

Universität zu Köln
Musikwissenschaftliches Institut
WS 07/08 Referent: Poxymedon
Hausarbeit zum Hauptseminar „Domestikation des Groove: Populärmusik in Asien“
Dozenten: Prof. Dr. Rüdiger Schumacher / Dr. Lars Christian Koch / Dr. Julio Mendivil

Stilistik des Mainstreams in der Populärmusik

Inhalt

Abkürzungen	3
Musikbeispiele	3
Zitierweise	3
Einleitung	4
Problematisierung des Begriffs und dessen Reglementation	4
Anwendung der Prototypentheorie auf die Musik	7
Was sind Prototypen?	8
Zwei Beispiele für experimentelle Prototypisierung	10
Konstruktion und musiktheoretische Manifestation des prototypischen Mst-Stils	13
1. Allgemein	14
2. Tonalität	14
3. Melodik	15
4. Harmonik	15
5. Gesangsart	15
6. Mechanik	15
7. Sound	15
8. Instrumentation	16
9. Rhythmik / Metrik / Taktart	16
10. Formaufbau	16
11. Songtext	16
Das Virtuem	17
12. Zeitlosigkeit	17
13. Genremix	18
14. Veröffentlichung einer Single	18
15. Sendeleplätze auf unspezifischen Mst-Sendern in Radio und Fernsehen	18
16. Oldie- bzw. Repertoirewert und Opportunität	18
Diskussion	19
Tonalität	20
Melodik und Harmonik	21
Rekursionsharmonik (Floskelhafte Kadenzblöcke)	23
Instrumentation	27
Metrik und Taktarten	28
Rhythmik	29
Formbau	30
Songtext	30
Singleveröffentlichung	32
Sendepräsenz	34
Mainstream = Hit, Hit = Mainstream ?	37
Resümee	38
Bibliografie	39
Bücher	39
Aufsätze	39
Webseiten	40

Abkürzungen

B	Bridge
I	Intro
Mst	Mainstream
MNHB	Modell der notwendigen und hinreichenden Bedingungen
ÖRR	Öffentlich Rechtlicher Rundfunk
PM	Populärmusik
pM	populäre Musik
PT	Prototyp
PTT	Prototypentheorie
R	Refrain
S	Strophe
T	Totalverwendung im Song (ausschließlich)

Musikbeispiele

Alle Musikbeispiele (Songs) in dieser Hausarbeit habe ich eigenständig auditiv gesammelt und passend zusammengestellt mit Ausnahme derjenigen unter der Überschrift "*Floskelhafte Kadenzblöcke (Rekursionsharmonik)*" und dem Absatz mit dem Namen 1564.

Zitierweise

Die Quellennennung für ein Zitat wird bei AutorInnen, von denen nur eine einzige Quelle aus der Bibliografie verwendet wurde, durch Nachname und Seitenzahl angegeben. Bei mehreren Quellen durch Nachname, Nummerierung und Seitenzahl.

Einleitung

Das Wort *Mainstream* oder deutsch Hauptstrom oder Zeitgeist ist ein Allquantor, ein leeres Hyperonym, ein in seiner Aussagekraft beliebig ummünzbares Universalwort zur unspezifischen Beschreibung all dessen, was in seinem jeweiligen Gesprächs- oder Textzusammenhang etwas zum Ausdruck bringt – also noch nicht einmal annähernd beschreibt – was in der Wahrnehmung der Sprecher und Angesprochenen dafür gehalten wird und immer etwas mit modischen Vorlieben und Aktualität zu tun hat. Dieses Wort hat sowohl im Deutschen wie Englischen dieselbe Bedeutung. Die Frage nach der Definition irgendeines musikalischen Mainstreams wird insofern von einer lexikalischen oder wortsemantischen Existenzfrage überschattet. Diese ist aber weder Sinn noch Zielsetzung dieser Arbeit und als Vorgriff sei gesagt, dass es *Mainstream* in allen von Menschen geschaffenen Lebens- und Kulturbereichen gibt, die chronologischen, modischen oder technischen Entwicklungen unterworfen sind und selbstverständlich nicht primär musikalischen Ursprungs sein müssen. Es gibt Mst in der Textilmode, der Heilkunde, der Architektur (z.B. Kirchenbaustile), der Automobilindustrie, im Gartenbau (als Extremform im Absolutismus), in der Literatur (z.B. Vormärz, Sturm und Drang), bildenden Kunst (z.B. Dadaismus, Kubismus), Philosophie, in den Geisteswissenschaften, Touristik, Kosmetik, im Wort- bzw. Sprachgebrauch (im 17. Jh. Französismen, heute Anglizismen), den Weltanschauungen (in den 1970er Jahren gab es einen Sektenboom), in der Kindererziehung, bei der Spielwarenindustrie (Monchichipuppen, Zauberwürfel, Tamagotchi-Ei) – die Liste ist schier endlos; darin mischt also auch die Musik mit.

Das Wort *Mainstream* hat in seiner Umgangssprachlichkeit lediglich *ein* obligatorisches Merkmal: einen aktuellen Bezug zum Zeitpunkt des Wortgebrauchs, da noch nicht klar ist, ob sich der jeweils gegenwärtige Trend als Stil oder Epoche jemals halten und durchsetzen wird, um dann einen Eigennamen zu bekommen. Semantisch füllt das Wort *Mainstream* doppelt eine sprachliche Lücke: es ist erstens bereits selbst ein Mst, nicht *Zeitgeist* oder *Hauptstrom* als Wort zu benutzen, da Anglizismen derzeit (wieder?) hoch im Kurs sind. Zweitens bedient es Konnotationen, die die anderen Wörter verloren haben oder nie hatten, z.B. eine deutliche, inhärente Wertung, die implizite Schnelllebigkeit, Aktualität, eine soziale Sprachkomponente, hohe Subjektivität und andere.

Es ist ferner allgemein bekannt, dass jede Art von Avantgarde in den Kunstrichtungen – und im besonderen hier in der Musik – einst Hauptstrom und Mst war, ganz egal ob es sich dabei um traditionelle Konzertmusik, Jazz oder PM handelte. Allerdings gilt dabei die Einschränkung, dass das aus Sicht der aktiven Teilnehmer so war und hierin bereits der erste Widerspruch liegt: ist Mst eine Eliteerscheinung oder ein Massenphänomen? Ich antworte: beides, je nach Sprachgebrauch und Situationskontext. Im Wort selbst liegt keine Antwort. In dieser Hausarbeit liegt der Schwerpunkt auf der zweiten Antwort bezüglich der pM.

Problematisierung des Begriffs und dessen Reglementation

Das Thema dieser Arbeit führte zu teilweise kontroversen Debatten und Widersprüchen bei seiner Darstellung im Seminar, die hier mit eingearbeitet werden. Festgehalten werden kann, dass musikalischer Mst sich aus sowohl aktuellen wie inaktuellen Songs (=Oldies) unterschiedlicher Genres und Stilistiken zusammensetzt und es keinen Mst gibt, der alle Genres, Stile oder Gattungen mit einbezieht oder ausschließlich ein einziges Genre bedient. Das Phänomen Mst (s.o.) muss aus musikwissenschaftlicher Sicht erst einmal sozusagen

sortenrein spezifiziert werden. Das bedeutet: hier im Zusammenhang interessiert kein Mst des Hardrock, kein Mst der Countrymusik, des Hiphop, Reggae, Funk, Trance oder des Punk oder irgendeiner stilistisch halbwegs klar umrissenen, durchaus als bereits traditionell zu bezeichnenden und längst ausdifferenzierten Musikform innerhalb der PM – weil ansonsten die Materialfülle und Themenstellung völlig ausufernde und alle Grenzen sprengte – sondern in diesem Zusammenhang geht es um einen Mst, der zum Zwecke der Abgrenzung und Ökonomisierung der Thematik erst einmal manifestiert und gewissermaßen auch konstruiert werden muss, um eine überschaubare Materialgrundlage zu erhalten, mit der sich eine solche Hausarbeit eigentlich erst sinnvoll anfertigen lässt.

Als nächstes ist festzuhalten, dass das Wort *Mainstream* kein wissenschaftliches, sondern ein umgangssprachliches ist, oder anders herum, es hat aus den Gründen, wie sie hier in der Einleitung stehen (zu offener, beliebig dehnbarer, unspezifischer Begriff) noch keine fachlich fundierte Übernahme in die Wissenschaftssprache gefunden, sondern ebenfalls nur einen umgangssprachlichen Gebrauch, bei dem stillschweigend vorausgesetzt wird, dass alle wissen, was damit gemeint ist,¹ so etwa in diesem Zitat: *>>Es werden Titel als Studienobjekte ausgewählt, die musikwissenschaftlich analysierbar sind, d.h. Stücke, die durch strukturelle Komplexität auffallen, also nicht Mainstream oder gar Schlager, sondern Progressive Rock, Jazz bzw. Jazzrock oder Musik von Bands der Popavantgarde<<*²

Es gibt – bei aller Mühe – keine Person, die sich an dieses subversive Thema musikimmanent heranwagt und es mittels musiktheoretischer Definitionsversuche in einem reputierlichen Text zum Hauptthema macht. Forschungsansätze zum Thema Mst sind zwar vorhanden, bleiben aber ein akademisches Desiderat. *>>In der Folge von Adorno wurde populäre Musik lange Zeit nicht musikanalytisch, sondern fast ausschließlich aus einer gesellschaftskritischen soziologischen und kulturwissenschaftlichen Perspektive heraus untersucht.<<*³ Die Populärmusikforscher konzentrieren sich auf soziale, soziologische, geschlechtsspezifische, das Konsumverhalten und die Jugendkultur betreffende, kulturhistorische, rezeptionsästhetische, systemtheoretische, ethnologische, phänomenologische und psychoakustische Fragestellungen. Sie gehen aber fast niemals musiktheoretisch-analytisch vor, d.h. sie analysieren keine konkreten Songs, um ihre Thesen zum Mst zu stützen.⁴ Folglich kann die Sammlung musikimmanenter Eigenschaften nur über eine Herauslösung dieser per Gehör anhand der Musik selbst erfolgen. Dies entdeckte ich als Bestätigung in folgendem Zitat:

>>Aber gerade dieses Hörerlebnis wird von der empirischen Populärmusikforschung weitgehend ignoriert. Untersucht werden fast ausschließlich nur Reaktionen auf dieses Erlebnis in Form von Bewertungen (gefällt mir sehr, ein wenig, nicht so, gar nicht), Wirkungen (entspannt mich, entspannt mich nicht) und deren statistische Häufigkeiten in Bezug auf soziologische Merkmale (z.B. schichtspezifische Bewertungen oder geschlechtsspezifische Wirkungen). [...] Ebenfalls untersucht, wenn auch weit weniger häufig, wer-

¹ Das zeigen wörtlich musikwissenschaftliche Beiträge mit folgenden Namen: *>>Other mainstreams: light music and easy listening, 1920-70<<* von Derek B. Scott sowie *>>Simply irresistible: recurring accent patterns as hooks in mainstream 1980s music<<* von Don Traut.

² Helms S.92

³ Pfeleiderer 166

⁴ Es gibt freilich wissenschaftliche Analysen einzelner Pop- und Rocksongs, die zielen aber nicht auf die Konstitution des Begriffs *Mainstream* ab, sondern haben immer irgendwelche Spezialgebiete vor Augen wie etwa Einsatz der Sample- und Schichtungstechnik (Pfeleiderer 2009), Sound- und Stil (Hawkins 1995), kinetisch-körperliche Theorieansätze (Middleton 1993), Personalstil udgl. mehr

den die Bedingungen, unter denen ein musikalisches Erlebnis zustande kommt – üblicherweise als Produktion und Distribution von Musik bezeichnet.<<⁵

Diejenigen Veröffentlichungen, die genau dies musiktheoretisch zu erklären suchen, was am Ende Mst ergibt, sind Songwritinglehrbücher mit Schwerpunkt Harmonielehre und Musiktheorie für Hobbymusiker, die aber wissenschaftlich betrachtet alle nichts oder nur stark eingeschränkt als Zitierquelle etwas taugen, weil sie keinen wissenschaftlichen, sondern ausschließlich pädagogischen Anspruch haben.

Schließlich fehlt es auch an Feldforschungen, z.B. Befragungen in der Bevölkerung, Statistiken, Interviews, wo anhand konkreter Fragebögen und Aussagen handfestes Datenmaterial zusammengetragen werden müsste, auf dessen Grundlage eine anschließende Theoretisierung dieses Themas erfolgen könnte. Diese können hier nicht erbracht werden und wären eher ein wünschenswertes Magisterarbeitsthema. Daraus ergibt sich folgende These:

Mainstream = Hauptstrom ist keine Stilistik an sich, sondern eine geistige Konstruktion, die stetigem Wandel unterworfen ist. Diese dient als Projektion allgemeingültiger musikspezifischer Eigenschaften auf eine als Ideal bzw. ideal angesehene Musikform innerhalb einzelner Musikgenres und Musikgattungen.

Diese These ist im folgenden die Diskussionsgrundlage. Nach Schmid 2000⁶ wird eine Antwort zu einer Frage maßgeblich vom Kontext dieser Frage gegeben. Um sich der Frage zu nähern, was Mst sei, bedeutet diese These folgendes: Wenn Heavymetalfans bei einem Rockfestival (z.B. Wacken Openair, Summerbreeze oder Graspop in Belgien) danach gefragt werden, was sie derzeit zum Mst rechnen, werden ganz andere Antworten gegeben werden, als wenn die selbe Frage Anhängern des Bereichs Gothic/Darkwave/Neofolk auf einem auf sie hin optimierten Festival gestellt wird oder wenn Reggaefans, Hiphopfans etc. auf den jeweiligen Konzerten und Festivals ihres Musikstils mit dieser Frage konfrontiert würden. Global ist diese Frage also nicht zu lösen. Sehr weitreichend legt Scott 2004 den Begriff Mst aus, denn schon im Titel integriert er Leichte Musik und Schlager (= easy listening) und fasst im weiteren Verlauf seiner Ausführungen Operette, Musical, Chanson, Filmsongs, Suiten, Couplets, Tanzmusik (in sich ein sehr dehnbarer Begriff), Charts, Jazzstandards, Entertainer-Songs, Varietémusik und noch weiter ausdifferenzierte Musikformen darunter zusammen.

Ich biete stattdessen eine Einschränkung auf das heterogene Musikgenre Popmusik. Die Wahl fiel hierauf deshalb, weil es Kernpunkt des gesamten Seminars für alle behandelten Länder Asiens war und durch die Tonträgersammlung im Musikwissenschaftsinstitut Ethnologie vertreten ist. Es wird sich herausstellen, dass ein Vergleich bedenkenlos möglich ist, weil die musikalische Sprache solcher Musik in ihren wichtigsten Parametern unabhängig von der ethnischen Herkunft identisch ist. Vorweg genommen bedeutet dies, dass im Extremfall ausschließlich die gesungene Textsprache den einzigen Nachweis darüber liefert, aus welchem Land ein Song kommt oder zumindest zu welcher sprachlichen Zielgruppe ein Song geordnet werden muss, wenn bspw. eine koreanische Sängerin, die aber in den USA lebt, nicht auf englisch, sondern koreanisch singt. Das ist einleuchtend, weil der größte Teil der gesamten kommerziellen Popmusik weltweit sowieso auf englisch produziert wird, ganz gleich in welchem Land und von wem, wenn es nur darum geht, potenziell internationalen Anschluss und mediale Beachtung zu finden. Historisch gesehen ist das heutige Genre Popmusik eine ursprünglich britische Entwicklung, zu der eben auch die englische Sprache automatisch dazu

⁵ Riggenbach S.79

⁶ Hans-Jörg Schmid in Mangasser-Wahl, Martina: ① S.33ff.

gehört. Längst hat sich die Popmusik weltweit von dem Dogma der englischen Sprache befreit, aber in der Wahrnehmung und Rezeption bleibt es signifikant, in welcher Sprache ein Song gesungen wird – ohne dass das zwangsläufig ein Herausfallen aus der Kategorie Mst bedeutet.

Hervorragende Mainstreambeispiele dafür sind international erfolgreiche Stars wie Eros Ramazzotti und Adriano Celentano, Shakira und Juanes (Columbien/USA), Scorpions/Rammstein, Falco (Österreich), Ricky Martin (Puerto Rico), Tarkan/Sezen Aksu (Türkei), Gloria Estefan (USA), Alliance Ethnik (Frankreich), Ofra Haza (Israel) sowie Celine Dion (französisches Kanada), die sich unter Verzicht auf die englische Sprache leisten können, in ihrer Mutter- oder Landessprache zu singen und die zu gleichen Anteilen wie die restliche Musik in den Radiosendungen gespielt werden, wo sonst englischsprachige Musik die absolute Priorität hat.

Anwendung der Prototypentheorie auf die Musik

Ausschließlich mit musikwissenschaftlichen Methoden lässt sich keine *Stilistik des Mainstreams*, wie diese Arbeit betitelt ist, adäquat beschreiben und eingrenzen. Ich stütze meine Argumentation für die konstruierbare wie reale Existenz einer solchen Stilistik deshalb auf Zusatzwissen aus zwei anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, nämlich der Psychologie und der Sprachwissenschaft. Das zentrale Fachwort dazu heißt: *Prototypentheorie*. Es handelt sich dabei, stark vereinfacht ausgedrückt, um eine Theorie, die die Schnellerkennung, Gruppierung, Verarbeitung und Zuordnung der menschlichen Erfahrungs- und Wahrnehmungswelt zu beschreiben versucht. 1971 stellte die amerikanische Psychologin Eleanor Rosch in der Psychologie mit dem ersten ihrer bahnbrechenden Forschungsbeiträge ihre später von ihr erweiterte und verbesserte PTT vor. Diese erstreckt sich auf den gesamten Bereich des Denkens, da sie in erster Linie eine Theorie des Kategorisierens darstellt und nicht vorrangig Wortsemantik meint⁷, wie zum damaligen Zeitpunkt geschlussfolgert wurde. Der geistige Vorgang, der darin besteht, die unterschiedlichsten Dinge der menschlichen Wahrnehmung zusammen einzuordnen und zu klassifizieren, findet sich in allen unseren Aktivitäten wieder: im Denken, Wahrnehmen, Sprechen sowie auch in unserem Handeln. Ohne die Fähigkeit, sich von den Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung individueller (konkreter wie abstrakter) Erscheinungen zu lösen, um zu einer begrifflichen Strukturierung zu kommen, wäre >>unsere wahrgenommene Umwelt (...) chaotisch und ständig neu<<⁸

Die entscheidende Idee, die Thematik dieser Hausarbeit mit der PTT in Verbindung zu bringen, gründet sich auf meine Erkenntnis, dass bei der generellen Klassifizierungsproblematik von Musik zu einem Oberbegriff, der umgangssprachlich und keinesfalls musikwissenschaftlich fundiert Mst genannt wird, genau das selbe mental passiert, was seit Jahrzehnten in der Linguistik und Psychologie erforscht ist: es werden Kategorien gebildet, man macht eine sinnbildliche (und manchmal auch konkrete) Schublade für Musik auf, in die man sie hinein sortiert. Menschen, die Musik hören, klassifizieren sie sofort, ganz unabhängig von ihrem Sozialstatus, ihrer schulischen oder akademischen Bildung oder ob sie irgend eine Art von musikalischem Sachverstand haben oder nicht. Das wird schon dadurch bestätigt, dass jeder

⁷ Kleiber 6

⁸ Cauzinille-Marmèche / Dubois / Mathieu 1990:93, zitiert nach Kleiber 4

Mensch das Wort Mst kennt und kontextsensitiv benutzt, also in Abhängigkeit der Kommunikationssituation (Gespräch, Text) variabel und dehnbar in seiner Extension einstreut. Es ist hier selbstverständlich nicht genügend Raum zur kompletten Erklärung der PTT vorhanden, weil das die Zielsetzung dieser Arbeit überstiege. Deshalb beschränke ich die Erklärung, was PTT ist, auf eine Zusammenfassung ihrer Elementarideen, weil ich deren Bekanntheit nicht als Vorwissen in der Musikwissenschaft voraussetzen darf. Die PTT ist in der Musikethnologie für musikimmanente Analysen und Kategorisierungen noch nie klassifikatorisch angewandt worden, bietet sich aber im Rahmen dieser Hausarbeit hervorragend dazu an, weil es sich als geistiges Arbeitswerkzeug bereits auf sehr vielen Wissenschaftsgebieten bewährt hat (z.B. für Neurologen, Psychoakustiker, Biologen, Lexikologen, Philosophen, Verhaltensforscher, Wahrnehmungspsychologen, Hirnforscher, die der Rüstungsindustrie⁹, Ethnologen, KI-Forscher, Kognitionswissenschaftler und eben Linguisten).¹⁰ Eine Hauptseminararbeit ist leider noch zu klein für derlei Ausführlichkeit, sie soll aber ein erster Schritt sein, dieses kontroverse Thema fundiert zu behandeln.

