

## 0. EINLEITUNG

Popmusik ist mir wichtig. Sie ist mir so wichtig, dass ich einen Großteil meiner Zeit damit verbringe, darüber nachzudenken, warum sie mir so wichtig ist. Ich habe in Bands gespielt, ich habe Titel aus dem Radio auf Kassette aufgenommen, MTV angestarrt und Konzerte über Konzerte besucht. Dabei ist es kein besonderer, gar individueller Schritt, sich für die Popmusik zu entscheiden. Millionen Menschen tun es mir gleich und hören Stücke, die manch ein Komponist wegen ihrer vermeintlichen Trivialität verachtet. Der Berufsgruppe der Komponisten gehöre auch ich an, trotzdem ist meine Leidenschaft für die Popmusik ungebrochen.

Die Frage nach dem, was eigentlich hinter der Passion liegt, war dementsprechend der Ausgangspunkt für diese Arbeit. Was ist Popmusik, wieso entfaltet sie Wirkungen, die ihr so große, gesellschaftliche Relevanz verleihen? Dabei wurde mir schnell klar, dass der Hintergrund nicht durch die musikalische Analyse von Stücken aus der Popmusik zu finden sein würde. Musikalische Mittel greifen hier nicht allgemeingültig. Vielmehr scheinen die Wirkungen der Stücke entscheidend zu sein; diese Wirkungen bewegen sich in ihrer Gesamtheit aber jenseits der Dur-Moll-Kadenzen, aus denen die meisten Popmusik-Stücke bestehen:

„Alle Versuche, die Beatmusik mit Hilfe der an ‚Klassischer Musik‘ bewährten Maßstäbe zu beurteilen, um deren Wirkung zu erklären, müssen scheitern, da beide Musikrichtungen unterschiedliche Schichten der Persönlichkeit ansprechen.“<sup>1</sup>

Hier warf sich die Frage auf, ob es in der Wirkungsweise überhaupt einen Unterschied zwischen Popmusik und Kunstwerken im Allgemeinen geben kann. Immerhin werden auch Kunstwerke unabhängig von ihrer handwerklichen Qualität völlig subjektiv beurteilt, ähnlich wie es eben auch bei Popmusik zu sein scheint.

---

<sup>1</sup> Hesse, Horst-Peter: *Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens*, Wien 2003, Seite 95. Beatmusik soll hier stellvertretend für Popmusik gesehen werden. Der Gedankengang dahinter beschreibt die Popmusik als auf Zugehörigkeitsbedürfnis und Geltungsbedürfnis aufbauend, wodurch sie ihre (subjektive) musikalische Qualität erhält.

Woran man die Wirkungsweise von Popmusik ausmachen und diese ggf. kompositorisch nutzen kann, ist Inhalt meiner Überlegungen.

Um die Qualitäten im Kunstwerk auf die Popmusik anwenden zu können, musste ich mich ebenfalls mit dem Wirkungsbegriff in der Kunst auseinandersetzen, den ich hauptsächlich in den eher philosophischen Theorien zum Aurabegriff adäquat wiedergegeben fand.

## **0.1 Aura und Popmusik – Wieso?**

Der Begriff der Aura und auch der der Popmusik teilen sich eine Problematik, die sie als gesellschaftliche, sich wandelnde Phänomene auszeichnet: Eine klare, weitgehend akzeptierte Definition fehlt.

Zwar herrscht Konsens über die „Wirkung“ als wichtiges Qualitätsmerkmal von Erfahrbarem, aber jede Abhandlung über das Auratische (respektive über die Aura als Ursache dieser Wirkung) kann nur im spezifisch zeitlichen und sozialen Umfeld als wahr anerkannt werden. Dadurch wird eine Übertragung auf ein Themengebiet, das in einer solchen Abhandlung nicht Teil der Betrachtung war, deutlich erschwert, und eine etwaige Definition scheint verwässert.

Ähnlich verhält es sich mit der Popmusik. Ist das, was von der Popkultur für sich musikalisch beansprucht wird auch automatisch Popmusik? Denn außerhalb vom „Mainstream“<sup>2</sup> finden interessante Fusionen von Musik und Kultur statt, die noch nicht in diesem angekommen sind, aber bereits an die Tür klopfen und um Einlass bitten. So kann es passieren, dass klanglich und musikalisch komplizierte Stücke wie Ligetis „Atmosphères“<sup>3</sup> durch den Umweg über das Medium Film ein Teil eben jener Massenkultur werden.<sup>4</sup> Die Frage, ob dies allein, weil der Komponist diesen „Zweck“ nicht vorgesehen hatte, überhaupt legitim ist, lässt sich dann schon nicht mehr stellen. Die Popkultur assimiliert ihre Inhalte selbst.

---

<sup>2</sup> Als Mainstream wird im allgemeinen der größte geschmackliche Konsens im Pop bezeichnet, bzw. Musik mit dem höchsten Bekanntheits- / Verbreitungsgrad.

<sup>3</sup> Ligeti, György: *Atmosphères*, 1961

<sup>4</sup> Vgl. Kubrick, Stanley (Regie): *2001: A Space Odyssey*, UK/USA 1968 (Film).

