

ermöglichen bei gleichzeitigem Genuss der Überschwänglichkeit, mit der die Akteure ihre Rollen spielen, immer unterstützt von der Musik, die die komische und ironische Distanz zwischen Geschehen und tieferer Bedeutung aufrecht erhält. Der Geschehens-trubel, den das Marktvolk in *Mesdames de la Halle* (*Die Damen der Halle*, 1858) auf offener Bühne inszeniert, verbunden mit dem Geschlechtswechsel dreier Marktfrauen, die von Männern gespielt werden, und des von allen dreien umschwärmten jungen Mannes, den eine Frau spielt – unter welchen Bedingungen entpuppt sich das Spiel als satirische Verhohnepipelung des „bürgerlichen Wertesystems“ (S. 110) und wird nicht nur als Bühnenklamauk wahrgenommen? Schon bleibt bei der Behauptung, es handele sich um „Travestie“ (S. 103), stehen, ohne in die Tiefe zu gehen.

Und er vernachlässigt in seiner Darstellung dabei auch noch die massive Erhöhung der Schauwerte des Bühnengeschehens – hinsichtlich des Produktionsaufwandes, der Bühnenausstattungen und der Kostüme, des Personalaufwandes und der Theatereffekte; dazu zählten auch Menge und Diversität der musikalischen Einlagen, die Integration von oft aufwendigen Tanzszenen, die Exzessivität vor allem der weiblichen Tänze (es sind Galopp-Tänze, die in den späteren Cancan einmündeten). Das deutlichste Beispiel ist *Le Roi Carotte* (*König Mohrrübe / Der Karottenkönig*), der 1872 als sechsstündige Show realisiert wurde (S. 114). Zudem wird das Dargestellte – visuell, textlich und musikalisch – multimodal angereichert, um Sinnliches wie das Kulinarische oder das Berauschte erweitert (zu beidem steuert Schon zwei Kleintexte bei). Schleichend wird die Operette so hybridisiert (ebd.); sie nimmt Elemente der Revue auf und gliedert sich in die Vielfalt der Musiktheaterformen ausgangs des 19. Jahrhunderts ein. Dass auch die Frivolität der Verwicklungen der Handlung zur Erhöhung der Attraktivität des Bühnengeschehens beiträgt, versteht sich von selbst. Das Prob-

lem wird noch größer, wenn man bedenkt, dass die kurzen, oft nur einaktigen Operetten im Rahmen von Mischprogrammen (oder bunten Abenden) aufgeführt wurden, so dass gleichzeitig mit den spektakulären Großinszenierungen Kurzformen der Operette Teil von Nummernprogrammen waren, die wiederum auf ganz andere Formengenealogien des (musikalischen) Unterhaltungstheaters (im Vaudeville, in den Angeboten der Music Halls, im Cabaret, im Café Concert usw.) hindeuten.

Dass Schon auf diese formengeschichtliche Kontextualisierung vor allem der späten Offenbachiaden verzichtet, ist schade, weil das kleine Buch von großem Reiz ist. Es mag mit dieser Selbstbeschränkung zusammenhängen, dass der Leser über die zeitgenössische Rezeption und das Nachleben der Offenbach-Stücke wenig erfährt – die der Werkbeschreibung beigegebene Rubrik „Zum Reinhören“ verzeichnet LPs und CDs, wenige Radio- und Aufführungsmitschnitte, verzichtet aber auf eine Auflistung der Film- und Fernsehadaptationen. Ob es Übergänge zwischen den Offenbach-Stücken und den Darstellungsformen des frühen Kinos und den späteren Modi des Musikfilms gibt: Das bleibt späterer Untersuchung überlassen.

(März 2019)

Hans J. Wulff

JAN HEMMING: *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer VS 2016. 534 S., Abb., Nbsp. (Systematische Musikwissenschaft.)

Jan Hemming konzipiert seine 500seitige Monographie zur Erforschung populärer Musik als Lehrbuch oder Methodenkatalog. In elf Kapitel – inklusive des Versuchs einer Popmusik-Definition – unterteilt, führt jedes Kapitel in die Theorie des jeweiligen Forschungsansatzes ein. Detaillierte Einzelfallanalysen exemplifizieren die Methodik. Abbildungen, Graphiken, Notenbeispiele und

ein umfangreicher Quellenapparat ergänzen die jeweiligen Kapitel.