Was sind Prototypen?

In Lakoff (1987) findet sich der Hinweis, dass der allererste "Prototypiker" der Philosoph Ludwig Wittgenstein war und 1953 bereits die heute noch gebräuchlichen Begriffe *Familienähnlichkeit* und *bester Vertreter* gebrauchte. Nach Schwarz/Chur (1993 S.49, zit. Nach Vater ②) ist die Prototypendefinition folgende:

>>Ein Prototyp ist die mentale Repräsentation eines typischen Mitglieds einer Kategorie. Die Mitglieder von Kategorien lassen sich auf einem Kontinuum der Kategorienzugehörigkeit anordnen. Die Mitglieder von Kategorien sind in unterschiedlichem Maße repräsentativ oder typisch für eine Kategorie. Den idealen Repräsentanten einer Kategorie nennt man Prototyp.<<

Es handelt sich bei dieser Definition jedoch um eine Ausnahme, weil nach Schmid ① 28 kaum jemand, der seinen Beitrag zu diesem Thema leistet, ein solches Definitionswagnis eingeht, um nicht zur Zielscheibe sich daran anschließender minutiöser Kritik zu werden. Erst durch Eleanor Rosch gab es 1973 eine zusammenfassende und grundlegende Forschungsarbeit, die sich dieses Gebiets als Hauptthema annahm. Rosch ging es freilich um das Ergründen von sprachlichen Denkmustern und sie entdeckte, dass sich prototypische Vertreter einer Kategorie von randständigen dadurch unterscheiden, dass sie schneller erkannt, leichter gelernt¹¹ und häufiger verwendet werden. In Meibauer 189 steht bündig:

>>Prototypen repräsentieren die Standardbedeutung eines sprachlichen Ausdrucks. In den peripheren Bereichen sind die weniger typischen Vertreter angesiedelt, die auch noch von dem entsprechenden Ausdruck erfasst werden.<<

⁹ es geht darum, dass die Rüstungsindustrie daran arbeitet, die jeweils feindlichen Kriegsmaschinen wie Waffen, Fahrzeuge, Panzer, Hubschrauber, Flugzeuge usw. prototypisch an visuellen wie auch akustischen Merkmalen (=Manöver- und Motorengeräuschen) computertechnisch erkennen und unterscheiden zu können.

¹⁰ Mir ist nicht bekannt, ob Prototypentheorie und Musikwissenschaft jemals miteinander in Verbindung gebracht wurden.

¹¹ Robert D. van Valin et al. berichtet auf S. 281 davon ganz unabhängig, aber dies bestätigend, von Forschungsergebnissen der statistischen Auswertung des Kleinkindwortschatzes bis zu den ersten 100 Wörtern beim Erstspracherwerb. Darin machen Konkreta 65% aus, Verben 20%, Adjektive 6%. Diese Verteilung sei sprachübergreifend allgemeingültig und stelle die grösste lexikalische, prototypische Kategorisierung dar.

Für Kleiber 34 steht fest: >>Der Prototyp wird somit zur zentralen Entität, um die sich die ganze Kategorie organisiert.<< Im Laufe der Entwicklungsgeschichte der PTT wurde die beste Eignung eines ins Auge gefassten Beispiels oder Exemplars als PT natürlich immer weiter hinterfragt und differenzierter beurteilt, wobei heraus kam, dass das Urteil "am besten geeignet" identisch ist mit "absolut typisch für etwas". Was das dann aber seinerseits sein soll, "absolut typisch" zu sein, liegt im Dunkeln oder vielmehr buchstäblich im Auge des Betrachters und hat u.a. die Spaltung des Begriffs PT in zwei Begriffe herbeigeführt: eben diesen und den Begriff Stereotyp. Dabei wird nicht ausgeschlossen, dass es dieses hypothetische Wunschexemplar des PT, welches alle absolut typischen Eigenschaften auf sich vereinigt, gar nicht real gibt.¹² Bei der Kategoriebildung spielt ebenso eine wesentliche Rolle, dass auch inexistenten, virtuelle und irrealen Vorbilder in die Überlegungen mit einbezogen werden (können) und nicht bloß real existierende. Der Vorgang der Kategorisierung rührt also von einem Vergleichsprinzip her und nicht etwa von einer Entscheidung zwischen Verifikation und Falsifikation anhand von Definitionskriterien, so dass bei übergeordneten Kategorien die Urteile bezüglich der Prototypizität eher auf den Vertrautheitsgrad als auf Typizität zurück gehen.

Längst ist bekannt, dass das Ursprungsmodell der PTT grundsätzlich richtig, aber zu kurz gegriffen ist, da auf intelligentem Wege kaum ein Bereich unserer Wahrnehmungswelt ausschließlich in Ja- und Neinkategorien, in Dichotomien, eingeteilt werden kann, sondern stufige oder fließende Übergangssituationen existieren, ja sogar der Neutralzustand, der weder mit ja noch mit nein beantwortet werden kann, wenn es um die Einordnung in ein Schema geht. Vater 2 196:

>>Es gibt fließende Übergänge, die durch logische ja-nein-Entscheidungen nicht abgedeckt werden. Die kognitive Psychologie versucht, darauf eine Antwort mit Hilfe der Prototypen zu geben.[...] Eleanor Rosch (1973 etc.) war die erste, die aus allen einschlägigen Spezialarbeiten eine generelle Perspektive ableitete.<<

Eine revidierte Definition gibt Mangasser-Wahl 2/365 an: >>Prototypen sind für die Eigenschaftsstruktur von zentraler Bedeutung, da sie entweder über sehr viele Eigenschaften verfügen (quantitatives Maß) oder besonders wichtige Eigenschaften (qualitatives Maß) in sich vereinen.<< Während der PT klar abgesteckte Kriterien hat, sind die Kriteriengrenzen selber bis auf Ausnahmen unscharf definiert, da vorerst noch nicht zwischen Gradierbarkeit und Gewichtung (s.u.) unterschieden wird, sondern bloß allgemein in typisch für den PT oder atypisch für ihn. Das Problem der Zugehörigkeit zu einer Kategorie liefert als Anhaltspunkt, was als typisch gilt, die Häufigkeit des fraglichen Merkmals als durchsetzungsfähigste Zusatzeigenschaft. Es ist aber auch eine reziproke Kontrolle über den PT selbst zurück zum Merkmal möglich, da über Zugehörigkeit global und nicht analytisch geurteilt wird. Der Vergleich mit dem PT liefert also genauso Kriterien dafür, eine Eigenschaft oder Kategorie als relevant für ihn einzustufen oder nicht. >>Wenn Konzepte PT sind, dann ist es Sache der Ähnlichkeit zum PT, ob etwas unter ein Konzept fällt.<<¹³ Durch einen Vergleich mit dem PT wird, anders gesagt, darüber entschieden, ob ein Gegenstand, ein Ding, eine abstrakte Vorstellung von etwas, zu einer Kategorie gehört. In Bezug auf Musik wird dies weiter unten beim Begriff Mst angewandt. Und schließlich geht es um psychische Entscheidungsfälle, die intuitiv und fast immer unbewusst entschieden wer-

¹² populär geworden sind zu dieser Feststellung passende Witze wie "Wir suchen einen 20jährigen Personalchef mit einer 40jährigen Berufserfahrung" und auch Wörter wie *Allheilmittel*, *Wundermittel*, *Wunderwaffe* u.v.m., die das Schlaglicht auf genau diese Problematik werfen, dass nämlich auf eine Wunschvorstellung projizierte Eigenschaften eigentlich in ihrer Sammelkonstellation irreal und nicht zu finden sind.

¹³ Fodor/Lepore S.258

den.¹⁴ So ist es zulässig, etwas auch dann nahe des PT zu assoziieren, wenn Abweichungen zu ihm vorhanden sind. Zum Beispiel kann jeder Schreibgegenstand prototypisch als *Stift* bezeichnet werden, nicht aber umgekehrt alles, was irgendwie zum Schreiben benutzt wird wie etwa Kohle, Kreide, Pinsel, Sprühfarbe. Oder: alles, was physisch größer ist als der Mensch kann prototypisch als *groß* bezeichnet werden, selbst wenn dieses Adjektiv selbst nur relativ und nicht absolut gebraucht werden kann.

Eine Untersuchung auf der Basis von PT ist möglich, sobald in einem beliebigen Untersuchungsbereich eine Situation vorkommt, in der eine Mehrheit von Erscheinungen eine bestimmte Eigenschaft erfüllt, während dies bei einer Minderheit von Erscheinungen nicht der Fall ist (z. B. das Vorkommen verminderter Akkorde in Kompositionen, Merkmale, wie sie für eine Chaconne typisch sind usw.). >> *Prototypen repräsentieren innere Theorien. Man konstruiert sich unbewusst mentale Modelle, um sich im Leben und mit allen Dingen, die dazugehören, zurechtzufinden.*<<¹⁵ Darauf wird im Folgenden eingegangen.

Zwei Beispiele für experimentelle Prototypisierung

Das Vogelmodell (z.B. Rosch 1975, Edward E. Smith 1984)

Dieses ist das bekannteste von allen, erlebte die zahlreichsten Variationstests und hat sich als plakativstes weltweit im Allgemeinwissen durchgesetzt. Versuchspersonen wurden gebeten, einen Vogel zu zeichnen und sie zeichneten erwartungsgemäß einen solchen, der einem tatsächlichen Vertreter seiner Art in ihrem jeweiligen Kulturkreis am besten entsprach und keinen Exoten aus anderen Erdteilen.¹⁶ Nach der PTT sind Mitglieder einer Kategorie dies in gradueller Weise und haben minimal ein und nicht minimal fünf (siehe weiter unten) Merkmale mit dem anzunehmenden PT gemeinsam. Die PTT erklärt, warum ganz bestimmte, konkrete Vögel als erstes gezeichnet oder sich vorgestellt werden, wenn das Wort *Vogel* ohne weitere attributive Zusätze fällt. Smith führte einen Benennungs- und Merkmalkreuztest durch, bei dem Vogelmerkmale nach dem Mehrheitsprinzip als typische definiert wurden. Die Summe aller Merkmale repräsentierte in jenem Versuch den PT "Vogel", der deutlich als Abstraktion zu verstehen sei, ohne dass damit eine Gewichtung der Merkmale ausgedrückt wurde.¹⁷

Wichtig bei der PTT sind nach Mangasser-Wahl ② zwei Unterscheidungen. Dies sind (wörtlich) Gewichtung – darunter versteht sie die unterschiedliche Relevanz verschiedener Merkmale für einen PT – und Gradierbarkeit. Hierunter fällt die Qualität des ausgewählten Merkmals. Auf das berühmte Vogelmodell bezogen bedeutet das, dass Flugfähigkeit zur Gewichtung zählt, d.h. dieses Kriterium überhaupt eine Rolle bei der Auswahl spielt (Hühner, Strauße, Emus, Kiwis Pinguine und mit ihnen etwa 40 weitere Vogelarten können überhaupt nicht fliegen), während die Weise, wie gut ein Vogel fliegen kann, den qualitativen, gradierbaren Aspekt betont: Pfaue (=Hühnervögel) können ganz schlecht fliegen (es reicht zur Flucht auf einen Baum), Aasfresser besser (es reicht zum Fliehen, für mittlere Distanzen und stundenlangen Luftaufenthalt im Gleitflug), Enten, See- und Zugvögel viel besser (kontinentales, wettergewappnetes Fliegen), Raubvögel am besten. Mit anderen Worten: ein Raubvogel wie die Schwalbe, die ihrer Nahrung (Insekten) hinterherjagt, muss besser fliegen können (qualitativer Aspekt und dessen Gradierbarkeit) als beispielsweise ein Kormoran, dessen Nahrung

¹⁴ Kleiber 70f

¹⁵ Aitchison 87

¹⁶ Nordamerikaner zeichneten das Rotkehlchen, Australier den Emu, Neuseeländer den Kiwi usw. Vgl. Allan 338

¹⁷ Smith 16

Fische sind, denn diese fliegen ihm schließlich nicht davon. Ein Kormoran *bräuchte* zur Nahrungssuche eigentlich gar nicht fliegen können. Jener kann aber sogar noch mehr: schwimmen und tauchen, eine Schwalbe nicht (quantitativer Aspekt/Gewichtung). Welcher ist nun der prototypischere Vogel?¹⁸ Als Antwort passt ganz hervorragend ein Zitat aus Kleiber 34 (Hervorhebungen von ihm):

>>Aus der Feststellung, dass Rotkehlchen innerhalb der Kategorie der Vögel einen höheren Repräsentativitätsgrad besitzt als Schwan, schließt man nicht nur, dass es ein besseres Exemplar für einen Vogel ist, sondern auch ein besserer Vogel [...]. Wenn man sagt, dass ein bestimmtes Exemplar ein besserer Vogel oder mehr Vogel als ein anderes ist, so heißt dies, dass es enger zur betreffenden Kategorie gehört.<<

Das Baummodell (z.B. R. Riedl 1987)

Wenn nicht gerade in Tests mit Menschen, so wenigstens in wissenschaftlichen Veranschaulichungen, wurden Bäume mittels konzentrischer Kreisdiagramme als Vergleich herangezogen, um hier ebenso prototypische Bäume im Zentrum und periphere Bäume (z.B. eine Weide, Palme oder einen Baobab) in äußeren Ringen darzustellen. Dieses Modell dient weniger einer sprachwissenschaftlichen Problematisierung, sondern eher einer botanischen, um die Pflanzenarten klassifizieren zu können. Wie beim Vogelmodell hat ein solcher Vergleich unter der Voraussetzung, dass in allen Erdteilen (außer arktischen und Wüsten) irgendwelche Bäume wachsen, jedoch den Nachteil der kulturellen Befangenheit, wenn botanisch unkundige Menschen nach Einordnungen befragt werden. Will heißen: der Maßstab für eine hypothetische und freilich inexistenten Baumnorm oder einen PT *Baum* ist schon durch die regionale Prägung eines Menschen über die Flora seiner Heimat beeinflusst. Zudem fällt die botanische Abgrenzung schwer zwischen Baum und Busch, Laubbäume haben im Winter keine Blätter und Setzlinge sowie junge Bäume sehen ganz anders aus als ausgewachsene,¹⁹ von Bonsai- und Nadelbäumen ganz zu schweigen.

>>Natural language concepts are characterized by referential indeterminacy in the sense that while there are things of which the description "tree" is clearly true and things of which the description "tree" is clearly false, there are a host of borderline cases<<²⁰

Fazit

Mittels solcher Tests und Beispiele wird generell deutlich, dass visualisierbare, mentale Konzepte in ganz erheblichem Maße kulturspezifisch vorgeprägt sind und einzelsprachlich konzeptuelle Verschiebungen existieren. In der Musik finden wir diese konzeptuelle Verschiebung ständig in der Wortwahl zur Beschreibung verschiedener Musikformen oder Gattungen, die in anderen Kulturkreisen so nicht existieren (z.B. Unterhaltungsmusik, Kunstmusik, Volksmusik, Kammermusik, Schlager usw.). Im einfachsten oder vielmehr wünschenswertesten Fall kann ein Fachwort oder eine Bezeichnung lexikologisch eindeutig beschrieben und definiert werden. Das funktioniert aber so gut wie nie bei rein psychischen Konzepten, die einen

¹⁸ Aus dem Leben gegriffen: in dem musikalischen Märchen *Peter und der Wolf* (von Sergej Prokofiew) fragt der Vogel die Ente: >>Was bist du für ein Vogel, wenn du nicht fliegen kannst?<< und diese fragt zurück >>Was bist du für ein Vogel, wenn du nicht schwimmen kannst?<<

Wissenschaftlich brauchbar ist die Fußnote 2 in Wierzbicka 351 bzw. 367. Dort berichtet sie von jeweils einem Wortkonzept in zwei australischen Sprachen (Nunggubuyu/Warlpiri), in denen auch periphere Flugtiere wie Fledermäuse und Vögel einerseits zusammengefasst oder eben flugunfähige periphere Vögel wie Emus andererseits ausgeschlossen werden. Ursache seien nicht unterschiedliche Prototypen, sondern kulturell bedingte divergierende Konzepte der buchstäblichen Randerscheinungen.

¹⁹ Horst M. Müller & Sabine Weiss in ihrem Aufsatz in *Mangasser-Wahl (2000)* S.57

²⁰ Putnam 1975, Zit. nach Wierzbicka 365

eigenen Sammelnamen bekommen sollen. In der Musik begegnen uns deshalb Abgrenzungsprobleme bei allen Musikstilbezeichnungen der PM insbesondere dann, wenn solche Stile neu (z.B. Techno) oder zu keinem epochalen Ende gekommen sind²¹ (z.B. Funk, Heavy Metal, Gothic) und immer noch existieren und kontinuierlich weiterentwickelt werden.

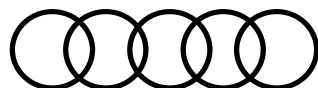
Als Endergebnis von Versuchen mit Testpersonen, die Gegenstände benennen, beschreiben oder zeichnen sollen, steht zweifelsfrei folgendes fest (Kleiber 38):

- a) Die prototypischen Vertreter werden schneller kategorisiert als die nichtprototypischen.
- b) Die PTen dienen als kognitiver Bezugspunkt in Richtung Peripherie der Kategorien, nicht aber umgekehrt.
- c) Die prototypischen Vertreter werden in der Regel als erste genannt, wenn man Sprecher um eine Aufzählung der Vertreter einer Kategorie bittet.

Kleiber 99 merkt zudem kritisch an, dass eine sehr verborgene Tücke bei der Auswertung von Tests darin liege, dass sehr häufig die Ergebnisse mehr darüber Auskunft geben, wie vertraut einem Menschen ein Testobjekt ist, um es bevorzugt zu nennen, als darüber, welchen prototypischen Wert es besitzt und dass sich diese Divergenz oft überlagert. Das wurde bereits eingangs hier am Beispiel des Wortes *Mainstream* angedeutet: es wird in völlig unterschiedlichen Fachbeiträgen benutzt und immer anders interpretiert. Das historisch erste theoretisierte Modell eines PT wurde im Wandel der Zeit durch kritische Forschung zunehmend von einem flexibleren zweiten Modell abgelöst, bei welchem keine sternförmige Organisation von Kategorien hin zum PT mehr vorliegt, sondern eine netzförmige.