Der Grund für die Definitions-Misere, in beiden Fällen, ist die Subjektivität des einzelnen Beobachters. Sie führt zu einer nahezu rekursiven Beschreibungsweise, in der die Definitionen im Kern heraus mit Abstraktionen erklärt werden, die eigentlich Teil des Betrachtungsgegenstandes selbst sind. Popmusik ist Popmusik, weil sie populär ist.<sup>5</sup> Doch gerade Popmusik hat schon seit den späten 60er Jahren Untergenres ausgebildet, die die formalen Anforderungen an Popmusik erfüllen, sich aber nicht im Mainstream bewegen<sup>6</sup>. Somit muss die Definition von Popmusik einzig über ihren Publikumskonsens scheitern.

Nicht besser ist es um den Aurabegriff beim Kunstwerk bestellt. Das Werk hat eine Aura, weil es „Etwas“ hat. Der Versuch, dieses „Etwas“ klarer zu fassen, wird von Walter Benjamin unternommen, wobei das genannte Problem der Rekursion im folgenden Zitat deutlich zutage tritt, wenn Benjamin die Aura über die Aura selbst definieren möchte:

„Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“<sup>7</sup>

Trotz der genannten Probleme in beiden Fällen ergibt es für den Komponisten von Popmusik Sinn, den Aurabegriff näher einzukreisen und mit den gesellschaftlichen Qualitäten der Popmusik in Einklang zu bringen. (Dies bedeutet im Endeffekt auch, der Popmusik Eigenschaften zuzusprechen, die sie als Kunstwerk auszeichnen.) Vieles an der Popmusik objektiv nicht Greifbare scheint nämlich genau auf den Phänomenen aufzubauen, die der Aurabegriff impliziert. In dieser Feststellung liegt die große Chance begründet, eine bewußtere Form des Musikschaffens zu entwickeln und den ästhetischen Umgang mit musikalisch-

<sup>5</sup> So zumindest der Konsens einiger Nachschlagewerke, z.B. beschreibt Reclams „Kleines Fremdwörterbuch“ (Stuttgart 1996) Popmusik als „populäre Musik, moderne Unterhaltungsmusik“ (Seite 231).

<sup>6</sup> Man kann hier durchaus von „nicht populärer Pop-Musik“ sprechen. Vgl. dazu Diettrich, Eva: Tendenzen der Pop-Musik. Dargestellt am Beispiel der Beatles, Tutzing 1979, Seite 72 ff.

<sup>7</sup> Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1977, Seite 15

auratischem Material für die Popmusik, einer zutiefst emotionalen Musikform, zu etablieren. Dabei geht dieser Weg, wie noch gezeigt werden wird, weit über das reine Komponieren im traditionellen Sinne hinaus.

Er zwingt den Pop-Komponisten, sich nicht nur mit der ästhetischen Wirkung seiner Stücke auseinanderzusetzen, sondern diese Wirkung, mit dem Wissen um das Auratische, bewusst einzusetzen, und das nicht nur mit den Mitteln der Musik, sondern auch in planerischer Gestaltung mit allem, was dem Endergebnis dienlich ist, was in diesem Fall ein Stück Popmusik darstellt.

## **0.2 Was die Arbeit leisten möchte**

Diese Arbeit soll weder einen allgemeingültigen Aurabegriff, noch eine allgemein gültige Definition für Popmusik hervorbringen. (Für beide Begriffe werden jedoch zweckmäßige Beschreibungen und Definitionsansätze aufgezeigt, die innerhalb dieser Arbeit gelten sollen.) Auch beschäftigt sich diese Arbeit nicht näher mit den Phänomenen des Starkults in der Popmusik oder der Bühnenperformance im Speziellen - auch wenn diese als aurabildend kurz angesprochen werden - dafür wären eigene Arbeiten erforderlich. Denn gerade der Liveauftritt mit seiner flüchtigen Vergänglichkeit erfüllt sowieso, völlig außer Frage stehend, alle Ansprüche, die an ein auratisches Kunstwerk gestellt werden.<sup>8</sup>

Mir geht es eher darum, wie (und ob) auratische Qualitäten in „konservierter“ Popmusik wiedergefunden und kompositorisch genutzt werden können. Die Arbeit soll, über ihre internen Definitionen, die Gedankenstränge bündeln und dem Komponisten letzten Endes eine Hilfestellung für das mögliche kompositorische Arbeiten *mit* auratischem Material oder eben das auratische Arbeiten *an* musikalischem Material liefern.<sup>9</sup>

Ziel ist es außerdem, den Kompositionsprozess als Zusammenspiel aus Selbstreflexion und Gesellschaftswahrnehmung zu sehen und zu bewerten.

---

<sup>8</sup> Siehe dazu Kapitel 3.1.

<sup>9</sup> Hierbei handelt es sich tatsächlich um zwei verschiedene Vorgänge, die aber im kompositorischen Prozess zusammenfließen. Siehe dazu Kapitel 4.