Im ersten Kapitel positioniert Hemming die Analyse populärer Musik auf der systematischen Achse der Musikwissenschaft. Der systematische Ansatz müsse stets über die Methoden reflektieren und sollte andererseits um historische und ethnographische Perspektiven ergänzt werden. Auf marxistischer Kulturtheorie, kritischer Theorie und Cultural Studies aufbauend, plädiert Hemming für transdisziplinäre Analysen von Text-Kontext-Wechselwirkungen.

Im zweiten Kapitel werden die Produktionsverfahren der Popmusik erklärt. Nach Rückgriffen auf die Frühgeschichte der Tontechnik beginnt Hemmings Technikgeschichte in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Er erläutert Effekte, Aufnahmemedien und -techniken vom Magnetband zur Digital-Audio-Workstation. Eine Einführung in Phil Specters „Wall of Sound“-Produktionen verdeutlicht die zentrale Funktion von Produzent und Studio in der Popmusik. Im Kapitel *Textuelle Analyse* präsentiert Hemming den Materialstand der Popmusik als eine Einführung in die Grundparameter der Musiktheorie. Nach einem wahrnehmungspsychologischen Exkurs erklärt er Grundbegriffe wie Obertöne, modale Skalen oder Stufenharmonik und skizziert mathematisch basierte Rhythmusanalysen. Hemming fasst die Musiktheorie der Popmusik nicht als ein normatives Regelwerk, sondern als informellen Text, der durch Hören und Experiment entwickelt wird. Einer kurzen Formenkunde stellt Hemming Analyseverfahren wie Transkription und Verlaufsdiagramm, Leadsheet und dichte Beschreibung vor. Da Hemming komplett auf Bezüge zu Jazz und Blues verzichtet und elektronische Musik von Hip Hop über Dub bis Techno nur streift, bleibt sein Materialstand den Kategorien europäischer Kunstmusik verpflichtet. Aspekte der Improvisation werden nur angerissen. Das vierte Kapitel ist eine Einführung in die semiotische Theorie. Ausgehend von Charles

Seegers Idee eines „Musems“ als kleinster bedeutungstragender Einheit in der Musik, stellt Hemming Philip Taggs musiksemiotische Arbeiten aus den 1980er Jahren vor. Hemming demonstriert, wie die Semiotik für die Analyse von Musik in medialen und politischen Kontexten produktiv gemacht werden kann. Das Kapitel *Gender Studies und Performativität* führt über Roland Barthes und Judith Butler in die Grundkonstituenten der Gender Studies ein. Hemming kritisiert essentialistische Zuschreibungen und plädiert für einen semantisch „dünn“ besetzten Begriff von Geschlecht und Körper, der dann über die Analyse des performativen Gebrauchs für den Erkenntnisgewinn dienstbar gemacht werden könne. Grundfragen nach (visueller) Identitätskonstruktion oder die Vergeschlechtlichung von Klang bleiben weitgehend unberücksichtigt. Kapitel sechs, „Empirische Forschungen“, vermittelt von der statistischen Datenerhebung zur qualitativen und quantitativen Sozialforschung die Grundlagen empirischer Begriffe und Methoden. Studien zur „Phänomenologie des Ohrwurms“ und zum „Lampenfieber“ zeigen detailgenau Aufbau und Durchführung empirischer Studien zwischen deskriptiver Statistik und qualitativer Inhaltsanalyse. Die „Kontextuelle Analyse“ in Kapitel sieben betrachtet Hemming aus der Perspektive musikalischer (Selbst-)Sozialisation. Er umreißt Aspekte der Persönlichkeitspsychologie, erläutert Identitätskonstruktionen, Szenen- und Netzwerktheorien. Seine Metastudien zum Zusammenhang von Musik und Aggression bzw. zur Musikpräferenz präsentieren ein breites Methodenbündel von psychologischer Studie über die Ethnographie zur teilnehmenden Sozialforschung. Die ökonomischen Analysen in Kapitel acht verorten Popmusik im Spannungsfeld von Autorschaft, Interpretation und Produktion, betrachten die Steuerungsfunktion von Medienkonzernen und Urheberrecht im Hinblick auf die Kanonbildung. Der Mediamorphose Kurt Blaukopfs folgend, werden Entwicklungen