>>Der Prototyp gilt weiterhin als bestes Exemplar einer Kategorie, aber er verliert seinen Status als konstituierendes Prinzip der Kategoriestructur, den er in der Standardversion besessen hatte, da er nun nicht mehr auf einen einheitlichen Ursprung zurückgeführt wird [...]. Die durchgeführten Experimente dienen demnach nur dazu, prototypische Effekte herauszuarbeiten und nicht, die Struktur der Kategorien zu beschreiben.<<²²

Propagiert wurde in der PTT von Anfang an ein Beziehungsgeflecht oder Netzwerk von Merkmalen im Sinne Ludwig Wittgensteins, das den Begriff Familienähnlichkeit in der Linguistik fest verankerte. Die klassische Symbolisierung dafür ist die Kreiskette, wobei jeder Kreis eine Merkmalensammlung für irgendein Objekt darstellt. Auf Mst bezogen sind das alle musikalischen Eigenschaften jeglichen Liedguts, also erheblich mehr als sie unten zusammengetragen werden. Die Kreiskette sieht so aus:

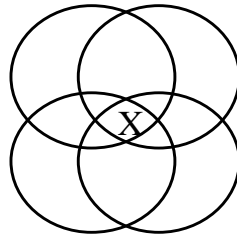


Es wird davon ausgegangen, dass alle gesammelten Eigenschaften irgendwie miteinander zusammenhängen und die Verbindungen zueinander teilweise nur über große Merkmaldistanzen oder fortschreitende Entwicklung nachvollziehbar sind (=fließende Übergänge). Die Kreiskettensymbolisierung ist inzwischen aber schon überholt und war lediglich die allererste

²¹ Es gibt seitens der PM Stilbezeichnungen, die historisch als abgeschlossen betrachtet werden müssen, weil sie heute nicht mehr für aktuelle Bands verwendet und nur auf die jeweilige zeitgenössische Musik angewandt werden. Dazu zählen beispielsweise Surfrock, Artrock, Wave, Krautrock, Beat und Skiffle. Das selbe gilt für klassische Musik und Jazzepochen.

²² Wierzbicka 111

abstrakte Darstellung. Eine verbesserte ist das Kreishaufenmodell von Talmy Givón von 1986, das so aussieht:



Man stelle sich beliebige und beliebig viele Kategorien vor, die symbolisch durch einen Kreis dargestellt werden (hier sind es nur vier) und durch Haufenbildung (übereinanderlegen von Ringen) unterschiedlich viele Sektoren unterschiedlicher Größe bilden, die gemeinsame Eigenschaften symbolisieren. Weder müssen die Kreise gleich groß noch symmetrisch ausgerichtet sein. Wichtig ist nur, dass sie als flexible Zuweisungsgröße aufgefasst werden, die dem zu betrachtenden Exemplar von PT zugeschrieben werden (in dieser Hausarbeit ist das der unten konstruierte PT "Mainstreamsong"). Das mit X markierte Zentrum vereinigt sowohl mengenmäßig wie in seiner Position maximale Zugehörigkeit zu demjenigen Objekt, das PT genannt wird. Dieser X-Sektor im Zentrum darf auch leer sein, weil er nur einen Idealfall oder vielmehr Optimalfall eines PT suggeriert, den es nicht real geben muss, z. B. die sprichwörtliche Eier legende Wollmilchsau als perfektes Nutztier, oder *den* Vogel, der alles kann, was für Vögel typisch ist (hier im Zusammenhang *der* Mainstreamsong, der alle unten aufgelisteten Musikkategorien bedient). Wird der X-Sektor als leere Menge begriffen, besteht die Vorstellung an einen perfekten, aber abstrakten und imaginären PT, während ein solcher bei Belegung dieser Position real und konkret ist. Der X-Sektor steht auch für die Häufigkeit einzelner Merkmale, die bei einer PT-Bestimmung zur Auswahl stehen. Die Häufigkeit von Merkmalen ist das wichtigste Kriterium, weil es als quantitativer Aspekt objektiv mess- und zählbar ist. Ich behaupte, dass es den perfekten Mst-Song gibt, und nicht nur einen, sondern äußerst viele davon. Es ist eine Frage der musikalischen Analyse, diese Mst-Songs ausfindig zu machen und Merkmal für Merkmal abzuhaken, um die Eignung als erfüllten PT zu beweisen. Das kann nur vereinzelt hier geleistet werden.

Diese kurze Einführung in das ganz große Gebiet der PTT möge zum besseren Verständnis für die nun nachfolgenden Textabschnitte genügen. Sie ist, wie erwähnt, seit über 36 Jahren integraler Forschungsgegenstand in den Geisteswissenschaften.

Konstruktion und musiktheoretische Manifestation des prototypischen Mst-Stils

Die Thematisierungsvoraussetzung irgendeines "Mainstreams" in dieser Arbeit ist per Überschrift schon in die grundlegende Denkrichtung gelenkt worden. Es geht hier also um keinen Mst außerhalb der Musik und innerhalb dieser nicht um klassische Konzertmusik, Folklore, Märsche, Sakralmusik, Wanderlieder, Jazzstandards usw., sondern um einzelne Eigenschaften, die alle extrem häufig bis obligatorisch bei kommerziell erfolgreichen Liedern und Songs wiederzufinden sind, die über Sendemedien verbreitet werden, allen voran das klassische Radio sowie Fernsehen, inzwischen das Internet einschließlich Internetradiosendern, aber auch das Kino in begrenztem Umfang (bedingt durch Songs in der Werbung und Songs als

Filmmusik oder Musik im Film) und sogar die Dauerberieselung in Kaufhäusern, Supermärkten und Fitnessstudios. Damit ist das allerwichtigste Kriterium gefallen, um welche Art von Musik es bei einer Stilistik des Mst der PM überhaupt geht: Lieder und Songs. Sie waren ursprünglich an das menschliche Singen obligatorisch gebunden, die Instrumentalmusik in Liedform hat sich zudem auch durchgesetzt.

>>Ein analytisches Vorgehen anhand von musikalischen Parameter-Checklisten erscheint insbesondere dann sinnvoll, wenn nicht ein einzelnes Musikstück, sondern ein größeres Stück-Repertoire im Hinblick auf übergreifende Gemeinsamkeiten der musikalischen Gestaltung untersucht werden soll.<<²³

Es lassen sich eine Menge Eigenschaften des Konzeptes Mst-Musik aufzählen, die weltweithin und ganz konkret musiktheoretischen, akustischen und kompositorischen Ursprungs sind einschließlich weniger außermusikalischer (z.B. sozialer) Eigenschaften. Dieser Textabschnitt ist als angewandte Praxis zu verstehen, einen idealen PT "Mainstreamsong" in möglichst allen seinen auditiven Eigenschaften bestimmen zu können. In dieser Konstruktion mit Hilfe der PTT ist die Gattung "Song/Lied" die Kategorie und Mst das dazugehörige Konzept. Smith ³ erinnert daran: *>>Keep in mind, then, that a category usually refers to a group of objects in the world, whereas a concept refers to a mental representation of such a group<<²⁴ Die Stichwortsammlung wird weiter unten in Auswahl diskutiert.*

Die Eigenschaften, die ein Song erfüllt, der zur Stilistik des Mst gerechnet wird, sind:

Direkte, analytische Kriterien

1. Allgemein

Gruppierung, Reihung und Repetition simpler Musikbausteine in begrenzter Anzahl (gilt für alle unten aufgelisteten musikalischen Parameter), damit der Song auch nebenbei ohne Konzentration auf ihn schnell geistig aufgenommen werden und leicht im Gedächtnis bleiben kann, überschaubare Gliederung und Periodisierung des musikalischen Ablaufs meist in symmetrischer Anordnung, maximal 4 Minuten wegen der potenziellen Sendebevorzugung²⁵, hoher Wiedererkennungswert (das garantiert eine so genannte *Hookline*), die gesamte Musik muss von musikalisch ungebildeten Laien und Hobbymusikern reproduzierbar sein (Nachspielbarkeit, auch stümperhaftes Singen, Summen und Pfeifen). *>>Es stellt sich heraus, dass für die beliebtesten Lieder die folgenden Gemeinsamkeiten gelten: "Durtonalität, metrisch-akkordische Melodiegestaltung, nicht über Oktav und None hinausgehender Umfang, drei bis vier verschiedene Formteile, metrisch gebundener Rhythmus"<<²⁶ Dazu im Folgenden mehr.*

2. Tonalität

Eindeutig diatonisch im Durmollsystem, keine Tonsysteme mit Mikrotönen (z.B. indisches, türkisches, balinesisches). Gegenwärtig findet aber ein Wandel zugunsten ebensolcher Gesangsformen statt.

²³ Pfeleiderer 175

²⁴ Edward E. Smith 3

²⁵ Das ist durch die Spieldauer einer konventionellen, inzwischen historisch gewordenen 7" Vinylsingle bedingt, die jahrzehntelang technisch begründet den Zeitmaßstab für pM im Radio prägte.

²⁶ Klusen 1975 S. 11, zitiert nach Riggenbach 81

3. Melodik

Tonumfang von maximal einer Oktave (eher Quinte), optimale Nachsingbarkeit, d.h. kleine Tonauswahl (bevorzugt Pentatonik), kurze Melodiephrasen (die sich besser merken lassen) anstelle langer, keine Dissonanzen oder Assonanzen zum gegebenen Akkord. Die Melodie wird, bedingt durch die kurzen Textfloskeln, aus Tonmotiven zusammengesetzt und nicht aus ausgearbeiteten Melodieverläufen

4. Harmonik

Von modalen Songs abgesehen, die keine funktionstonale Harmonik haben, mindestens 2 und maximal 6 in der Tonart enthaltene Akkorde²⁷, eventuell genau ein tonartfremder Zusatzakkord. Ferner nur primitive Grundakkorde (also keine verminderten, übermäßigen und alterierten Akkord) und keine Vier- und Mehrklänge. 3 Ausnahmen hiervon: diatonische Slashchords²⁸, Bluesharmonik sowie die Dominante, die erwünschte Assonanzen und Dissonanzen enthalten darf.

5. Gesangsart

Vibratoloser Klargesang (also nicht wie im Belcantostil der Oper). Das Gegenteil: Vortragsstilistiken des Grunzens, Grölens, Schreiens, Proklamierens, Rappens wie im Deathmetal, Hardcore, Emocore, Hip-hop, Dark-, Viking- und Doommetal, Industrial (Aggrotech) usw. So etwas wird im wörtlichen Sinn nicht gesungen, sondern skandiert²⁹. Ethnische oder sonstige Kultur bedingte Gesangsformen (z.B. orientalische, bayrisches Jodeln) werden abgelehnt. Dies betrifft alle Musikkulturen mit einem anderen als dem diatonischen Zwölftonsystem (vgl. Kommentar zur Tonalität).

6. Mechanik

Rückgriff auf melodische wie harmonische Sequenzierungen (an prominentester Stelle die Quintfallsequenz oder die Harmonik des Pachelbelkanons) und geometrische Transpositionen (tonikale Verschiebung), Verwendung von Rekursionsharmonik (= "Turnarounds", floskelhafte Kadenzblöcke), bevorzugt identische Harmonik in Refrain und Strophe bei unterschiedlicher Melodik (reduziert den kreativen Aufwand).

7. Sound

Nichts was hart und brutal klingt, maßgeblich verursacht von verzerrten Gitarren, übersteuerten Bässen, geräuschhaften Keyboardklängen oder anderen geräuschfähigen Instrumenten, keine diesbezüglichen Samples. Kein struktureller Einsatz von Instrumenten, die bereits zu den tragenden Elementen eines Genres gehören (Dudelsack, Schalmeyen, Sitar, Steelgitar, Banjo, Panflöte, Saz, Baglama, Ukulele, Balalaika, Akkordeon, Mundharmonika, Bouzouki, Blockflöte u.ä.), weil sonst sofort eine Zuweisung in Peripheristilistiken wie Country, Mittelalterrock, (Neo-) Folk, Ethnopop, Worldmusic, Blues, Rockabilly, Salsa usw. vorgenommen wird. Als Effekt oder Referenz ist das kein Problem. >> *Certain instruments lend themselves*

²⁷ Die Zahl 6 erklärt sich aus der Tatsache, dass jede Tonart genau 7 Grundakkorde (=Dreiklänge) hervorbringt, von denen derjenige auf der siebten Stufe der Durtonart ausscheidet, weil er vermindert und somit weder Dur noch Moll ist. So bleiben genau 3 Dur- und 3 Mollakkorde (=6) zur Verwendung übrig. Erfahrungsgemäß ist die maximale Akkordanzahl aber zwischen 3 und 5 verschiedenen, die auf die Formteile verteilt werden.

²⁸ Das sind Akkorde, deren Basston *nicht* im Akkord selbst enthalten ist und in der Akkordschreibweise mit (engl.) Slash = Schrägstrich getrennt notiert werden, z.B. Am/D

²⁹ Das schließt eine Integration von Songs mit solchen Vortragsweisen in die sonst üblichen Mst-Songs keineswegs aus, weil Hip-hop sonst nicht populär geworden wäre oder Bands wie Faithless und Rammstein, die eindeutig nicht zum Mst gehören, weniger schnell populär geworden wären.

to particular genres of music. When you hear a banjo, what do you think of? How about pedal steel, turntable scratches, violin, conga drums, or distorted electric guitar? Each of these instruments instantly conjures up a specific kind of music.<<³⁰

8. Instrumentation

Der Song muss auf Gesangsstimme und Gitarrenbegleitung reduzierbar sein. Das Keyboard/Klavier scheidet nicht aus, fördert aber nicht die Nachspielbarkeit, weil ein Keyboard nicht als autodidaktes Haushaltsinstrument in Frage kommt (Anschaffungspreis, schlechte/keine Transportierbarkeit, Stromabhängigkeit, lange Lernphase).

9. Rhythmik / Metrik / Taktart

Vierviertel- oder sehr selten Dreivierteltakt, gelegentlich 6/8-Takt, bevorzugt binäre statt ternärer Metrik, keine krummen Taktarten (5/8, 7/4, 11/16 usw.), Grundrhythmen, die in einen einzigen Takt passen und dann im ganzen Stück nur wiederholt werden müssen, durchgehende starre Metrik (also keine Fermaten, Ritardandi oder Accelerandi, Tempowechsel), Tanzbarkeit, bevorzugt mittlere Tempi (sehr schnelle oder langsame (für Balladen) sind jederzeit möglich).

10. Formaufbau

Minimal die 2 Formteile: S + R (das Intro besteht fast immer aus einer Instrumentalpartie aus eben diesen), Faustregel AABA³¹ (zu verstehen als SR SR BRR) oder ABAC, maximal 2 Strophen und die dazugehörigen Refrains, Chorus als Auskopplung aus dem vollständigen Refrain, keine groß angelegten (mehr als 8 Takte langen) Instrumentalteile oder Soli (sind der Livemusik, dem Jazz, Art- & Progressivrock und Metalbands vorbehalten), kein Schluss sondern Ausblendung (ist kein Kompositionskriterium, sondern ergibt sich aus der Produktion), keine Klimax und keine Generalpause

11. Songtext

Allgegenwärtige bis banale Themen, die auf die Gefühlswelt des Menschen abzielen oder Bezugnahme auf das Zeitgeschehen, möglichst keine im Vordergrund stehende, unpoetisierte Kritik an irgend etwas (wie vielleicht der Gesellschaft, Poli-tik, Sozialstruktur, Kriegstreiberei – Ausnahme ist Alkohol- und Drogenmissbrauch), der Text darf nicht zu eigener geistiger Leistung anregen und muss opportun bleiben, keine Fremdwörter, sondern Grundwortschatz, kurze Sätze (ganz wenige Wörter) und keine Nebensätze (allenfalls ein einziger Temporal-, Relativ- oder Konditionalsatz). Die mit Text unterlegten Melodien dominieren den Song vor den Instrumentalmelodien, der Text des Chorus besteht idealerweise nur aus einem einzigen Wort, Fluch oder Befehl, der der ganze Slogan, Leitspruch und Titel des Songs wird und ausschließlich aus Syllismen besteht (Stay! [Eternal], Save me [Clout], California [Phantom Planet], Whoo hoo [eigentlich "Song 2" von Blur], Hamma! [Culcha Candela], Heirate mich [Rammstein], Freak out [Chic], Daddy Cool [Boney M], Hey oh [Red Hot Chili Peppers], Mr. Loverman [Shabba Ranks], Jump! [Pointer Sisters bzw. Van Halen]). Für internationale Beachtung ist Zweisprachigkeit (X +Englisch) dringend empfohlen, für internationalen Erfolg Englisch obligatorisch. Ausnahmen sind grundsätzlich immer möglich (z.B. France Gall: Ella elle l'a, Stromae: Alors on danse).

³⁰ Watson S. 172f.

³¹ Das ist die unter diesem Namen berühmt gewordene Tin Pan Alley-Songform, Fritsch/Kellert/Lonardoni S.14

Das Virtuem

Ein Virtuem ist nach B. Pottier (vgl. Kleiber 23) ein Dazugehörigkeitsmerkmal, das kein definitives, einer Sache inhärentes ist und demnach nicht zwingend zu den Merkmalen oder Eigenschaften gehört, ohne die etwas seine Definitionsgrundlage verliert. Dazu ein musikalisches Beispiel: jedes Musikinstrument ist eine Schallquelle, aber invers gilt das nicht, denn freilich kann zwar jede Schallquelle musikalisch (Samples), vielleicht sogar als Musikinstrument verwendet werden (z.B. in der *Musique concrète*), ist aber deshalb nicht einfach ein solches, was völlig einleuchtet. Bezogen auf die hiesige Thematik gehören zum Mst in der PM also viele außermusikalische Eigenschaften wie kommerzieller Erfolg, die Verbreitung über Radio, Internet und Fernsehen, Massenwirksamkeit, damit verbunden eine hohe allgemeine Bekanntheit, eine sehr begrenzte Spieldauer (Songlänge), ein ebenso begrenzter Songtextwortschatz (qualitativ und quantitativ), Aufmachung und Verpackung der Tonträger, Artwork der Booklets usw, aber diese Eigenschaften sind eben Virtueme, die sich nicht nur in der Musik finden lassen, sondern auch für Filme, Computerspiele oder Bücher gelten können.

Indirekte, nichtanalytische Kriterien sind dementsprechend:

12. Zeitlosigkeit

Wie zeitlos ein Song ist bzw. worin sich diese Zeitlosigkeit manifestiert, ist nur schwierig zu bestimmen und u.a. an der Anzahl an Coverversionen ablesbar, die noch viele Jahre bis Jahrzehnte nach der Erstveröffentlichung entstehen, um ein Lied in seiner Technologie und klanglichen Erscheinung (Sound), vereinzelt sogar in seinem Text dem jeweiligen Zeitgeist anzupassen (womit nicht Übersetzungen gemeint sind). Hervorragende Beispiele für solche zeitlosen, immer wieder neu gecoverten Songs sind: Bill Withers - Aint no sunshine when she's gone & Lean on me, Beatles - Yesterday, Clarence Ashley & Gwen Foster – Rising sun blues (*The house of the rising sun* von 1934, basierend auf einem Volkslied aus dem 18ten Jahrhundert), Carole King – You've got a friend oder der Schlager Lilly Marleen von Norbert Schulze. Zeitlos überleben tun freilich auch Originalsongs durch Wiederveröffentlichung auf Epochensamplern ("Hits der 60er" udglm.), deren Auswahl immer nur minimal gegenüber den zeitgenössischen Kompilationen sein kann. Zum deutschen musikalischen Kulturerbe zählt unbestritten das Lied *Mein kleiner grüner Kaktus* der Comedian Harmonists.

Zeitlosigkeit heißt für eine Originalaufnahme vor allem implizit, sowohl im Text (Themen- und Wortwahl) wie auch der Wahl der musikalischen Mittel (vgl. Instrumentation) nicht zu stark oder gar nicht modischen Erscheinungen verfallen zu sein, weil sonst der modische Zeitwert den Repertoirewert überdeckt. Zeitlosigkeit ist keine musiktheoretische Eigenschaft, sondern eine soziale sowie akustische und viel mehr eine Frage nach der Überlieferung an nachfolgende Generationen. Der Singer-songwriter Cat Stevens hatte das ursprünglich gälische Weihnachtslied, das einst *Leanabh an àigh* hieß und von einer Mary MacDonald (1789-1872)³² komponiert wurde, unter dem Titel *Morning has broken* durch Adaption in die Popmusik (also auch Coverversion!) zum Welthit gemacht. Auf die gleiche Weise kann theoretisch jedes Lied zeitlos verewigt und somit Mst werden.