Die Popmusik liefert uns hier eine besonders gute Hilfestellung, da in ihr noch immer die größte Schnittmenge von bekannten Stücken, Melodien, Rhythmen und Sounds vermutet werden darf. Dabei soll auch die Frage nach der allgemeinen Ästhetisierung in der Popmusik behandelt werden, soweit sie die auratischen Phänomene betrifft. Eine Trennung zwischen aktivem und passivem Prozess ist hier nahezu unmöglich, es soll jedoch versucht werden, sie da vorzunehmen, wo es gegeben erscheint.

### **0.3 Interne Absprachen**

Zur besseren Verständlichkeit sollen hier zunächst einige notwendige Absprachen getroffen werden:

- Die Popmusik, von der in dieser Arbeit die Rede ist, soll die westlich-beeinflusste sein, da die hier zur Verfügung stehenden Quellen diesen Bereich behandeln. Die Existenz von Islam-Pop, chinesischer Popmusik und ähnlichen Schattierungen ist eigentlich nicht von Belang, da sie für ihren Kulturkreis mit den in dieser Arbeit genannten Mitteln ebenfalls untersucht und gestaltet werden können. Ob man Halbtöne oder Vierteltöne nutzt, ob man zur Tonika geht oder nicht: der Sozialdarwinismus der Popkultur entscheidet, ob der Komponist relevante Popmusik hervorgebracht hat.
- Wenn von Kunstwerken und Betrachtungsgegenständen die Rede ist, so sollen die dort beschriebenen Aspekte ebenfalls für die Popmusik im Sinne dieser Arbeit gelten. Schließlich ist ein Betrachtungsgegenstand das, was in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt. Und darüber, was ein Kunstwerk sein soll, wird in der Postmoderne seit jeher gestritten. Tun wir also so, als hätten wir uns für die Kunst im Pop entschieden.
- Der Begriff der Popkultur soll für die Gruppe der Konsumenten von Popmusik gelten. Dies schließt den Konsum von Filmen, Zeitschriften und Ähnlichem mit ein, wenn dieser Rückwirkungen auf das Akzeptanzverhalten von Popmusik hat. Es ist hier also auch ein Netzwerk aus den verschiedenen sozialen Schichten gemeint, in denen eine Beschäftigung mit Popmusik stattfindet.

- Es wird bewusst vermieden, die verschiedenen Genres der Popmusik einander gegenüberzustellen und zu klassifizieren. Für diese Arbeit ist es irrelevant, ob Schlager einfacher strukturiert sind als Jazzpop oder Drum'n'Bass. (Meiner Ansicht nach ist eine Gegenüberstellung der unterschiedlichen Genres oft der Versuch, Adornos Musiksoziologie<sup>10</sup> auf die Popmusik zu übertragen, indem vermeintlich „ernste“ Popmusik der vermeintlich „leichten“ Popmusik vorgezogen wird, um damit zu rechtfertigen, warum man sich überhaupt mit dem Objekt Popmusik beschäftigt.)
- Wenn von „Sound“ die Rede ist, dann ist damit im Allgemeinen Sound im Sinne von Klangfarbe gemeint.<sup>11</sup> In der Popmusik ist aber häufig eine Verschmelzung der Genre-Bezeichnung mit einer Klangvorstellung zu finden, man spricht z.B. vom Punk und meint dabei gleichzeitig den Sound und die musikalische Stilistik als spezifische Qualitätsmerkmale. Für die Hörschaft müssen wir diese Verbindung also akzeptieren, denn durch sie ist der Zusammenhang von Authentizität und Klang (wenn ich also einen bestimmten Klang in einem Genre erwarte) erst möglich, weshalb auch in dieser Arbeit (besonders in den Kapitelabschnitten 2.3.2 und 4.1.2) von Sound auch im Sinne von „Merkmale eines Stils in Verbindung mit Klang“ ausgegangen werden soll.<sup>12</sup>
- Der Bereich des Surroundklangs wird nur in den seltensten Fällen angesprochen, da sich bisher keine klare Durchsetzung der Raumklangmusik in der Popmusik abgezeichnet hat. Generell können aber alle Überlegungen aus dieser Arbeit auch dort Verwendung finden. Wichtig ist dann, die besonderen Raumwirkungen zu berücksichtigen, die ebenfalls eine ganz andere Beschäftigung mit dem Material erfordern. Z.B. könnte die Bereitschaft des Hörers, sich in der Mitte der Lautsprecher zu befinden, eine Rolle spielen.

---

<sup>10</sup> Vgl. Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. 12 theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989.

<sup>11</sup> Das Wort „Sound“ entspricht natürlich nicht hundertprozentig dem deutschen Wort „Klangfarbe“, es impliziert keine ästhetisch-geschmackliche Wertung, weshalb sich der Begriff Klangfarbe auch oft in englischen Publikationen findet. Innerhalb der Popkultur ist jedoch meistens von Sound die Rede, daher auch in dieser Arbeit.

<sup>12</sup> Vgl. dazu bitte auch Döhl, Frédéric: *Sound als Kategorie des Urheberrechts*, in: Phleps, Thomas / Von Appen, Ralf (Hg.): *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*, Bielefeld 2003, Seite 179 ff.