von Speichermedien und Urheberrecht, Verlags- und Konzertwesen in ihrer potentiellen Rückwirkung auf die Ästhetik erläutert. Das Kapitel *Globalisierung* hinterfragt „Weltmusik“ als Industrieprodukt und potentielles Machtmittel. Hemming erläutert Grundfragen der Postcolonial Studies wie den Charakter des kulturellen Austausches: exchange, domination, imperialism, transculturation (S. 433f.). Er regt überzeugend an, Arjun Appadurais Erfassung der Globalisierung in „Scapes“ mit Murray Schafers „Soundscape“ (S. 435f.) zu koppeln, thematisiert Diaspora-Konzepte und migrantische Musik-Kulturen und erfasst die Dekontextualisierung von Weltmusik als ökonomisch motivierte, kulturelle Aneignung. Kapitel zehn, *Geschichte und Geschichtsschreibung*, problematisiert musikhistorische Heldengeschichten, die Fiktion des Faktischen in journalistischen Konzeptionen und die Narration von künstlerischen Entwicklungen in Begriffen wie Blüte und Verfall. Hemming plädiert für die Postulierung von Leitparadigmen, entwickelt im strukturellen Vergleich von pophistorischen Phasen mit wichtigen Etappen der Kulturgeschichte eine Populärmusikgeschichte vor dem 20. Jahrhundert und dekonstruiert in einer erweiterten Hermeneutik den Mythos von der angeblichen Pionierleistung Stockhausens für den Techno. Im letzten Kapitel revidiert Hemming Philip Taggs Abgrenzung der „popular music“ zu „folk music“ und „art music“, konstatiert ein Verschwimmen der Abgrenzungen von Genres und Gattungen im 21. Jahrhundert und fordert eine durch den Gebrauch sich entfaltende Definition populärer Musik, die „zugleich benutzt und fortentwickelt wird“ (S. 515). Hemmings transdisziplinäres Kompendium erfasst die jeweiligen Forschungsfelder in ihrer ästhetischen und soziokulturellen Breite. Die theoretischen Einführungen vermitteln erste Einblicke, und die methodischen Anwendungen reflektieren meist den aktuellen Forschungsstand. Hemmings stete Rückgriffe auf Kunstmusik aber sind einem verkürzten

Begriff populärer Musik geschuldet. Jazz und Jazzforschung, afroamerikanische und medienwissenschaftliche Perspektiven, Sound Studies, Fragen nach der Materialität des Klanges oder an elektronischer Musik geschulte Zugriffe wie Kodwo Eshuns (1999) afrofuturistische *Sonic Fiction* werden ignoriert oder fast beiläufig beiseitegeschoben. Neben der schlechten Qualität vieler Abbildungen sind auch einige Ungenauigkeiten, wie DAFs *Tanz den Mussolini* als Teil einer rechtsradikalen Kultur zu verorten, zu kritisieren. Doch die herausragende Einführung in empirische Methoden, die kompakten theoretischen Essays, die anregenden Fallstudien und der umfangreiche Literaturapparat machen Hemmings Kompendium zu einem inspirierenden Einstieg. Studierende, Forscher und Pädagogen finden hier eine solide Ausgangsbasis für vertiefte Beschäftigungen mit Popmusik als ästhetisch und gesellschaftlich relevantem Phänomen.

(Mai 2019)

Konstantin Jahm

*Jazz @ 100. An alternative to a story of heroes. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 287 S., Abb., Tab. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 15.)*

Im Sammelband *Jazz @ 100* denken hochkarätige Jazzforscher über Alternativen zur Heldengeschichtsschreibung im Jazz nach. Leitparadigmatisch fordert Wolfram Knauers Vorwort, den Blick vom Werk zum Prozess, vom Individuum zum Netzwerk, von der Metropole in die Provinz zu richten und verfestigte Mythologien zu hinterfragen.

Der Band eröffnet mit Arne Reimers Projekt „American Jazz Heroes“. Die Auswahl der Photographien und Interviews mit älteren Jazzmusikern vermittelt eine Sozialgeschichte des Jazz, die vom Scheitern, von fehlender Anerkennung und Verbitterung erzählt.

Nicholas Gebhardt begreift Alan Lomax' Buch *Mister Jelly Roll* als Basis einer am Ti-