³² Wikipedia

13. Genremix

Wer flexibel ist und nicht nur einem einzigen Genre zugeordnet werden kann, hat höhere Chancen, bei verschiedenen Zielgruppen Gefallen zu finden. So sind die Red Hot Chili Peppers, eine der erfolgreichsten Bands der Welt, dem Genre Funk, Crossover und Alternative angehörig. Rap, R&B und Soul lassen sich perfekt in der Popmusik mischen, die Ära "Eurodance" in den 90ern brachte den Stilmix aus Techno, House, Rap und Pop auf den Markt, die Verschmelzung von Hardrock und Hiphop wurde erstmals im Song *Walk this way* von Aerosmith und Run DMC erfolgreich aus-probiert. Seit der internationalen Kommerzialisierung des Hip Hop kann sich jeder Dilettant, der sowieso nicht singen kann, das Rappen leisten, um sich in einem Song zu präsentieren (z.B. die heute nicht mehr gefragten Interpreten Cappucino und Alina oder die Teenyband Basis). Die Band ZZ Top hatte Anfang der 80er Jahre ihre größ-ten Erfolge mit ihrem Bluesrock, als sie zwei Alben auf den Markt brachte (*Eliminator* und *Afterburner*), auf denen erstmals für sie auch Keyboards und Synthesizer zu hören waren, was sie dem Popgenre erheblich näher und sie somit ins Radio brachte.

14. Veröffentlichung einer Single

Es gibt vier Gründe, eine Single zu veröffentlichen.

Industrielle Gründe sind:

- 1) Testphase für Neulinge in der Musikbranche (Bemusterung der Medien)
- 2) Köder für ein zukünftiges Album etablierter InterpretInnen , um jenes besser verkaufen zu können

Nichtindustrielle Gründe sind:

- 3) Geldmangel einer Hobby- oder Amateurband für ein ganzes Album, die die Single zwecks Bemusterung der Veranstalter produziert (Werbung)
- 4) Einzelproduktion für Sparten und Subgenrediscos (Drum & Bass, Techno, House, Goa, Trance etc.), wo von vornherein kein Album geplant ist.³³

15. Sendeplätze auf unspezifischen Mst-Sendern in Radio und Fernsehen

Terrestrische Sender, sowohl die öffentlich rechtlichen (=ARD in Deutschland), als auch erst recht die auf Profit ausgerichteten wie MTV und Viva im Fernsehen sowie die privaten Lokalsender, die ihren Etat ausschließlich über Werbung und Sponsoren decken können, sind absolut darauf angewiesen, massenkompatibel zu sein, um so viele Hörer und Zuschauer wie möglich zu erreichen, und das bedeutet: keine Experimente, nur was garantiert Mst ist und als solcher verbreitet werden kann. Das schließt direkt an den nächsten Punkt an:

16. Oldie- bzw. Repertoirewert und Opportunität

Musik, die nur alt genug ist und oft genug gespielt wurde, an diese hat man sich gewöhnt und sie wirkt auch bei einstmals avantgardistischen und extremen Tendenzen, die aber mindestens 10 Jahre oder Jahrzehnte zurück liegen, heute harmlos und formatkompatibel, da sich die gesamte musikalische Umwelt vollständig gewandelt hat. Gute Beispiele dafür sind Hardrock- und Heavymetal-songs von Deep Purple, AC/DC, The Troggs, Queen, Nirvana, Kiss, Black Sab-

³³ Ein vergleichsweise aktueller Fall ist das Produktionsteam *Shapeshifters*, 2 DJs, die zwei Clubhits im Bereich House hatten, nämlich *Lola's Theme* sowie *Back to basics* und wo dann erst im Wege ihres Erfolges weitere Titel produziert und zu einem vorher nicht geplanten Album zusammengefasst wurden.

bath, Judas Priest, Metallica, Uriah Heep, Rolling Stones, Whitesnake, Aerosmith, Pink Floyd, Status Quo, Steppenwolf usw., die allein schon aufgrund ihres Alters zu den Klassikern gehören und aus dem gegenwärtigen Mst-Repertoire auch nicht mehr weg zu denken sind.

Mit Opportunität ist folgendes gemeint: obwohl diese Genres einst nur Bevölkerungsminderheiten zugänglich waren und es heute teilweise noch sind, haben einige Bands einen einzigen Mst-Hit hervorgebracht, der – so könnte mit böser Zunge behauptet werden – nur dazu diente, einmal das ganz große Geld zu verdienen oder einen Durchbruch für die Band in der breiten Bevölkerung zu landen und dafür aus der Welt der Spartenmusik herauszutreten. Durchaus auch auf Druck der Plattenfirma, die ihre Bandinvestitionen wieder reinwirtschaften will. Das geschah z.B. mit Bands wie Kiss (*I was made for lovin' you baby*), Extreme (*More than words* (Gitarrenduoballade)), Golden Earring (*Rader love*) oder Van Halen (*Jump*), die der Allgemeinheit nicht durch Wissen um deren Gesamtschaffen, sondern lediglich durch diese "Onehit-wonder" in Erinnerung geblieben sind³⁴, während die Bands vorher und nachher ihre Fangemeinde in der Rockszene haben und langjährig mit anhaltendem Erfolg existieren. Nur so ist zu erklären, dass derlei Songs, deren Bands mitnichten zum Mst zu rechnen sind, als Einzelbeispiel dennoch dort hinzugerechnet werden müssen. Gerade die Balladen von Rockbands sind als wörtlich zu nehmende Weichmacher ihres Stils am besten für den Mst geeignet, egal ob als Original oder Coverversion (z.B. von Aerosmith: *Crazy* und *Cryin'*, Faith no more: *Easy* (Cover von den Commodores), Limp Bizkit: *Behind blue eyes* (Cover von The Who)).

Diese Zusammenstellung von 16 Einzelpunkten, die in ihrer Häufung und Summe den Mst ergeben, der hier thematisiert wird, wird im folgenden ausführlich mit weiteren Beispielen belegt und argumentativ diskutiert. Ein weiteres Zitat fasst allgemein die obige Auflistung zusammen:

>>Die Art, wie ein Objekt in Teile untergliedert ist, bestimmt die Form dieses Objekts und somit die Art, wie wir es wahrnehmen und es uns vorstellen. Objekte mit gleichen Bestandteilen haben ähnliche Formen. Die Untergliederung in Teile reflektiert ebenfalls sehr oft die Funktion(en), so dass unsere Kenntnis der Funktion an die Kenntnis der Teile gebunden ist. Beide Aspekte finden sich in unserer Interaktion mit dem Objekt wieder.<<³⁵

Diskussion

Die Konstruktion der Stilistik Mst besteht nicht nur in der Nennung und Aufzählung von Eigenschaften, die für eine ganz bestimmte Form von Mst-Musik signifikant ist (nämlich der PM), sondern sie besteht gleichfalls in der Anwendung und Bedienung, ja der Erfüllung dieser Kriterien beim kreativen Schaffensprozess solcher Musik bis hin zur redaktionellen Auswahl dieser bei Plattenlabels, Radio- und Fernsehsendern sowie Zulieferfirmen, die Fitnessstudios, Kaufhäuser, Supermärkte und Kneipen mit Musikzusammenstellungen versorgen,

³⁴ Das Wort *Onehitwonder* bezieht sich hier ausschließlich auf die Wahrnehmung eines Rocksongs als einmaligen Hit im Mst und wäre ansonsten falsch angewendet, weil mit diesem Wort generell das Ende der Musikerlaufbahn und – bezogen auf das Restrepertoire – ansonsten künstlerische Erfolglosigkeit konnotiert wird.

³⁵ Kleiber 70

die ein breites Publikum anzusprechen hat. Wie viele und vor allem *welche* Aspekte es mindestens sein müssen, damit ein Song zum Mst gerechnet werden kann, der hier konstruiert wird, kann in dieser Hausarbeit freilich nicht geklärt werden. Aber das Autorenteam Drummond/Carty fasst in einem einzigen Absatz den Kern der Minimalvoraussetzungen so zusammen:

>>Zuerst brauchst du einen Dancegroove, der die ganze Platte durchläuft und den die 7-inch-kaufende Bevölkerung von heute unwiderstehlich findet. Zweitens darf der Song nicht länger als drei Minuten und dreißig Sekunden sein (am besten gerade unter 3 Minuten 20 Sekunden). Ist er nur ein bisschen länger, fängt der Radio-One-Tagesprogramm-DJ an auszufaden oder an genau der Stelle drüber zu quatschen, wenn der Refrain endgültig eingebläut wird – also dem allerwichtigsten Teil der Platte. Drittens besteht ein Song aus einem Intro, einer Strophe, einem Refrain, einer zweiten Strophe, einem zweiten Refrain, der Auflösung (auch Breakdown genannt), zurück in einen doppelt so langen Refrain und einem Outro. Viertens: Text. Wirst du brauchen, aber nicht viel.<<³⁶

Kürzer erklärt Molly-Ann Leikin dies so: *>>A hit song is usually less than two and a half minutes long. Every hit – whether it was written by Stephen Foster, Stephen Sonderheim, or Stevie Wonder – has a specific structure, a musical and a lyrical pattern that repeats.<<³⁷*

Da es sich um eine prototypische und somit nicht nur künstliche, sondern auch idealtypische Kriterienzusammenstellung handelt, kann jeder beliebige Song mit dieser Liste abgeglichen werden, um eine für ihn geltende Überprüfung vorzunehmen. Nach der PTT erschließt sich diese Bedeutung des Wortes Mst aus der Ansammlung notwendiger Bedingungen zu hinreichenden, also aus einer sehr hohen Vorhersagbarkeit der Zuschreibungen, und es wird davon ausgegangen, dass sie alle zusammen Teil der wirklichen Welt sind. Abweichungen eines konkreten Musikbeispiels zum PT gehören ganz normal mit dazu und sind kein prinzipielles Ausschlusskriterium. Im Sinne der PTT wären Songs, die sehr viele Abweichungen von der obigen Eigenschaftszuschreibung haben, sogenannte Randexemplare, die aber ihrerseits zwingend nötig sind, um den im Zentrum der Überlegungen stehenden PT überhaupt erst durch Vergleiche konstituieren zu können.

Postulat:

Wenn ein Song ein Maximum der obigen Eigenschaften erfüllt (im Sinne der PTT also quantitativer Aspekt), gehört er zum Mst und man darf sich kurz fragen, warum es genau *diese* Eigenschaften sind und all die impliziten Verbote sich nicht durchgesetzt haben. Die Antwort lautet: Kulturimperialismus! Historisch hat sich durch die im 15ten Jh. mit Christoph Columbus einsetzende Eroberung der ganzen Welt durch Europäer auch deren Musikkultur ausgeweitet und überall bis heute ihre Spuren hinterlassen.

Tonalität

Die Einschränkung auf das zwölftönige Diatoniksystem muss selbstverständlich nicht für außereuropäischen Mst gelten, wie er in den jeweiligen Ländern synthetisierbar ist und sogar

³⁶ Drummond/Carty S.50

³⁷ Leikin S.11

gleichzeitig mit dem europäischen existiert (z.B. in arabischen und persischen Kulturen³⁸), solche Songs haben aber unter europäischen Zielgruppen, die mit ihr nicht kulturell verbunden sind, kaum eine Chance, zu einer musikalischen Identifikation zu führen. Zwei türkische Hits beweisen das: Sezen Aksu mit *Hadi bakalim* sowie Tarkan mit *Simarik*, die vollständig diatonisch ohne die üblichen mikrotonalen Abweichungen des türkischen Tonsystems aufgebaut sind. Türkisch ist bloß der Text. Die Atonalität ist der Spartenmusik vorbehalten, egal ob das Thrashmetal, Deathcore, Drum and Bass, Gabber, Schranz, Noiserock, Jazz oder Neue Musik der Klassik ist. Atonalität und Mst sind, bezogen auf pM, ein Widerspruch in sich.

Melodik und Harmonik

gehören zu den international am besten erforschten und akademisierten, lern- und lehrbaren Parametern des kreativen Musizierens (Komposition jeglicher Art), was ganz unzweifelhaft mit der Entwicklung von Schriftkultur(en) und somit einer beständigeren Tradierbarkeit von Musik zu tun hat, als es die orale Tradition vermag, die es parallel dazu und vorher immer schon gegeben hat. Musizieren ist immer schon eine Frage der musikalischen (Aus-)Bildung gewesen, an der – auf die weltweite und Kultur gebundene Gesamtbevölkerung eines Landes bezogen – stets nur eine privilegierte geistige und soziale Minderheit teilnehmen konnte. Das betrifft auch musische Kasten Indiens oder Afrikas (z.B. die Griots in Senegal, Gambia und Mali) und eingeweihte Musikanten in die Gepflogenheiten spiritueller Musik. Entsprechend ist bis heute die PM überwiegend autodidaktisch und auditiv-oral ohne die Vermittlung von musiktheoretischen Kenntnissen geprägt. Dies wiederum bedeutet für den kreativen Prozess des Songwritings, dass man bspw. niemals mit komplizierten Akkordverbindungen, Chromatik, Abweichungen von Grundakkorden und Dissonanzen hantieren wird, wenn man deren Zusammenhänge nie gelernt hat oder von deren Existenz in der oral-auditiven Vermittlung gar nicht erst etwas erfährt. Was bringt sich der Laienmusiker als erstes von der Musiktheorie bei? Die diatonische Siebentonskala und ihre implizite Harmonik.

>>Gegeben sei eine Melodie, schlicht und leicht fassbar, die mit Hilfe eines Harmonie-Instrumentes begleitet werden soll. Es ist verständlich, dass zuerst einmal mit ebenfalls schlichten Harmonien und Harmoniefolgen gearbeitet wird, die sich der Melodie unterstützend anpassen und sich gleichzeitig auch einem unbedarften Musiker nicht verschließen. Es dürfen keine kunstvollen Harmonisierungen erwartet werden, sondern eher klangintensive Begleitungen, die jedoch mit einem geringen Aufwand zu erzielen sein sollen. Zwar bildet sich später, etwa seit 1935, im Country & Western-Bereich echte Virtuosität gerade bei den Begleitmusikern heraus, jedoch bleibt zumindest formale Schlichtheit ein wichtiges Merkmal, das bewusst erhalten wird. Die Melodie ist für nahezu jeden leicht singbar, die Harmonisierung verständlich und die Form des Songs überschaubar.<<³⁹

An dieser Auffassungsgabe vom kreativen Musizieren hat sich bis heute nichts geändert, gleichwohl sich dieses Zitat auf die Ursprünge der pM zu Beginn des 20sten Jh. bezieht. Auf die Musik bis 1983 bezieht sich folgendes Zitat der selben Quelle:

>> Wenn wir die üblichen Rock-Songs betrachten, scheint es eine wichtige Regel zu sein, nur schlichte Dreiklänge, oftmals sogar nur Zweiklänge (Grundton-Quint, keine Terz) zu ver-

³⁸ Man kann die Popularität internationaler (= vorrangig angloamerikanischer) Bands und Solokünstler an veralteten und aktuellen Hitlisten von außereuropäischen, vorrangig arabischen oder asiatischen Ländern ablesen, wo bekanntlich andere Tonsysteme parallel zum europäischen existieren

³⁹ Kramarz ❶ S.40f

wenden. Septakkorde finden sich gelegentlich bei den Akkorden der Dur-Grundkadenz, aber auch sie sind nicht allzu häufig. Im Gegenteil lehnen die Musiker des Rock Harmoniegebilde, die mehr als drei Töne enthalten, eher ab.<<⁴⁰

Die Ablehnung der Terz wird im folgenden der Zitatquelle von dem Interviewpartner Eddy van Halen mit zu starkem Dissonanzaufkommen durch die Obertonentwicklung bei Verzerrung begründet.

Ferner, wer nicht singen kann, es also nicht über Jahre von einer kompetenten Fachkraft und auch nicht durch Selbsterfahrung gelernt oder kein Talent dafür hat, und es trotzdem tut, was beim Großteil aller Veröffentlichungen der Fall ist (Joan Baez, Marianne Faithful, Johnny Cash, Bob Dylan, alle Liedermacher, Niko, Tom Waits, Lou Reed, der frühe Mick Jagger, Hans Harz, Ian Curtis (*Joy Division*), Caroline Polachek (*Chairlift*), Lilly Allan, Jerry Lee Lewis, Gordon Gano (*Violent Femmes*), Elvis Costello, Kate Winslet (Schauspielerin!), Gabriella Cilmi, Leonard Cohen, Morrissey (*The Smiths*) usw.), wird eben nur einfache Melodien mit geringem Tonumfang nutzen können bzw. tut das bereits, weil alles andere eine Überforderung ist. Das bestätigt die Autorin Molly-Ann Leikin: >>*The range of most pop singers is an octave and a third, middle C to the E in the octave above it. [...] If you write a song with a range greater than an octave and three notes, you'll be hard-pressed to find a singer with the ability "or chops" to handle it.*<<⁴¹ Ebenso das nachfolgende Zitat:

>>*Der Klang des Gesangs und der Text des gesungenen Refrains verlieren sich für die meisten Menschen ohnehin im Gesamtklang des Songs. Der Text kann also auch jegliches Gelaber sein, nur dem Text des Refrains kommt etwas Bedeutung zu. Es gibt natürlich Ausnahmen, wenn traditionelle erzählerische Songs den Durchbruch schaffen und den Chartgipfel erstürmen. [...] Zusammenfassend können wir sagen, dass die Qualität der Gesangsstimme und ihre Attraktivität erst im Laufe einer langfristigen Karriere zum Tragen kommen.*<<⁴²

SängerInnen mit einer professionell ausgebildeten Stimme wie Mariah Carey, Whitney Houston, Debella Morgan, Nina Hagen, Bobby McFerrin, Timo Kotipelto (von der Metalband *Stratovarius*), Barbara Streisand oder solche, die einfach ein Riesentalent zu großen sanglichen Leistungen haben (Jocelyn Brown, Al Jarreau, Celine Dion, Freddy Mercury, Steven Tyler, Philip Bailey, Annie Lennox), nutzen entsprechend einen persönlichen Tonraum von mindestens 2 Oktaven aus (das muss freilich nicht in jedem Lied sein) und erhöhen automatisch die Tonauswahl, die zu singen ist. Sie sind also nicht auf Pentatonik beschränkt, die das sicherste Mittel für einfache Melodiebildungen ist, das weltweit verbreitet ist.

Eine einfache Melodie ist, neben den oben angedeuteten Bedingungen (z.B. Tonauswahl), dadurch definiert, dass sie möglichst kleine Intervalle (kaum größer als Quarte, ganz wie in der Melodielehre des Mittelalters) und möglichst wenige Intervalle hat und rhythmisch mit maximal 3 Notenlängen auskommt (Viertel, Achtel, punktierte Viertel). Repetitionen von Tonmotiven und Sequenzierungen erleichtern die Merkfähigkeit, am einfachsten zu merken sind Melodien mit einem hohen Anteil an Repetitionsnoten⁴³ bei ausgewechselter Harmonik.

