eigentümliche Begriffsverwendungen – etwa die Verwendung des Ausdrucks »Metrum« für »Grundschlag« (was zur paradox anmutenden Formulierung »Taktwechsel bei durchgehaltenem Metrum« führt, S. 105) oder die Ausdehnung des Begriffs »blue note« auf vokale Schleifer und Glissandi in völlig bluesferner Musik. Schwerer wiegt nach meinem Empfinden der Umstand, dass bei vielen Anwendungsbeispielen weder die Fragestellung und deren Relevanz explizit genannt noch die Methodenwahl explizit reflektiert wird. Doch das liegt vermutlich an meiner eigenen, durch den Buchtitel generierten Erwartung, es handele sich um ein Methodenbuch, das bei der Wahl der angemessenen Forschungsmethode beratend herangezogen werden könne. Stattdessen soll sich der Leser wohl aufgrund der Präsentation der Anwendungsbeispiele und den damit erzielten Ergebnissen selbst ein Bild machen und sich dann an den skizzierten Methoden wie an einem Baukasten bedienen. Dass viele Anwendungsbeispiele nicht eigens für das Lehrbuch konzipiert wurden, sondern auf Studien beru-

hen, die der Autor bereits anderweitig veröffentlicht hat, und dass vorbildliche Studien anderer Autoren dagegen eher selten dargestellt werden, ist befremdlich, aber nicht unbedingt verwerflich – denn natürlich kennt sich ein Forscher dort am besten aus, wo er selbst geforscht hat. Ärgerlich ist allerdings das teilweise amateurhaft anmutende Layout des Buches. Auf vielen Seiten klaffen zwischen den einzelnen Absätzen große Lücken, und manche Abbildungen sind aufgrund einer zu geringen Auflösung nur schwer zu entziffern (oder überhaupt nicht entzifferbar wie auf S. 490; die indischen Trommeln auf S. 442 sind grafisch so in die Länge gezogen, dass sie kaum noch als Tablas zu identifizieren sind). Anscheinend fehlt auch so renommierten Verlagen wie dem Springer-Fachmedien-Verlag inzwischen Geld und Personal für eine angemessene Betreuung von Autoren und Publikationen.

Trotz dieser Mängel handelt es sich bei *Methoden der Erforschung populärer Musik* um ein äußerst ambitioniertes Buchprojekt, aus dem jede interessierte Leserin und jeder interessierte Leser sicherlich vielfältige Einsichten gewinnen wird. Womöglich ist es jedoch etwas *zu* ambitioniert. Es ist fraglich, ob das Verfassen einer umfassenden Einführung in das äußerst heterogene Forschungsfeld der populären Musik heute überhaupt noch von einem einzigen Wissenschaftler zu leisten ist. Daher erfährt man durch das Buch, aufgrund der Themenauswahl und des spezifischen Blickwinkels des Autors auf seinen Gegenstand, auch etwas über den Autor: eines (wahrscheinlich) mit der Musik der Beatles sozialisierten Musikwissenschaftlers, der umfassend kulturwissenschaftlich interessiert ist und zudem ein besonderes Faible für Philip Tagg und die empirischen Forschungsmethoden der Musikpsychologie besitzt.

Hemming, Jan (2016). *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer VS, 534 S., 69,99€.