⁴⁰ Kramarz ① S.189

⁴¹ Leikin S.20

⁴² Drummond/Cauty S.72f

⁴³ Beispiele: Michael Sambello - Maniac (S+B), Chumbawamba: Tubthumping (R), Bläck Fööß: Et Spanien-Leed (S), Blue: All rise (R), Pur: Ich lieb dich (S), Beatles: Help (S), Johnny Cash (Cover von Depeche Mode): Personal Jesus: nur 2 Melodietöne im ganzen Stück!! Ähnlich die Strophe in America: Horse with no name, Jan Delay: Oh Johnny (S), Billy Joel: We didn't start the fire (S), John Hartford/Glen Campbell/Elvis Presley/Tammy Wynette: Gentle on my mind (S), The Eagles: Lyin' eyes, Red hot chili peppers: Snow (S), Ayman & Keith Sweat: Dieser Brief (S), ASP: Die kleine Ballade vom schwarzen Schmetterling

>> *The simplest kind of melody is based on a single chord tone. These melodies have three big advantages: they are easy to write, easy to sing and easy to remember – especially for your audience. This last advantage is extremely important. If your audience can sing your melody, they will remember it.*<<⁴⁴ (Hervorhebung bereits im Quelltext)

>> *Der stete Bezug auf eine Skala nimmt die Skala wichtiger, als sie ist. Keine auch nur etwas anspruchsvolle Komposition des 19. Jahrhunderts kommt, auch wenn sie nicht moduliert, mit den 7 leitereigenen Tönen aus. Schon der Dreiklang der zweiten Stufe [in Moll, wenn aus dem verminderten Akkord ein Mollakkord alteriert wird] bringt ja einen 8. Ton hinzu. Andererseits hat es die erweiterte Tonalität mit einer Reihe weiterer Töne, aber keineswegs immer mit den sieben diatonischen zu tun.*<<⁴⁵

Die Macht der **Pentatonik** ist bekanntlich weltweit nachweisbar, völlig unabhängig von der musikalischen Bildung, Sozialisation oder dem Genre. Das heißt, vom Schlaf- und Volkslied über Country- und Popsongs, Jazzstücken bis zu sinfonischen Melodien ist sie überall zu finden. Pentatonik selbst führt nicht zum populären Mainstream, fördert diesen aber perfekt, weil sie jedem Menschen von Geburt an vertraut und allgegenwärtig ist. Pentatonische Melodien können intuitiv ohne jeglichen Begriff von Musikalität oder Talent zu haben von jedermann erfunden werden und sind gerade deshalb ganz besonders sanglich und im etymologisch wahrsten Sinne des Wortes *populär*. Pentatonik ist maximal ökonomisch, weil sie mit einem Minimum an Tönen ein Maximum an Vielfalt in Stilistik und Melodiebildung zulässt. Zur Ergänzung dieser Fakten hier viele Mst-Songbeispiele, die überwiegend bis ausschließlich aus der Pentatonik ihre Melodien aufbauen:

Depeche Mode: People are people (T), Whitney Houston: How will I know (S), Tina Turner: What's love got to do with (S), Bill Withers: Lovely day (hat Mollpentatonik über dur) + Ain't no sunshine (T), J Gales Band: Centerfold (S+R), Dire Straits: Money for nothing (I), Billy Ocean: Bittersweet (T), Johnny Hates Jazz: I don't wanna be a hero (S+R) + Shattered dreams (T), The Fine Young Canibals: She drives me crazy (T), Alannah Myles: Black velvet (S), Leo Sayer: More than I can say (R), Kelly Price: At least (the little things), Queen: We will rock you (S), Abba: Gimme gimme gimme (S+R), Nena: 99 Luftballons (T), Kool & the gang: September/Fresh, Lighthouse Family: Raincloud (S+R), The Temptations: Ain't to proud to beg + The way you do the things you do, Stevie Wonder: Superstition (T), Hank Williams (Johnny Cash): I saw the light (T), Steve Miller Band: Fly like an eagle (R), Klaus Lage: 1001 Nacht (S), Elton John: Crocodile rock (T), Inner Circle: Sweat (A la la la la lom) (T), Ace of base: All that she wants (T), Levine Hudson: Keep your mind (T) + Heartless generation (S+R), Kenny G: Slip off the tongue (T), Doobie Brothers: What a fool believes (S), BB&Q Band: Ricochet (T), Midnight Star: Midas touch (T), Pur: Dass es dir leid tut (S+B), Talking Heads: Road to nowhere (S), Roachford: Only to be with you (T), Simply Red: Infidelity (T), Bap: Silva un Jold (S+R), Ray Charles (Cover von Joe Cocker): Unchain my heart (T), P!nk: Get the party started ("I'm coming up", T), Curtis Mayfield: Move on up (T), Boyzone: Picture of you (S+B), Billy Joel: We didn't start the fire (R), Tracy Chapman: Give me reason (S+R) + Born to fight (T), U2: I still haven't found what I'm looking for (S), Atomic Kitten: It's ok (T)

Jimmy Kachulis hat hierzu folgende Überzeugung: >> *Creating oblique motion is especially easy if you use the pentatonic or blues scales. It is most common over chord changes, usually used to create melodies in verses.*<<⁴⁶ Durpentatonik passt über sämtliche funktionsharmonischen Akkordverbindungen und ist deshalb so beliebt und die intuitivste Tonauswahl überhaupt, wenn es um Melodiebildung geht. Mollpentatonik passt sogar über Durakkorde (z.B. Beatles: Back in the USSR) und deshalb kann sich jeder Dilettant blind darauf verlassen, dass solche Melodien immer funktionieren werden, ohne dass irgend etwas musiktheoretisches gelernt oder ausprobiert worden sein muss.

Rekursionsharmonik (Floskelhafte Kadenzblöcke)

Hierbei handelt es sich um eine funktionsharmonische Trickstruktur, die einen zentralen Bestandteil unter den Kriterien für Mst-Musik ausmacht und völlig unscheinbar, d.h. psychisch,

⁴⁴ Kachulis ● S.35

⁴⁵ Martin Vogel: Die Lehre von den Tonbeziehungen. Bonn/Bad Godesberg 1975, S. 271

⁴⁶ Kachulis ● S.130

zu "Erfolg" führen *muss*, weil Harmonik nicht urheberrechtlich geschützt ist und ein bewährtes Modell deshalb beliebig oft kopiert und recycelt werden kann. "Erfolg" in diesem Sinn meint: >>*Mir kommt das irgendwie vertraut vor, aber ich weiß nicht woher...*<< Die Rede ist von einer Harmoniefolge, die aus exakt 4 verschiedenen Grundakkorden einer Tonart besteht und als Block (4 Takte mit je einem darin, manchmal auch 8 Takte zu 4x2 Takten (half-time) und auch 2 Takte mit halbtaktiger Harmonik, also Doubletime) permanent und unverändert hintereinander weg kopiert und wiederholt wird, um als Klanggrundlage eines ganzen Formteils und sogar des kompletten Songs zu dienen, während die darüber gelegte Melodie immer wieder ausgetauscht wird (das nicht nur von Song zu Song, sondern auch innerhalb des selben Songs). Bezeichnenderweise kommen diese Kadenzblöcke vorrangig im Refrain vor (=R), dort wirken sie am einprägsamsten, an zweiter Stelle in der Strophe (=S). Der Buchstabe T bedeutet = total, d.h. der Song besteht ausschließlich und aus nichts anderem als aus nur diesem Kadenzblock in allen Formteilen (z.B. "Last Christmas" von Wham!).

>>Die ursprünglichste Anwendung des Turnarounds (daher auch sein Name) beruht auf einer sehr praktischen Überlegung. Während einer Improvisation wird das Akkordschema einer Komposition mehrfach wiederholt. Da in vielen Stücken Schluss- und Anfangsakkord identisch sind, entsteht an der Schnittstelle zwischen zwei Durchläufen häufig ein Gefühl der harmonischen Stagnation. In einem solchen Fall wird am Ende eines jeden Chorus eine kurze Kadenzschleife eingebaut, die den harmonischen Stillstand verhindert, den formalen Einschnitt unterstreicht und zwingend zum Anfang der Akkordfolge zurückführt. Inzwischen hat sich der Turnaround als eigenständige harmonische Formel verselbstständigt und ist zur Grundlage vieler Akkordfolgen geworden – meist als zwei- oder viertaktiger Funktionskreisel (je nachdem, ob die Akkordwechsel halb- oder ganztaktig erfolgen).<<⁴⁷

Der Autor dieses Zitats ist akademisch ausgebildeter Berufsjazzmusiker und verweist deshalb auf eine sehr viel ältere Existenz von Rekursivblöcken als der nachfolgende. Sie werden in der PM mindestens seit den 1960er Jahren verwendet. Volkmar Kramarz bemerkt dazu in seiner Doktorarbeit *Harmonieanalyse der Rockmusik*:

>>Neben den bluesorientierten Stücken findet sich im Bereich des Rock'n Roll eine Gruppe von Stücken mit einem standardisierten Akkordschema, das jedoch keinen Bezug zum Blues, sondern eher zu Folk hat. Es handelt sich hier um den sogenannten Turn-Around, von dem in einer Gitarrenschule gesagt wird: "Unter den wichtigsten Akkordfolgen, die im Jazz und Rock'n Roll gebraucht werden, befindet sich der Turn-Around." Als ein Turn-Around bezeichnet man eine Akkordfolge, die auf der Tonika beginnt, auf der Dominante endet und dazwischen Moll-Parallele(n) und evtl. die Subdominante streift. In der Regel finden sich 4-taktige Schemata, wobei jeder Akkord meist die Länge eines Taktes erhält.<<⁴⁸

Die Rekursionsharmonik gehört nicht nur, wie im obigen Zitat belegt, zu den wichtigsten, sondern ebenso zu den mächtigsten lehrbaren musiktheoretischen Kompositionswerkzeugen gleichberechtigt zur Pentatonik. Durch sie wirkt jeder Song, der sie enthält, bereits bekannt, obwohl ihn keiner kennt. Die nachfolgenden Zahlenblöcke sind ziffernweise auszusprechen und repräsentieren die Tonleiterstufen mit den dazugehörigen Akkorden.

1645 = eins sechs vier fünf, Tonika, Tonikaparallele, Subdominante, Dominante

Das bekannteste Modell schlechthin, millionenfach benutzt. Dieses Modell wurde in den obi-

⁴⁷ Sikora S. 224

⁴⁸ S 113f, Schott, Mainz 1983

gen beiden Zitaten/Definitionen angesprochen. Der Grund für den immensen Erfolg dieser Floskel (und auch ihrer Variante 1625, s.u.) liegt darin, dass die vollständige Grundkadenz und ein Tonikavertreter (6/Tp) mit Mollklangfarbe enthalten und über die diatonischen Abwärtsterzen (Verschiebung der Greifhand auf der Gitarre) kinderleicht spielbar ist. Die ganze Tonart wird also harmonisch abgebildet und erlaubt deshalb maximale Melodieentfaltung mit rein diatonischem oder pentatonischem Material einschließlich einer geringfügigen klangfarblichen Abwechslung. Die Grundtöne dieser Akkorde sind selbst pentatonisch. Außerdem können die gemeinsamen Akkordtöne im Arrangement liegen bleiben und geschickt instrumentiert werden. Der 5 wird oft die 2 (Subdominantvertreterin) und manchmal auch die als Doppeldominante wirkende +2 (=Durakkord) vorgeschaltet. In solchen Fällen werden 2 und 5 halbtaktig verwendet, wenn der Block viertaktig ist und ganztaktig, wenn das Modell achttaktig (zwei Takte pro Akkord) lang ist.

Police: Every breath you take (I+S), Elton John: Crocodile rock (I, S+R), Soul Sisters: The way to your heart (R), Pearl Jam: Last Kiss (T), Wes: Alane (R), Dion and the Belmonts: Runaround Sue (S+R), B.B.King: Stand by me (T), Sam Cooke: Wonderful world (S), Rocky Sharp & the Replays: Ramalama Dingdong (I, S+R), Fun Factory: I love you (R), Loft: Don't stop me now (T), Take That: Never forget (S), Sin with Sebastian: Shut up and sleep with me (R+I), Squeezer: Blue jeans (T) & Sweet kisses (S), Scooter: I'm raving (Coverversion) (I), Robbie Williams: Old before I die (R), Jam & Spoon feat. Plavka: Kaleidoscope skies (I+R), No Mercy: Where did you go (R), Kelly Family: I can't help myself (I+S), Dionne Warwick: Heartbreaker (S), Crashtest Dummies: God shuffled his feet (S), Ricchi e poveri: Sara perche ti amo (S+R), Madonna: True blue (I, S, R), Concrete Blonde: Joey (S), Backstreet Boys: I'll never break your heart (S+R), Connie Francis: Schöner fremder Mann (R), Christopher Cross: All right (S), OMD: Enola gaye (T), Harpo: Horoscope (T), Alan Parsons Project: Separate lives (R: 164[25])/ Days are numbers (T)/ Sooner or later (S), Rosenstolz: Ich bin ich (wir sind wir) (S+R), Avril Lavigne: Complicated (S), Pe Werner: Liebenszeichen (S), Secret Service: Ten o'clock postman (deutsch gecovernt von Wolfgang Petry: Ganz oder garnicht) (R), Alanis Morissette: Head over feet (R), Allister: Radio player (R), Ronan Keating: I love it when we do (S+R), Lifehouse: Blind (I+S), Bill Withers: Lovely day (I, S, R), Weezer: I want you too (S+R), Shakin' Stevens: Shirley (S) + You drive me crazy (S+R, Cover von Küblböck), Diego Torres: Vuelves a mir (I, Interlude), Sondaschule: Dumm aber glücklich (R), Kool & the gang: You are the meaning of friend (S), And One: Sweetly sweetly (S), Edwin McCain: Good enough (S), P!nk: I don't believe you (R)

1625 = eins sechs zwei fünf, Tonika, Tonikaparallele, Subdominantparallele, Dominante

Variante von 1645, ist die zweithäufigste Floskel von allen. Die Subdominantparallele (2) ersetzt hier die Subdominante. Manchmal kann der 5 noch kurz die 4 vorangestellt werden. Diese Variante ist in ihren Akkordgrundtönen ebenso pentatonisch:

Shanya Twain: You'r still the one (R), REM: Intonation of life (R:162[45]), Christopher Cross: All right (R), R.Kelly: I believe I can fly (R), Inner Circle: Sweat (A la la la la long) (S+R), Monty Python: Always look on the bright side of life (R), Fun Factory: Celebration (S+R) & I love you (S), Scorpions: You and I (S+R), Take That: Pray (R), Squeezer: Sweet kisses (Interludes), Robbie Williams: old before I die (R), Distemper: wsje otlitschno! (russische Skapunkrockband), The real big fish: Sorry about this mess, Natalia Kukulska (aus Polen): Zamniemiam się w ciebie, Pretenders: Don't get me wrong (I+S), Frank Zappa: Bobby Brown (S), No Mercy: Where do you go (R), Henry Valentino: Im Wagen vor mir (I), Village People: YMCA (S+R), Robin Gibb: Juliet (R), Holly Johnson: Americanos (S+R), 7T feat. Mike D. & Damize: Good girls (R), Albano & Romina Power: Felicita (S+R), Pe Werner: So weit die Träume tragen (S), ZZ Top: Rough boy (S), Trio Rio: NY, Rio, Tokio (S+R), John Lennon: Woman (R), Paul Young: Everytime you go away (R), Marcia Hines: Woo me (I+R), Wham: Last christmas (T), Umberto Tozzi: Invisibile (S), Udo Jürgens: Völlig vernetzt (R)

1564 = eins fünf sechs vier

Durch Zufall stieß ich im Internet bei YouTube auf den Filmbeitrag einer australischen Comedyband, die sich "Axis of awesome" nennt und sehr aufschlussreiche Potpourris aus den Hooklines zahlreicher Hitsongs ironisch darbietet, die alle mit diesem Akkordmuster (1564) gebildet werden. Deren Filmbeitrag zog die Sichtung von 16 weiteren ähnlich gebauten Filmbeiträgen nach sich, die sich bei YouTube nennen: *4 Chords, 26 Songs - Part 1* (bis Part 16). Das ergibt 416 Songs, keine Wiederholung dabei. Die habe ich mir in stundenlanger Arbeit alle angesehen und sämtliche Songs rausgeschrieben, weil sie alle einzeln mit Namen und Interpreten eingblendet werden. Darunter sind unzählige, die nur in Amerika bekannt sind einschließlich Fernsehmelodien. Es gibt dabei laufend Bands und Interpreten, die in mehreren ihrer Songs diese Floskel verwenden. Bei den Zusammenstellungen gibt es kaum Oldies, sondern fast ausschließlich aktuelle Songs der letzten 5-10 Jahre, je nach Popularität. Aus dieser Liste von 416 Songs habe ich zu Kontrollzwecken in dieser Arbeit ca. die Hälfte rausgesucht, bei denen die Künstler wie auch Songs hierzulande hinreichend bekannt sind:

Creed: One last breath + My sacrifice, The Teddy bears (Oldie 50er?): To know him is to love him (R), A-Ha: Take on me (R), Whitney Houston: Your love is my love (R), Bob Marley: No woman no cry (T), Des'ree: Life (S,R), Natalie Imbruglia: Torn (R) + When you're sleeping (R), S Club 7: (Reach for a star?), Enrique Iglesias: Do you know (Ping pong song) (R), Linkin Park: Shadow of the day (R) + Crawling (R), Jason Mraz: I'm yours (S), Howie Day: Collide, Westlife: When you're looking like that + You make me feel (R), 3 Doors down: Here without you (R) + Be like that + Let me go, Atomic Kitten: It's ok (T), The Calling: Wherever you will go (R), Good Charlotte: Hold on + My bloody valentine (R), Snow Patrol: Run, One Republic: Stop and stare (R) + Say (all i need) + Apologize (R), U2: With or without you (T), Alicia Keys: No one (R), Rihanna: Take a bow, Alex Lloyd: Amazing (R), Black eyed peas: Where is the love (R), Kelly Clarkson: Already gone (R) + Breakaway (R) + Behind these hazel eyes (R), Backstreet Boys: Helpless when she smiles (R) + Drowning (R) + Straight through my heart (R) + I need you tonight (R), Red hot chili peppers: Dosed + Under the bridge (S) + Soul to squeeze, Savage Garden: Crash and burn + Hold me tonight (R), Billie the Vision & the Dancers: Summeract, Boyzone: All that i need (R), Bon Jovi: You want to make a memory + It's my life (R) + Bells of freedom (R) + Heart's breaking even (R) + Mystery train (R), Avril Lavigne: Things I'll never say (R) + Girlfriend + Don't tell me + Keep holding on (R), N Sync: This i promise you, James Blunt: You're beautiful (S), Crowded house: Fall at your feet, Elton John: Can you feel the love tonight (R), Men at work: Down under (R), Richard Marx: Right herer waiting (R), Green day: When I come around (R) + Westbound sign + Having a blast (R), Journey: Don't stop believin' (S) + Any way you want it (R), Jimi Hendrix: Bold as love, Beatles: Let it be (Sf) + Oh Darling (R), Janet Jackson: Again, Lady Gaga: Paparazzi (R) + Poker face (R) + Dance in the dark (R), Take that: Said it all (R), Manic Street Preachers: Motorcycle emptyness, John Denver: Take me home, country roads (R), Elvis Presley (Cover Pet shop boys): Always on my mind (S), Aerosmith: Crying (R), Hillary Duff: Beat of my heart (R), Nickelback: Far away (R), Roxette: Sleeping in my car (R) + Breathe (R), Alanis Morissette: Head over feet (S), The white affair: Candle (Sick and tired) (R), Dire Straits: Romeo and Juliet (R), Enya: China roses, The Who: Real good looking boy (R), No Doubt: Spiderwebs (R), Feargal Sharkey: A good heart (R), Ringo Starr: Liverpool 8 (R), Ace of base: Lucky love (R), Billy Joel: We didn't start the fire (S), Dream Theater: Through her eyes, Mattafix: Big city life (R), P!nk: Please don't leave me (R) + U & ur hand (R), Celine Dion: A new day has come + En attendant ses pas (T) + L'abandon (R), Beyoncé: If i were a boy (R), Heart: Alone (R), Iggy Pop: The passenger (R), Joan Osborne: One of us (R), Eagle Eye Cherry: Save tonight (R), The Offspring: Self esteem, Nightwish: Amaranth, Ne-Yo: Mad (R), The Rolling Stones: I've got the blues + Streets of love (R), Owl City: Hot air balloon (R) + Vanilla twilight (R) + The bird and the worm, Plain White T's: Let me take you there (R), Lynyrd Skynyrd: Tuesday's gone, Heather Nova: The sun will always rise + River of life, Inxs: Afterglow, Sinéad O'Connor: Nothing compares to you (S), Pearl Jam: Force of nature, Soul Asylum: Misery (S), Shania Twain: I'm gonna getcha good (R), Oasis: Sunday morning call, Liberator: She's going out again tonight (R), TLC: Waterfalls (I, S, R), Lee Ryan: When I think of you (R), Zebrahead: The hell that is my life, Ton Steine Scherben: Keine Macht für Niemand (I, S), Toto: We can make it tonight (R), Nek: Si sei tu (R), Train: Hey soul sister (T)

Die Songmasse ist in allen 3 Fällen erschlagend und beweist, dass das Verwenden von Rekursionsharmonik zu den sichersten und verbreitetsten Indikatoren gehört, um mit grundsätzlichem Erfolg bei der Phonoindustrie, dem Radio und den Hörern rechnen zu können (=Mst). Innerhalb der selben Band wird teilweise das selbe Harmoniegerüst für mehrere Songs verwendet, da es sich ja offensichtlich so gut bewährt hat. Dabei ist die obige Auswahl nur die Reduktion einer Reduktion! Es handelt sich schließlich um fast ausnahmslos englischsprachige Songs und es wurden nur zeitlich begrenzt bekannte Songs eingearbeitet, nicht ein Querschnitt der letzten 80 Jahre. Ein anderer Filmbeitrag in YouTube (er heißt *4 Chords - 4 Acordes, Spanish cover Version*) enthält beispielsweise ausschließlich spanische Originalsongs mit demselben Harmonieschema, und so lässt sich für jedes Land der Welt eine Zusammenstellung mit Songs anfertigen, die alle dieses oder ein anderes (z.B. oben erwähntes) Harmonieschema verwenden.

>>Characteristic chord-sequences include chord-alternations and three- or four-chord riffs (of many types), circle of fifth sequences and twelve-bar blues patterns. In all these cases, it is the exploration of tonal space that is important, along with the effects of movement, relative distance and tension that this produces.<<⁴⁹

Es gibt ja noch jede Menge andere Kadenzblöcke als Rekursionsharmonik, also auch welche mit 5 oder nur 3 verschiedenen Akkorden, mit Molltonika, mit tonartfremden Zusatzakkorden, aber die bekanntesten und beliebtesten sind die oben benannten. Ich habe der Übersichtlichkeit halber nicht weiter unterschieden, ob der Kadenzblock 2, 4- oder 8-taktig verwendet wurde. Der Einsatz eines Floskelkadenzblocks ist jedoch an kein Genre gebunden und lässt sich in solch unterschiedlichen wie Reggae, Heavymetal, Punk, Schlager, Pop, Ska, Chanson, Wave, Irish Folk, Technodance, Hardrock, Beat, Soul, Funk, Hiphop oder Country nachweisen. Grundsätzlich kommt jede funktionsharmonisch-kadenziell konzipierte Musik dafür in Betracht. Auch Klassik und traditioneller Standard-Jazz. Nicht in allen Songs wird ein Kadenzblock über den gesamten Formteil verwendet, teilweise nur ein einziges Mal darin, um dann leicht abgewandelt wiederzukehren (Austausch einer Harmoniestufe).

⁴⁹ Middleton S.181

Weitere Formeln, die in der Mst-Musik immer wieder angewandt werden, sind die Harmoniefolge des Pachelbelkanons und die La Folia-Floskel⁵⁰ oder ganz banal die Quintfallsequenz und das Bluesschema. Generell lässt sich sagen, dass sich mit solchen Rezepten und Floskeln von vorn herein Vertrautheit aufbauen lässt und das Songwriting um das Erfinden neuartiger Harmonieverbindungen im doppelten Sinn deutlich erleichtert wird. Man kann über solche Formeln, die eh schon bekannt sind, improvisieren und hat in kürzester Zeit einen Song fertig. Genau so ist es auch in der klassischen Musik mit Gattungen wie Passamezzo, Chaconne/Ciacona und Ruggierobässen über Jahrhunderte möglich gewesen. Schließlich ist der berühmte Pachelbelkanon in D selbst nur ein "Hit" seiner Zeit über einen damals weit verbreiteten Basslauf, aber kein Kanon.

Instrumentation

Der Grundsound des prototypischen Mst-Songs wird von minimal Gitarre + Gesang (Liedermacher, Singersongwriter, z.B. Tracy Chapman, James Morrison, Heather Nova, Cat Stevens oder Jason Mraz), maximal durch Hinzunahme von Drums, Bass, zweiter Gitarre und Keyboard/Klavier bestritten; alle weiteren Instrumente gehören nicht mehr zum Grundsound und müssen als Zusatz oder Erweiterung angesehen werden. Ursache ist, dass die PM ihre Faszination nicht aus einer konstitutiven Instrumentation oder einem speziellen Arrangement zieht, sondern von den zwei Kernelementen Melodie + Akkordbegleitung beherrscht wird, bei deren Reproduktion völlig unwichtig ist, wie und auf welchem Instrumentarium das geschieht. Melodie, Text und Harmonik reichen als Grundgerüst völlig aus. Und diese 3 Wesenselemente können bereits von einer einzigen Person erfüllt werden.

Der prototypische Grundsound für eine Band und das Klangbild eines Mst-Songs ist so gesehen auf die Instrumente einer mindestens 3- und höchstens 6-köpfigen Band zurück zu führen. Große Bands ab sieben Personen sind im Mst in einer verschwindend geringen Minderheit (z.B. Chicago, ehemals Messengers, Kool & The Gang, Kansas, ehem. Jefferson Starship, Earth Wind & Fire, Blood Sweat & Tears, Dire Straits, Tower of power⁵¹). Die Ursache hierfür wiederum ist nicht musikalischer Art, sondern sozialer: wenige Musiker sind bei Gagen billiger, können sich kleinere (= billigere) Probenräume mieten, passen für Konzerte auf die kleinste Fläche einer jeden Kneipe, können sich viel besser auf einen Konsens beim Songwriting einigen, bereiten weniger Probleme mit der Probendisziplin (Terminfindung, Arbeitsphasen, Pünktlichkeit, Studioaufnahmen, Konzertangelegenheiten) und haben in Songs permanent zu spielen, während Bläser und Streicher nur in der Sektion durchsetzungsfähig und überzeugend als feste Bandmitglieder sind und eben nicht permanent zu spielen haben, sondern sogenannte Fill-Ins spielen, die ohne weiteres nachträglich für eine Studioversion ergänzt werden können. Sie widersprechen den meisten Genres als integraler Besetzung.⁵² Und schließlich steigt mit zunehmendem Personal auch die Komplexität des Arrangements, das seinerseits ein hohes handwerkliches Können im Umgang unabdingbar macht und bei Bands, die alle mal als autodidakte Hobbymusiker angefangen haben, nicht vorhanden ist. Dafür gibt es ausgebildete Arrangeure, die für die Studioproduktionen solche Aufgaben bei Bedarf übernehmen, denn niemals ist ein festes Bandmitglied auch Arrangeur für Bläser und oder Streicher gewesen. Das beweisen die Personalnennungen bei den Schallplatten und CDs.

⁵⁰ Kramarz ● S.26f & 48f

⁵¹ Richter, Ilja: Starszene 77

⁵² Bläser werden bspw. nur in den 7 Genres Ska, Punkrock, Karneval, Reggae, Volksmusik oder vielmehr volkstümliche Musik, Jazz und Salsa als strukturbildend, also obligatorisch, wahrgenommen.

>>Das musikalische Ergebnis steht oft in groteskem Gegensatz zum Aufwand. [...] Ihre Bläserparts sind zum größten Teil kaum mehr als orchestrierte Gitarrenriffs. Die Verwendung der Bläser ist oft so simpel, dass man denkt, hier schrieben Anfänger, die nichts von den Geheimnissen orchestraler Sätze ahnen – weder im Jazz noch in der Konzertmusik.<<⁵³

Diese ganzen außermusikalischen, sozialen Umstände sorgen seit jeher für ein auf breiter Basis mehr oder weniger gleichgeschaltetes Klang- und Erscheinungsbild von Mst-Musik. Selbstverständlich ist damit nicht gesagt, dass solche Formationen zwangsläufig zu Mst führen, aber sie begünstigen in idealer Weise dessen Existenz und Akzeptanz in Kombination mit den übrigen Mst-Kriterien.

Metrik und Taktarten

Die Bevorzugung binärer statt ternärer Metrik ist nicht nur statistisch nachweisbar (Radiohitlisten, solche in Wikipedia, Sichtung von CD- und Plattensammlungen), sie ist auch komplizierter zu spielen und mit höherem Lernaufwand verbunden. Dass keine krummen Taktarten verwendet werden, ist selbstverständlich ein pädagogisch-soziales Problem, weil diese mangels Hörerfahrung und Beispielen keine Vorbildfunktion erfüllen können und deshalb eingeschränkter zu lernen sind. Man kommt im allgemeinen überhaupt nicht in Kontakt mit krummen Taktarten, nicht einmal Volkslieder bestehen aus ihnen.⁵⁴ In den letzten 50 Jahren haben ganze 5 Songs mit krummen Taktarten zu sehr großer, d.h. internationaler Popularität gefunden. Der erste und gleichzeitig größte Hit in einer krummen Taktart ist ein heutiger Jazzstandard gewesen: Paul Desmond/Dave Brubeck Quartett - Take Five von 1959. Es folgten: Beatles - All you need is love 1967 (7/4 in der Strophe), Jethro Tull - Living in the past 1969 (5/4), Pink Floyd - Money 1973 (7/4) und Peter Gabriel - Solsbury hill 1977 (7/4). Danach hat es nie wieder mehr ein Song in einer krummen Taktart zu einem Hit geschafft oder zu großer Bekanntheit gebracht, gleichwohl eindeutig zum Mst zu rechnende, etablierte Künstler wie Sting (verschiedene krumme Taktarten auf mehreren Alben), Seal (Dreaming in metaphores, 7/4), Robbie Neville (Dreams, 5/4), Valerie Etienne (Bring me down) und Bruce Hornsby (Tango king, 9/8 als 2+2+3+2 gruppiert) welche veröffentlicht haben.

Es ist schon selten genug, dass ein Mst-Song, der lediglich im 3/4-Takt komponiert wurde, in die sogenannte Heavy Rotation der Medien aufgenommen wird und zu großer Popularität findet (Hitparade), vor allem wenn es sich dabei um eine Ballade handelt. Beispiele: Journey - Open arms, Commodores - Three times a lady, Curtis Stigers - I wonder why, Slade – Everyday, Wings - Mull of kintyre, Take That - Love aint here anymore, The Four Tops - If you don't want me by now (Cover von Simply Red), Leo Sayer - When I need you, Pink & Steven Tyler - Misery und andere. Sie sind gegenüber den Songs im 4/4-Takt absolut in der Minderzahl, egal ob als Hit, als Single oder als reine Albumproduktion. Schon 1961 gab der Autor Russel Garcia in seinem Lehrwerk *Das moderne Arrangement* der einfachen, prägnanten Rhythmik den absoluten Vorrang gegenüber der Melodie und empfahl: *>>Achte darauf, dass deine Melodie (auch bei einer gesanglichen Slow-Nummer) rhythmisch einfach und organisch ist. Der*

⁵³ Berendt/Huesmann S.778. Es liegt in der Natur der Sache, dass Rock- und Popbands grundsätzlich keinerlei musikalische Ausbildung haben können (sowas ist schließlich nicht studierbar) und ausschließlich aus Autodidakten rekrutiert werden, aber das Gegenteil, dass sich Bands wie Toto, Chicago, Dream Theatre und Cameo von Anfang an aus Profis rekrutieren oder EinzelkünstlerInnen wie Carmel, Nina Hagen, Steve Vai und Billy Joel einen musikakademischen Hintergrund haben, bleibt die absolute Ausnahme.

⁵⁴ Das gilt selbstverständlich speziell für den deutschen und südeuropäischen Sprachraum. In Osteuropa, z.B. Bulgarien und Ungarn, oder dem Balkanraum einschließlich Griechenland und der Türkei, gehören krumme Taktarten zum Alltag, nicht nur in Volksliedern. Das einzige deutsche Volkslied in einer krummen Taktart ist *>>Auf einem Baum ein Kuckuck saß<<* (5/4, wird aber in der Notation grundsätzlich falsch abgedruckt)

*Rhythmus als das grundlegende Element der Musik sollte die führende Rolle spielen. Die Melodie steht in punkto Wichtigkeit an zweiter Stelle.*⁵⁵

Rhythmik

Ein zentral wichtiger Wissenschaftsbeitrag für diese Hausarbeit ist derjenige von Don Traut, der die rhythmischen Akzentmuster in Mst-Songs der 80er Jahre analysiert hat (ich spare mir hier die Wiederholung seiner massenhaften Songbeispielnennungen). Er bestätigt meine Hörerfahrung, dass sogenannte Hooklines, deren Definitionskriterium u.a. eine leichte, einprägsame rhythmische Struktur ist, aus Rhythmen gebaut sind, die in maximal 2 Takte passen. Er synthetisiert 4 eintaktige und 3 zweitaktige Akzentmuster im 4/4-Takt, die sich in der damaligen Mst-Musik – und dies bis heute – massenweise nachweisen lassen. Die aufgegriffenen Rhythmen lassen sich primitiv mit Zahlen darstellen, wobei eine Ziffer die Summe von Achtelnoten ist und eingeklammerte Ziffern ebensolange Pausen repräsentieren (die Quersumme ist also immer 8 bzw. 16 für entsprechend viele Achtelnoten im 4/4-Takt). Dies sind folgende: 35, 332, 323, (2)33 (=eintaktig) sowie 333322, (2)33332 und 3445 (=zweitaktig).

Kritik daran besteht darin, dass es sich, je nach Phrasierung und Tempo, um paartanztypische, also den Gesellschaftstanz konstituierende Rhythmen handelt (s.u.), ohne welche ein Paartanz schlechterdings nicht möglich ist und diese Rhythmen in ihrer mathematischen Chiffrierung, wie sie im Beitrag genannt werden, gar nichts mit Mst zu tun haben, sondern ganz unabhängig davon eine Songcharakteristik widerspiegeln, die immer wieder bedient wird, autonom und völlig zeitlos ist.

Grundrhythmen, die in einen einzigen Takt passen und dann im ganzen Stück nur wiederholt werden müssen, wobei dann nur bei Formteilen eine Markierung gesetzt wird, erklären sich wie immer durch leichtere praktische Umsetzbarkeit durch geringstmöglichen Lern- und Übeaufwand und inzwischen durch die automatisierte Technisierung von Drums. Das Argument der durchgehenden starren Metrik wird in Nicht-Mst-Stilistiken durchaus entkräftet, wo Tanzbarkeit nebensächlich und der Livecharakter vorrangig ist (z.B. Progressivrock, Punk, Artrock, Garage, Mathcore, Triphop). Die Rhythmik lässt sich sogar grob normieren bzw. klassifizieren. Wäre das nicht passiert, gäbe es keine Drumcomputer, Keyboards und Heimorgeln mit vorkonditionierten Groovetasten und es gäbe keine Gesellschafts- und Paartänze. Letztere orientierten sich nämlich immer schon an den tatsächlich existierenden beliebtesten und somit Mst-Rhythmen aller Art (kleine Auswahl) für Samba, Rumba, Chachacha, Jive, Quickstep, Discofox, Walzer, Slowfoxtrott, Tango sowie Rock'n Roll – und durch die Musikgeschichte freilich auch bei den längst ausgestorbenen historischen, höfischen Tänzen (Burree, Gavotte, Courante, Menuett, Sarabande, Rheinländer, Ländler etc.) oder orientier(t)en sich an hierzulande unzureichend kultivierten Paartänzen (Zouk, Bachata, Bolero, Bossanova, Cumbia, Merengue etc.). Ein Gesellschafts- oder Paartanz, der nicht wie ein Modetanz nur für ein einziges Lied oder eine Saison überlebt (etwa Letkiss, Charleston, Schimmy, Ententanz, Lambada, Twist), sondern über mehrere Generationen beständig bleibt, ist immer der Beweis für die Normierbarkeit von Rhythmen, um überhaupt Schrittfolgen dafür entwickeln und diese unterrichten zu können. Das ist wiederum kein Nachweis für Mst, aber ein weiteres Indiz in diese Richtung. In Tanzschulen wird grundsätzlich ausschließlich nach normgerechter, unzweifelhafter Mst-Musik getanzt, sofern nicht sowieso speziell zum Paartanzen komponierte und zurechtarrangierte Tanzmusik eingesetzt wird.

⁵⁵ R. Garcia: Das Moderne Arrangement, München 1961, S.111. Zitiert nach Kramarz ① S.110

Formbau

Der Formbau setzt planerisches Denken auf langer Strecke voraus, das am Ende den ganzen Song betrifft und nicht bloß die einzelnen Songbausteine. >>*All songs have at least two distinct lyrical and musical sections, called A and B sections, that are repeated at least once. The most common contemporary hit song form is the ABAB form. The other is the AABAB form.*<<⁵⁶ Planerisches Formbewusstsein tritt weitgehend in den Hintergrund, wenn allein schon die Harmonik schematisiert ist und konstant bleibt (Rekursionsharmonik in allen Formteilen). >>*Klar erkennbar ist von Anfang an das Bestreben, in der Zahl der Takte die Zweierpotenzen, insbesondere die Vier- und die Acht-taktigkeit, zu bevorzugen.*<<⁵⁷. Diese Feststellung gilt bereits für die Country- und Westernmusik zu Beginn des 20sten Jahrhunderts. Der auf Seite 15 schon angedeutete Tin Pan Alley-Song wurde in den ersten Jahrzehnten des 20sten Jh. geprägt.

>>They countered the formal predictability of Tin Pan Alley songs [...] which usually consist of a fairly unimportant verse, and a thirty-two-bar chorus built on a favorite structure of AABA [...] or ABAC [...]. Harmonically, Tin Pan Alley incorporated elements of European light music (for example, added sixths and unresolved sevenths) into an american popular style.⁵⁸ Before 1970, the usual song type employed the thirty-two-bar Tin Pan Alley form, but thereafter shorter pop structures took over.⁵⁹<<

Eine Klimax, Generalpause⁶⁰ oder ein Ritardando setzt wiederum dramaturgisches Denken mit Spannungsbogen für die Gesamtform und die bewusste Kenntnis solcher Gestaltungsmittel voraus, was den meisten Songwritern aufgrund mangelnden Interesses oder fehlender Fachkenntnis in diesem Bereich versagt bleibt, wie die Mehrzahl an Mst-Songbeispielen belegt, die dergleichen nicht enthält.

Songtext

England hatte sich bis 1921 ein Weltreich mit zahllosen Kolonien erobert, wo natürlich überall englisch gesprochen werden musste und die britische Kultur einschließlich ihrer Musik drakonisch durchgesetzt wurde. Dies begründete die englische Sprache als Weltsprache und die damalige britische Musik, d.h. von den Briten in Umlauf gebrachte europäische pM als weltweiten Quasistandard. Der Kulturimperialismus hält bis heute an und wurde zum Neoliberalismus umdeklariert mit der Folge, dass weltweit englischsprachige Musik – egal von wem und wo produziert – die internationale Verbreitung fördert und buchstäblich den Ton angibt, weil englisch eben weltweit nicht nur offizielle und quasi-offizielle Amtssprache und Muttersprache ist, sondern auch (erste) Schulfremdsprache. Die Simplizität der Textinhalte lässt sich linguistisch vor allem dadurch erklären, dass geschätzte eine Milliarde Menschen (Wikipedia) englisch nicht als Primär- (=Mutter-) sprache, sondern als Sekundärsprache erwirbt oder in der Schule lernt und somit das dauerhaft eingeprägte Vokabular entsprechend beschränkt ist.

⁵⁶ Leikin S.13

⁵⁷ Kramarz ① S.48

⁵⁸ Scott 317

⁵⁹ ebenda 330

⁶⁰ So eine Generalpause existiert beispielhaft im Song "Geh jetzt" von Max Herre, gesungen von Joy Denalane, "Nur zu dir" von Pur (ist dort gleichzeitig Klimax), "Unchain my heart" von Ray Charles (gecovernt von Joe Cocker) genau zwischen Intro und Strophe oder auch Londonbeat: You make me do things (bei 3:03). Man findet dünn gesät immer wieder mal Ausnahmen. Die Generalpause wird umgangssprachlich auch *Breakdown* genannt und erscheint dann wiederum vergleichsweise oft im Deathcore, Hardcore und Metalcore.

>> *The oft-noted vacuity of the lyrics of disco songs is itself a part of the medium's message; they usually strive only to translate the rhetoric of the beat into simple imperatives: "Got to keep on dancing, got to keep on making me high"; "My body, your body, everybody work your body"; "Come on come on get by, do it, I want to see you party." Often these lyrics become little but counting, a repetitive enumeration that signifies only a precipitancy of succession without teleology or terminus ("5, 4, 3, 2, 1, let's go" or "1, 2, 3, shake your body down"). Language is subjugated to the beat, and drained of its pretensions to meaning: almost all traces of syntax or structure are abandoned, reducing language to the simplest sequential repetition, a mere verbal echo of the beat itself. This emptying out of language parallels the refusal of narrative structure in the song overall.<<⁶¹*

Inhaltlich wichtige weitere Gründe für die Beschaffenheit von Mst-Texten sind die Allgemeingültigkeit der besungenen Themen und eine möglichst unkomplizierte, auf direktem Wege vermittelte Identifizierbarkeit mit ihnen durch Themen, die potenziell jeden betreffen können oder die jedermann schon mal auf eigene Weise erlebt hat.

>> *Der Text des Refrains darf sich mit nichts anderem als den grundlegendsten menschlichen Emotionen auseinandersetzen. Wir beabsichtigen keineswegs, altklugen Zynismus zu verbreiten, wenn wir sagen: Halte dich an die Klischees. Klischees sind Klischees, denn sie bedienen die Gefühlsaspekte, die wir alle kennen. Eine Platte verkauft sich nicht deshalb in rauhen Mengen, weil ihr Text besonders anspruchsvoll ist oder weil sie schräge und ungewöhnliche Ansichten behandelt. Tatsächlich kann ein Text sogar im wahrsten Sinne des Wortes bedeutungslos sein und trotzdem große Gefühle erwecken.<<⁶²*

Zitiert wird als Beispiel dafür im Quelltext auf der selben Seite ein Refrain von K.C. & the Sunshineband:

That's the way a-ha a-ha
I like it a-ha a-ha
That's the way a-ha a-ha
I like it a-ha a-ha

und es lassen sich ohne Mühe massenweise ähnliche Fälle zusammenzitieren. Acht weitere Beispiele für solche Refrains:

Maxi Priest: 2x

That girl uh,
that kind of girl

No Mercy:

Where do you go my lovely
Where do you go
I wanna know my lovely
I wanna know
Where do you go

ABC: 3x

That's the look, that's the
look
The look of love

Visage: 2x

We fade to grey

Mr. President: 4x

Ja ja ja coco jambo
ja ja yea

Dr. Alban: 4x

It's my life

Duran Duran: 4x

Girls on film

Jan Delay: 2x

Oh ja, wir machen
das klar, wir machen
das klar

>> *Versuche niemals, einen Refrain zu schreiben, der von Bedauern, Eifersucht, Hass oder irgendeiner anderen negativen Emotion handelt. [...] Du solltest dich an Nonsense halten, die Freude und die guten Zeiten, "Tanz mit mir die ganze Nacht, Chérie", "ich werde dich ewig lieben, doch zumindest bis morgen früh"; nur nichts zu Gefühlsbetontes, sonst be-*

⁶¹ Hughes 149

⁶² Drummond/Cauty S. 64

nötigt man auch wieder zu viel Talent. Vergiss nicht, dass es einen Unterschied zwischen Klischees und stumpfen Klischees gibt.<<⁶³

Das Vermeiden der englischen Sprache als Gesangstextsprache ist nur in seltenen Ausnahmen auf direktem Weg international bei einer Zielgruppe erfolgreich möglich, die nicht der sonstigen Gesangssprache mächtig ist (z.B. Nena mit "99 Luftballons" in den USA, Toto Cutugno mit "L'italiano" sowie Adriano Celentano mit etlichen Hits in Deutschland oder Antonio Carlos Jobim mit "Samba de uma nota so" und weiteren Welthits, ebenso Juanes aus Kolumbien). Meist funktioniert das erst nach der Etablierung der Künstler auf englisch (z.B. Shakira, Gloria Estefan, Tina Arena, Celine Dion), über den Weg zweisprachiger Hybridproduktionen des selben Künstlers im selben Song (z.B. Falco) oder durch Duette mit bereits etablierten anglophonen Stars (z.B. Eros Ramazotti, der mit Tina Turner und Joe Cocker sang, Mustafa Sandal, der mit Gentleman sang, oder Cheb Mami, der mit Sting sang).

Nicht darunter zu fassen sind internationale Schlagerstars wie Julio Iglesias, Charles Aznavour, Nana Mouskouri, Mireille Mathieu, Siw Malmkvist, Daliah Lavi, Vader Abraham, Roberto Blanco, Karel Gott oder Demis Russos, die alle nicht den hier behandelten Mst bedienen, sondern nebst ihrer Muttersprache in verschiedenen Sprachen einschließlich deutsch singen. Hier gründet sich die Erfolgskalkulation eben nicht auf das Dogma der englischen Sprache, sondern die Adaption der Sprache des jeweiligen Export- oder Gastlandes⁶⁴ zum Zwecke der Erreichbarkeit der eben *nicht* des Englischen mächtigen Zielgruppe. Der Beweis ist die umgekehrte Sprachrichtung von englisch in die Zielsprache X. Im deutschen Sprachraum geschieht das durch Schlagerstars mit englischer Muttersprache wie Roger Whittaker, Howard Cependale, Bill Ramsey, Chris Howland, Connie Francis und Audrey Landers. Ihre Musik hat maßgeblich deshalb große Popularität und finanziellen Erfolg, weil sie hier deutsch statt englisch singen. Im Englischen wird Schlagermusik *Easy Listening* genannt.

Ich werde hier gar nicht erst auf Analyseversuche von Versmaß, Silbenanzahl, Metrum, Reimschemata und anderen lyrischen Kriterien eingehen, doch gibt ein weiteres Zitat zur Einfachheit der Mst-Texte Aufschluss über die Normierbarkeit von Idealvorstellungen: >>*All the song sections so far have had an even number of phrases. This is what your audience expects. You can either give them what they expect, or you can surprise them with an odd number of phrases.<<⁶⁵ (Hervorhebung bereits im Quelltext)*

Singleveröffentlichung

Der Übergang der zuvor genannten Gründe 1 zu 2 ist fließend, dennoch ist gerade bei den sogenannten Einmalhits (=Onehitwonder) völlig offensichtlich, dass es nicht darum geht, einen Song auf den Markt zu bringen, um neue Bands oder Künstler zu präsentieren, die langfristig aufgebaut und etabliert werden sollen, sondern es geht darum, einen als umsatzträchtig eingestuften Song, der von keiner bereits etablierten Band interpretiert werden würde, zu vermarkten, während das künstlerische Potenzial des Interpreten, der nicht automatisch der Komponist/Songwriter ist, als zu gering eingestuft wird, als dass sich die nachfolgende Produktion eines ganzen Albums oder sogar der Aufbau einer Karriere lohnte. Beispiele: Lou Bega - Mambo Nr.5, Los del Rio: Macarena, Clowns und Helden: Ich liebe dich, Space – Magic Fly, Patric Hernandez - Born to be alive, Boris Gardiner - I want to wake up with you, Trio Rio - NY, Rio Tokyo, Michael Sambello - Maniac, Wung Chung - Dance hall days, Weather

⁶³ Drummond/Cauty S.68

⁶⁴ Exportland = Land, in das die Musik exportiert wird, Gastland = Einwanderungsland des Schlagerstars

⁶⁵ Kachulis ● S.143

Girls - It's raining men, Captain Sensible - Wot, Carl Douglas - Kungfu fighting, Beagle Music Ltd - Like ice in the sunshine, Kate Yanai - Baccardi feeling, Europe - The final countdown, Shanice - I like your smile und hunderte andere.⁶⁶ Die drastischsten Beispiele sind die Singles, die von den Insassen der Fernsehkonzept-WG *Big Brother* auf den Markt geworfen wurden. Niemand von denen hatte vorher irgend etwas mit Musik zu tun und die Songwriter für deren Singles taten nichts anderes, als den Mst zu bedienen, um diese Nichtmusiker auch nach ihrem Ausscheiden aus der WG weiterhin profitabel zu vermarkten.

Selbstverständlich kann es auch ganz andere Gründe haben als bloß industrielles Kalkül, weshalb ein Interpret nach einem einzigen Erfolgstitel von der musikalischen Bildfläche völlig verschwindet (er stirbt, war Schauspieler, der Song wurde ursprünglich für die Werbung komponiert und nachträglich extern veröffentlicht, die Band zerstreitet sich etc.), aber in den seltensten Fällen ist dieser Mst-Einmalhit ein Zufall, weil die Band unabhängig davon fern der Hitparaden weiter existiert, Alben veröffentlicht und von mehreren Alben nur ein einziger Song so großen Erfolg hat (z.B. Matt Bianco, Bobby Mc Ferrin, Rickie Lee Jones, Alannah Myles, Swing out Sister, Crashtest Dummies).

Ergänzend zur Andeutung des Mst-Merkmals in der obigen Liste ist es schlicht falsch den Rückschluss zu ziehen, dass eine jede veröffentlichte Single Musik enthält, die für den Mst geeignet wäre. Das größte Genre außer der Popmusik, in dem Singles veröffentlicht werden, ist die Rockmusik mit all ihren Ausdifferenzierungen. Der Großteil hiervon darf wegen der hier zusammengetragenen Mst-Kriterien nicht zu demselben gerechnet werden. Im Reggae gibt es bis heute eine sehr lebendige Veröffentlichungskultur an 7-inch-Vinylsingles, die vorrangig für die Djs der Clubs und Discotheken gepresst werden, ebenso im Bereich House, Dub und Dancehall. Worin liegt hier der Widerspruch?

Singles, wie sie im obigen Abschnitt gemeint sind, sind für die allgemeine Käuferschicht und für Bemusterungen der Radiosender vorgesehen, um eine breite Öffentlichkeit zu erreichen, nicht aber Singles, die vorrangig für die Djs produziert werden, nur in speziellen Fachgeschäften (bzw. heutzutage im Onlineshop) zu bekommen sind und von vornherein nicht als Bemusterungsexemplare für Radiostationen oder Zeitschriften vorgesehen sind. Sie werden aufgrund ihrer Exklusivität nie öffentlich gesendet und passen nicht ins Sendeformat. Das finanzielle Risiko für sogenannte Newcomer in der Musik, gleich ein ganzes Album zu produzieren, ist zu groß und anfänglich von einer Band auch gar nicht leistbar, während eine Single nur einen Bruchteil einer Albumproduktion kostet. Das ist mit Testphase gemeint.

>> Vom geschäftlichen Aspekt her versucht es Nik Cohn, der in der Rockmusik Anfang 1970 zwei große Strömungen ausmacht. Die eine, die 80% des Umsatzes tätigt, nennt er hässlich und computerisiert, und von den Musikern sagt er verächtlich: "Sie machen Geld". Die anderen 20% dagegen tituliert er als "nobel" und findet es bei ihnen bezeichnend, dass sie kaum mehr Singles, sondern nur noch Langspielplatten verkaufen.<<⁶⁷

Eine Single ist selbstverständlich auch für die Käuferschicht erheblich billiger als ein Album und hilft entsprechend nachdrücklich, Musik zu vermarkten und zu verbreiten. Kaum ein Hit ist nicht vorher als Single veröffentlicht worden, was natürlich absolut kein Garant dafür ist, dass jede Single ein Hit wird. Generell sind jedoch Singles mit der hier vorgenommenen Trennung in solche für den öffentlichen Markt im Unterschied zu solchen für eine kleine Clubszene ein entscheidendes Kriterium dafür, wie ein Song seinen Weg zur (breiten) Öffentlichkeit und somit zur Allgemeinheit findet, um über sein Potenzial zum Hit oder zumindest zum Achtungserfolg die Kriterien zum Mst zu bedienen. Der Rückschluss lautet also: was nicht für

⁶⁶ Der Radiomoderator und Redakteur Uli Wenger von Bayern 3 hat eine inzwischen zehnteilige CD-Serie editiert, die ausschließlich Einmalhits der letzten 30 Jahre enthält, pro CD 36 Stück, die vereinzelt ganz unterschiedliche Genres bedient und Songs enthält, die es alle irgendwie auf eine sehr hohe Platzierung in die Hitparaden geschafft haben.

⁶⁷ Kramarz ① S. 165

eine große Käuferschicht und Masse geeignet scheint, wird gar nicht erst als Single veröffentlicht – wie gesagt immer mit Berücksichtigung des Veröffentlichungsunterschieds zu den "Szene-Singles" in Kleinstauflagen (bis 3000 Stk für eine weltweite Verbreitung in Clubs und Discotheken⁶⁸) einschließlich solcher von Amateurbands für ihre potenziellen Auftrittsorte (Grund 3).

Eingehend auf Punkt 2) innerhalb dieses Mst-Kriteriums verdeutliche ich, dass eine bereits etablierte Band oder ein Star es streng genommen gar nicht mehr nötig hat, überhaupt noch eine Single zu veröffentlichen, weil durch deren Bekanntheit kein künstlerisches oder finanzielles Risiko mehr besteht, so dass eine dennoch veröffentlichte Single nur zu Werbezwecken (konstante Bemusterung der Medien) für ein zukünftiges Album logisch erscheint und nebenbei immer noch Zielgruppen erreicht werden können, die sich eben nicht das ganze Album holen wollen, sondern nur diesen einzelnen Song. Es ist zudem vor Veröffentlichung des Albums etablierter Künstler immer einen Versuch wert, die Single nun doch noch in die Verkaufshitparaden (im Gegensatz zu den Sendehitparaden) zu bekommen, weil der Haupttitel darauf bereits durch das Label ausgesucht wurde (eine Vinylsingle hatte ja nur 2 Titel und die A-Seite war bekanntlich der Haupttitel, eine CD-Single hat aber bis zu vier, um noch nicht als EP zu gelten), während bei einem direkt ohne Single veröffentlichtem Album kein Einstieg in die Singlecharts möglich ist und obendrein in den Redaktionen die Qual der Wahl bestünde, den geeignetsten Titel zum Senden selber aussuchen zu müssen. Dies wird durch eine Singleveröffentlichung von vorn herein unterbunden. Ein letzter Grund, Singles etablierter, aber auch unbekannter Bands zu produzieren, ist die Bemusterung von DJs in den jeweiligen Clubs und Discotheken. Wer lange genug mit seinem echten oder Künstlernamen in einer Disco Musik spielt, wird sogenannter Resident DJ, der dort der fest angestellte oder feste freie Stamm-DJ ist. Ein solcher wird partyweise per Flyer namentlich erwähnt und zieht so die Aufmerksamkeit der Plattenlabels auf sich - sofern nicht der Club direkt bemustert wird. DJs testen die Songs und haben vor allem in den Sparten, die eben nicht zum Mst gehören, manipulativen Einfluss auf das Bekanntwerden neuer Künstler.

Sendepräsenz

Kritisch muss hier gefragt werden: was war zuerst da, die Henne oder das Ei? Hat also die Existenz von Musik, die inzwischen Mst heißt, zur Konfiguration von Formatsendern geführt, oder ist es genau umgekehrt, dass die Existenz von Formatsendern (ganz gleich ob Radio oder Fernsehen) erst dazu geführt hat, dass massiv dort kompatible Musik entsteht und bekannt wird? Das erstere, denn die Ausdifferenzierung der pM verzweigte sich seit 1950, ausgehend vom Beat, wie ein riesiger Blumenstrauß und die enorme Vielfalt an Stilen zwang den ÖRR in den nachfolgenden Jahrzehnten zum kompletten Umbau der Sendelandschaft zugunsten diversifizierter Sendeplätze – noch vor dem Aufkommen des Privatfunks um 1985 (Wicke ❶)! Es bildete sich im Zuge dessen das sogenannte Formatsenderradio aus, bei dem nicht am ganzen Tag in verschiedenen Einzelsendungen jede Stilistik zu einer bestimmten Wochen- und Tageszeit gespielt wurde ("Wunschkonzert"), sondern den ganzen Tag nur noch eine Musikstilistik läuft, die ihrerseits in verschiedene Sparten aufgefächert wird. Was gesendet werden sollte, musste rundfunkinternen Anforderungen gerecht werden, einem so

⁶⁸ Diese Zahl ist die Aussage eines Djs und Plattenverkäufers des Kölner Plattenladens *Kompakt*, wo ausschließlich Vinyl für die Clubszene verkauft wird. Ein zweiter Verkäufer-DJ im Kölner Plattenladen *Music Man*, wo ebenfalls nur Vinyl für die Clubszene verkauft wird, sprach bezüglich der Auflagenhöhe von maximal 5000 Platten weltweit beim Genre House, Minimaltechno, Bigbeat und stark melodischen Musikformen, die weniger rhythmisch focussiert sind und wo die Discothekenszene generell größer ist als bei Spartengenres wie Drum'n Bass, Breakbeats, Gabber, Minimaltechno usw.

genannten Industriestandard, der sich bis ins Songwriting und somit zur Herausbildung des sogenannten Mst ausgewirkt hat. Ein Beispiel:

>>The music of the verse shouldn't be any longer than twenty-five seconds. Tops. Before a recent seminar I gave for songwriters in Texas, I studied two Babyface songs recorded by Grammy winner Toni Braxton that are on the current Hot 100 Billboard chart, and found drastic rhythmic and melodic changes occurring in the verses at twelve-second intervals. That's what you're competing with, so don't dismiss these songs as trivial or accidental. They're not. They're the industry standard. So make sure your melodies are interesting and "hooky" enough to compete with what you hear on the radio.<<⁶⁹

Das ging völlig reibungslos, weil der ÖRR das Monopol auf Sendelizenzen hatte. Historisch wurde die von Dieter Thomas Heck moderierte Sendung "ZDF Hitparade" mit ausgewählten Künstlern bestückt, die das Genre Schlager zu erfüllen versprachen. Die Popularität dieser Sendung drehte den Spieß dahingehend um, dass sie selbst zum Maßstab dessen wurde, was unter Schlager zu verstehen sei. Wer in dieser Sendung auftrat, gehörte zum Genre Schlager. Das änderte sich nur für ganz wenige Jahre zur Zeit der Neuen Deutschen Welle um 1982, als auch Popmusik integriert wurde, solange diese deutschsprachig war, denn solche Musik gab es vorher überhaupt nicht; die deutsche Sprache war dem Schlager vorbehalten.⁷⁰ Auf den Mst der Rock- und Popmusik bezogen bedeutet das, dass die Werbe- und Vermarktungsstrategie der jeweiligen Sender in erheblichem Maße dazu beiträgt, um jeden Preis erfolgreiche Musik zu generieren und zu senden, damit die Hörerbindung hegemonial ausgebaut und stabilisiert werden kann. Wer da künstlerisch mitmischen will, muss angepasst sein.

>>Der richtige Gassenhauer aus der Vergangenheit in einer guten modernen Aufnahme garantiert allemal einen rauschenden Erfolg. Die Produzenten des Radio-One-Tagesprogramms müssen lediglich die ersten Takte deiner Platte hören, um zu erkennen, dass es für diesen Song so manchen Sendeplatz in ihrem Programm gibt. Die "Hausfrauen daheim und ihre Gatten auf der Baustelle" können den Song sofort mitsingen. Sie brauchen sich den Titel nicht erst vier oder fünfmal anhören, bevor sie entscheiden, ob er ihnen gefällt oder nicht. Diese Entscheidung wurde schon längst gefällt, lange bevor du das erste Mal entschieden hast, einen Hit zu produzieren.<<⁷¹

Die ÖRRs haben verschiedene eigene Programme (z.B. der WDR: Einslive, WDR2-5 & Funkhaus Europa), um die einzelnen Zielgruppen mit ihren angeblichen, vielleicht auch tatsächlichen Musikinteressen versorgen zu können. Die Sendelinien sind fast ausschließlich am Alter einer Phantomhörerschaft ausgerichtet, die nach musischen Verkaufsstatistiken bemessen wird, um auf ihre maximal breite Erreichbarkeit zu schließen. Die ÖRRs gerieten in Deutschland mit Aufkommen der Privatsender Mitte/Ende der 80er Jahre wegen Konkurrenz erheblich unter musischen Anpassungsdruck.

Fakt ist, dass das Radio seit seiner Erfindung in den 20er Jahren als Teil der Musikindustrie das wichtigste Verbreitungsmedium für Musik schlechthin ist, weil es immer nebenbei laufen kann. Ein Radio befindet sich in jedem Haushalt, kann mit Batterie überall betrieben werden und ich brauche bloß 3 Knöpfe, um es nutzen zu können: Einschaltknopf, Senderwahl und Lautstärkeknopf. Das leistet das Internet nicht, derzeit auch kein Mobiltelefon mit eingebau-

⁶⁹ Leikin S.20

⁷⁰ Zwar hatten Künstler wie Udo Lindenberg und Nina Hagen, deren Musik Rockmusik ist, vorher ebenso deutschsprachige Nichtschlagermusik gemacht (Exotenbands wie Guru Guru und Ougenweide sogar schon vor ihnen, jene aber mit weniger Erfolg), das waren aber alles überschaubare Ausnahmen

⁷¹ Drummond/Cauty S.55

tem Internetanschluss. Der Rundfunk wurde zwar in seiner Hegemonie inzwischen durch das Internet abgelöst, aber lange noch nicht verdrängt. Das wird erst dann passiert sein, wenn Internetradio tatsächlich auch technisch ausgereift und anwenderfreundlich (z.B. durch eine massiv erleichterte Sendersuche und -wahl) als Funkverbindung unabhängig von Computern und Bildschirmen wie ein altertümliches Kofferradio genutzt werden kann.

Musikalische Bildung

Je geringer die musikalische Bildung ist, desto weniger interessiert sich ein Mensch für anspruchsvolle bis komplexe Musik an der Peripherie beliebiger Genres. Das wird in unterschiedlichen Studien zur Untersuchung von Geschmacksvorlieben beim Musikkonsum aufgedeckt, die bis 1988 in verschiedenen Erhebungsverfahren durchgeführt wurden. Im Symposiumsbericht zu diesen Studien heißt es erwartungsgemäß:

>> Welche Musik als strukturell zu einfach und redundant, welche als zu kompliziert wahrgenommen wird, hängt jedoch keineswegs allein vom Objekt Musik ab, sondern von einer Fülle inter- und intraindividuelle Variablen, insbesondere vom musikalischen Bildungsgrad. Vertrautes oder Unvertrautes, Erwartetes oder Unerwartetes sind Kategorien, die auf vorgängiger Schematabildung, auf erlernten Wahrnehmungsstrukturen beruhen. Es fällt auf, dass bei allen Befragungen die Musikgenres, die von tradierten Schemata deutlich abweichen und einen hohen Komplexitätsgrad besitzen, die untersten Ränge der Beliebtheitskala belegen, jene dagegen, die sich nach vertrauten Rezeptionsmustern richten, mittlere und obere Ränge. Dieser Sachverhalt lässt sich quer durch alle Musikbereiche verfolgen, ist also keineswegs ein Sonderphänomen von Kunstmusik: Free-Jazz und Hard-Bop werden von weitaus weniger Personen geschätzt als Dixieland und Swing, Art-Rock und 68er Beat weniger als Mainstream-Rock und Pop, Oper von weniger Personen als Operette und Musical, E-Musik-Avantgarde von weniger als klassische Sinfonik, autochthone Musik aus Dritte-Welt-Ländern von weniger als kommerzielle Folklore. So gesehen sind Vorlieben für bestimmte Musikstile durchaus Indikator für das jeweilige Bildungsniveau und den jeweiligen sozialen Status einzelner Gruppen innerhalb der befragten Population. Dabei nimmt die musikbezogene Spezialisierung vom Mehrheiten- zum Minderheitengeschmack, d.h. von strukturell weniger komplexer zu strukturell hochkomplexer Musik, zu mit dem Grad der Ausbildung.<<⁷²

Interessant ist nicht nur, dass schon vor 20 Jahren das Wort Mainstream in diesem Zusammenhang auf Rock- und Popmusik bezogen fällt, sondern gleichzeitig die Wörter *>> Vertrautes oder Unvertrautes, Erwartetes oder Unerwartetes sind Kategorien<<* aus der Prototypentheorie genannt werden, ohne jene explizit in der Fachwelt als bekannt vorauszusetzen. Man mag über die damalige Genrebegriffsbildung streiten, fest steht jedoch, dass im Kern der Parameter der musikalischen Bildung in der Diskussion um die Stilistik des Mainstreams in der Populärmusik umgekehrt das bestätigt, was Musik inhärent als potenziellen Mst auszeichnet, egal zu welchem Genre sie zu rechnen ist: sie setzt am besten keine musikalische Bildung voraus, ist schlicht strukturiert und einfach gehalten. Was das konkret ist, wurde bereits oben durch die einzelnen musikalischen Strukturmerkmale von Mst-Musik und derer Kompositionsparameter aufgezeigt. Das bedeutet: je höher der musikalische Anspruch der Musik und je größer deren Komplexitätsgrad, desto geringer ist die Wahrscheinlichkeit, dass jene Musik zum Mst eingeordnet werden kann oder ihren Weg in den so genannten Mst finden wird.

⁷² Rösing 1988, S. 138

Mainstream = Hit, Hit = Mainstream ?

Nach allen angeführten Argumenten, was Mst sei, liegt der Verdacht nahe, dass alle Hits zum Mst gehören oder die Mst-Musik nur aus Hits bestehe. Doch diese Gleichung geht nicht auf, weshalb sie auch nicht unter die musiktheoretischen oder indirekten Kriterien gruppiert wurde, obwohl jeder Song, der in den Mst passt, das Potenzial zum Hit hat, weil maximal viele Hörer dadurch Zugang zu diesem Song bekommen können. Mst in der PM sagt lediglich etwas positives über die Erfolgswahrscheinlichkeit beim Massenpublikum aus, also automatisch über die potenzielle und nicht etwa tatsächliche Medienpräsenz in Radio, Fernsehen sowie Musikzeitschriften. Es kommen immer wieder Hits zustande, die von bekannten Gruppen oder Einzelinterpreten stammen, deren sonstige Musik mitnichten zum sogenannten Mst gerechnet werden darf (z.B. Nirvana, Deep Purple, Led Zeppelin, B.B.E. (Techno-Projekt), Garth Brooks, Jean-Michel Jarre, Neil Young, The Pogues, Steely Dan, Frank Zappa, Creed einschließlich der zuvor genannten Beispiele von Metal- und Hardrockbands). Daraus muss geschlussfolgert werden, dass die Stilistik zwar maßgeblich wichtig ist, aber immer wieder Zugeständnisse und Ausnahmen erlaubt, um im Mst-Repertoire integriert zu werden.

Umgekehrt lassen sich mühelos dutzendweise Bands und Einzelinterpreten aufzählen, die musikalisch zum Mst gerechnet werden müssen, von denen die Öffentlichkeit hierzulande aber überhaupt nichts mitbekommt, weil die Konkurrenz zu groß ist und deshalb ihre Lieder gar nicht erst in die deutschen Medien gelangen und keine Hits geschweige denn Popularität erzeugen können (z.B. Edwin McCain, Bill LaBounty, Breathe, Jude Cole, Caroline's Spine, Basia (Solosängerin von Matt Bianco), Edsilia Rombley, Apoptygma Berzerk, Ophelie Winter, Yodelice, Robertson Brothers, Michael Fitz, Kelly Price, Lori Perry, Peabo Bryson, Johnny Gill, George de Vore, Anthony Weedon, Vertical Horizon...).

Die Stilistik von Musik ist freilich eine Eigenschaft, die sich mit musiktheoretischen Methoden (=Analysen des Denotats) so gut wie überhaupt nicht beweisen lässt, weil Stillforschung nicht zu deren Gegenstandsbereichen zählt und das Genre viel weniger eine kompositionstechnische, sondern eine psychoakustisch-ästhetische Komponente ist, in der unnitierbare Parameter wie Klangfarbe, Sound und Ausdrucksweisen die Maßstäbe setzen. Richard Middleton 1997 weist für beide in seinem Aufsatz vorgestellte Songbeispiele (Madonna sowie Bryan Adams) dezidiert darauf hin, dass die Klangcharakteristik der Gesangsstimme und die gesamte Performance derselben eine zentrale Stellung bei einer wissenschaftlichen Betrachtung des Songs unter musikanalytischen Aspekten einnimmt. Dafür gibt es nur eben keine Notationsmöglichkeit, so dass eine mögliche Transkription zwar das Arrangement und die Komposition zu reflektieren vermag, nicht aber den Einfluss eben dieser Gesangsstimme.

Und schließlich muss ergänzt werden, dass einige Hits und sonstige Erfolgstitel Instrumentalstücke sind und klar dem Mst zugerechnet werden müssen, darunter z.B. Mezzoforte - Gardenparty, Space - Magic fly, Allan Parsons Project - Hawking/Sirius, Harold Faltermeyer - Axel F, After the firer - 1980-F. Auch ohne Gesang kann das also funktionieren.

Resümee

Eine Hauptseminararbeit ist zu klein für eine wissenschaftliche Beweisführung oder Definition dessen, was zu einem musikalischen Mst zu rechnen oder als solcher zu bezeichnen sei, da schon der Wortgebrauch völlig indifferent und heterogen ist. *Die Stilistik des Mainstreams* gibt es nicht, da das Wort selbst völlig unspezifisch ist und je nach Sinnzusammenhang sowohl in fachlichen wie journalistischen und umgangssprachlichen Kontexten verwendet wird. Dieses Dilemma fasst Helmut Rösing bezogen auf die pM bzw. PM auf seine Weise völlig analog so zusammen:

>> "Populäre Musik" und "Populärmusik" stehen als Chiffren für eine bestimmte Musikan-schauung. Musik ist hierbei nicht wie in traditioneller Forschung Gegenstandsbereich bzw. Objekt, sondern gemäß dem Theorieansatz des radikalen Konstruktivismus das, was sie im Kontext konkreter Handlungen für alle diejenigen Personen bedeutet, die – auf welche Weise auch immer – in den Handlungsrahmen einbezogen sind.<<⁷³

Es lässt sich nur mit großem argumentativen Aufwand (in diesem Fall mit Hilfe der Prototypentheorie in Kombination mit der Musiktheorie) und durch viele Ausschlusskriterien von sehr viel verschiedenen fraglichen Stilistiken und Genres eine Musikform synthetisieren und so weit einschränken, dass am Ende der Prototyp eines ganz bestimmten Stils dabei heraus kommt, wie er bei der Bevölkerungsmehrheit aller Generationen und sozialer Schichten die größtmögliche Akzeptanz findet. Dieser Stil ist äußerst heterogen bis diffus, zugleich wie jede Musikform starkem Wandel unterworfen (also dem Zeitgeist und modischen Vorlieben ausgeliefert) und umfasst, gemessen zum jeweils aktuellen Betrachtungszeitpunkt, ca. 40 Jahre Songrepertoire in die Vergangenheit, die über Rundfunk und Fernsehen wach gehalten und überhaupt erst manifestiert werden. Dadurch werden 2 bis 4 Generationen angesprochen – also ein auf Mst optimiertes Maximum an Menschen, die bis zum Alter von 20 Jahren ihren Musikgeschmack mutmaßlich gefunden und gefestigt haben – wenn davon ausgegangen wird, dass ca. alle 10 Jahre deutliche Umbrüche und Umwälzungen in der Musiklandschaft stattfinden (nachhaltig von den technischen Entwicklungen der Instrumentenproduktion mitbeeinflusst). *Mainstream* macht sich am Einzelsong fest und nicht an der Genrezuweisung einer Band. Wie er in dieser Hausarbeit synthetisiert wurde, scheint er ein nahezu zeitloser Universalstil zu sein, der also unabhängig von seiner aktuellen Ausformung aus jedem Jahrzehnt ein Paradebeispiel beigesteuert bekommen kann. Mst ist länderspezifisch ausgeprägt und impliziert die musikalische Landeskultur, woraus geschlossen werden muss, dass der sogenannte Mst in dem einen Land keineswegs deckungsgleich mit demjenigen in dem anderen Land sein muss. Das drastischste Beispiel ist Frankreich, wo gesetzlich geregelt wird, dass 40% aller gesendeten Musiktitel aus einheimischer, also französischer Produktion stammen müssen.

⁷³ Rösing S.109

Bibliografie

Bücher

- Aitchison, Jean: Wörter im Kopf (Übers.) – Eine Einführung in das mentale Lexikon. Niemeyer, Tübingen 1997
- Allan, Keith: Natural language semantics. Blackwell Publishers, Oxford 2001
- Baker, Marc C: Lexical Categories – Verbs, nouns and adjectives. Cambridge University Press 2003, UK
- Berendt, Joachim Ernst & Huesmann, Günther: Das Jazzbuch. S.Fischer, Frankfurt a.M. 2005
- Blank, Andreas: Einführung in die lexikalische Semantik für Romanisten. Niemeyer, Tübingen 2001
- Drummond, Bill & Jimmy Cauty: The KLF – Das Handbuch. Der Schnelle Weg zum Nr.1-Hit. Die Gestalten-Verlag, Berlin 1998
- Cruse, D. Alan: Lexical semantics. Cambridge University Press, Cambridge 1986
- Geeraerts, Dirk: Diachronic prototype semantics: a contribution to historical lexicology. Oxford University Press 1997
- Fritsch/Kellert/Lonardon: Harmonielehre und Songwriting. Leu-Verlag, Bergisch-Gladbach 1995
- Höge, Holger (Hrsg), Wolfgang Auhagen & Claudia Bullerjahn: Musikalische Sozialisation im Kindes- und Jugendalter. Vlg Hogrefe, Bd.19
- Kleiber, Georges: Prototypensemantik – eine Einführung. G.Narr-Verlag, Tübingen 1993
- Kachulis, Jimmy: The songwriters workshop. ❶ Harmony
❷ Melody. Berklee Press/Hal Leonard, Boston 2003
- Kramarz, Volkmar: ❶ Harmonieanalyse der Rockmusik. Von Folk und Blues zu Rock und New Wave (Dissertation). Schott, Mainz 1983
❷ Die Pop-Formeln. Voggenreiter, Bonn 2006
- Lakoff, George: Women, fire and dangerous things – What categories reveal about the mind. University of Chicago Press, Chicago 1987
- Leikin, Molly Ann: How to write a hit song. Hal Leonard Publishing, Milwaukee 1989
- Mangasser-Wahl, Martina: ❶ Prototypentheorie in der Linguistik. Stauffenburg, Tübingen 2000
- Meibauer, Jörg (Hrsg): Einführung in die germanistische Linguistik. J.B. Metzler, Stuttgart 2002
- Richter, Ilja: Starszene 77. Verlagsgesellschaft für Nachschlagewerke mbH, Taunusstein 1977
- Saeed, John I.: Semantics. Blackwell Publishers, Oxford 1997
- Schlobinsky, Peter: Grammatikmodelle. Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2003
- Schmid, Hans Jörg: Cottage und Co – Idea, start vs. begin. Die Kategorisierung als Grundprinzip einer differenzierten Bedeutungsbeschreibung. Niemeyer, Tübingen 1993
- Sikora, Frank: Neue Jazz-Harmonielehre. Schott, Mainz 2003
- van Valin, Robert D. & Randy J. LaPolla: Syntax – Structure, meaning and function. Cambridge University Press, NY 2003
- Vater, Heinz: ❶ Einführung in die Sprachwissenschaft. Wilhelm Fink-Verlag, München 1996
- Wicke, Peter: ❶ Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Suhrkamp Taschenbuch, Trier 2001

Aufsätze

- Ballmer, Thomas T.: Frames and context structures. In: Kindt, Walter: zum Thema Sprache und Logik. Ergebnisse einer interdisziplinären Diskussion. Helmut Buske Verlag, Hamburg 1980
- Fodor, Jerry & Ernest Lepore: The red herring and the pet fish: why concepts still can't be prototypes. In: Cognition 58, New Jersey 1996
- Hawkins, Stan: New perspectives in musicology: Musical structures, codes and meaning in 1990s pop. In: Popular music - style & identity. Hrsg. Will Straw, Montreal 1995. Dufferin Press.
- Helms, Dietrich: Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik? In: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19, Hrsg. Jörg Rothkamm, Lang-Verlag, Frankfurt aM 2002
- Hughes, Walter: In the empire of the beat. Discipline and disco. In: Ross, Andrew & Rose, Tricia: Microphone friends, NY/London 1994.
- Jackendoff, Ray: What is a concept, that a person may grasp it? In: Semantics, Hrsg. Steven Davis & Brendan S. Gillon, Oxford University Press 2004

- Langacker, Ronald W.: Integration, grammaticization and constructional meaning. In: Mirjam Fried & Hans C.Boas (Hrsg.): *Grammatical constructions - back to the roots*, John Benjamins Publishing Co., Philadelphia 2005
- Mangasser-Wahl, Martina: ➊ Roschs Prototypentheorie in Deutschland – ein nicht typischer Rezeptionsfall. In: Zeitschrift "Deutsche Sprache", 25. Jahrgang, Erich Schmidt-Verlag, Berlin 1997
- Middleton, Richard: Popular music analysis and musicology: bridging the gap. In: *Popular Music*, Cambridge university press, Vol. 12/2 1993
- Pfleiderer, Martin: Populäre Musik im Spannungsfeld von Ästhetik und Analyse. In: *Musiktheorie - Zeitschrift für Musikwissenschaft*; Hrsg. Wilhelm Seidel, Laaber 2009
- Riggenbach, Paul: Empirie-Domino. Empirische Populärmusikforschung in der BRD: ein Vergleich. In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 19, Hrsg. Jörg Rothkamm, Lang-Verlag, Frankfurt aM 2002
- Rösing, Helmut (Hrsg.): Musik als Alltagserscheinung/Musik und Massenmedien. In: Bruhn, H., Oerter, R. und Rösing, H.: *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. München 1985, S. 269-275 und 293-301
- Rösing, Helmut: Musikpräferenzen heute – Abbild spezialisierter Hörerschaften? In: *Quo vadis musica? Bericht über das Symposium der Alexander von Humboldt-Stiftung in Bonn-Bad Godesberg*. Hrsg. Detlef Gojowy, Bärenreiter, Kassel 1988, S. 138
- Rösing, Helmut (Hrsg.): Was ist "Populäre" Musik? – Überlegungen in eigener Sache. In: *Beiträge zur Populärmusikforschung*, Coda-Verlag, Karben 1996
- Scott, Derek B.: Other mainstreams: light music and easy listening, 1920-70. In: *The Cambridge history of 20th century music*; Hrsg. N. Cook & A. Pople, Cambridge university press 2004.
- Smith, Edward E.: Concepts and categorization. In: *Thingking*, MIT Press 1995
- Traut, Don: "Simply irresistible": recurring accent patterns as hooks in mainstream 1980s music. In: *Popular Music* 2005 Vol 24/1, Hrsg. S.Cohen/N.Dibben et al. Cambridge university press Seite 57-77
- Vater, Heinz: ➋ Prototypen in der semantischen Analyse. In: *Germanistisches Jahrbuch - Polen - DAAD*, Hrsg. Dr. Martin Grimberg, Bonn 1994
- Watson, C.J.: *Essential Songwriting. Everything you need to compose, perform, an sell great songs*. Adams media, F+W publications, Inc., Avon Massachusetts 2006
- Wicke, Peter: ➌ Lexikonartikel *Populärmusik* im MGG
- Wierzbicka, Anna: ➍ Prototypes save: on the uses and abuses of the notion of 'prototype' in linguistics and related fields. In: *Meanings and Prototypes – Studies in linguistifc categorization*, Hrsg. S.L. Tschatzidis, NY 1990

Webseiten

coverinfo.de
 Wikipedia
 YouTube