MICHAEL HUTTER und FRANZ KASPER KRÖNIG

# Der „Yeah"-Refrain.

## Zur Wirkung einer großen Sekunde auf die Jugendkultur der 1960er Jahre

„...gerade im Unscharfen wohnt das Erhabene, das Schöne, um dessentwillen es sich lohnt zu leben." (CHRISTIAN KADEN)

Das „Unhörbar Differenzierende", darauf hat Christian Kaden hingewiesen, verleiht den Musiken der Welt ihre gewaltige gesellschaftsintegrierende und gesellschaftsverändernde Kraft.[1] Kaden hat der Popmusik, als der „Musik des Volksläufigen",[2] in dieser Hinsicht nicht viel zugetraut. Er nimmt in dieser Musiksphäre vornehmlich die Erscheinungsformen der Kommerzialisierung wahr, in denen Fortschritt durch Verschleiß ersetzt wird. Die Unterhaltungsunternehmen setzen Differenzierungen in die Welt, die flach genug sind, um sie kurz darauf durch ähnlich belanglose Neuerungen zu ersetzen. Dabei unterschätzt Kaden aber, in welchem Maß sich gesellschaftliche Akteure Ausdrucksformen aneignen und für Zwecke einsetzen können, die von ihren Produzenten nie intendiert waren. Die geringe Anforderung an musikalischem Ausbildungskapital, die elektrische Verstärkung der Lautstärke und die billige Verbreitung von Aufnahmen über Rundfunk und Vinylscheiben ließen in den 1960er Jahren eine Musikwelt entstehen, die sich zumindest für einige Jahre den Verwertungsanforderungen der Musikunternehmen entzog, bevor es denen gelang, in der „Rockmusik" wieder die Abfolge inszenierter Moden fortzusetzen. In diesen Jahren gelangen musikalische Schöpfungen, die nicht nur als Erfahrungen, in ihrer unvermittelten Gegenwärtigkeit, herausragten, sondern mit denen auch ungewöhnlich verweisungskräftige Formen entstanden.[3]

Auch innerhalb der gegenwärtigen Popmusikstile bilden sich eigenständige Subkulturen, in den Qualitätsdistinktionen mit ähnlicher Absolutheit betrieben werden wie in den Szenen der „ernsten" Musik.[4] Aber die historische Situation

---

1 Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel 2004, S. 33.

2 Ebd., S. 288.

3 Zur „Doppeltheit der Repräsentation" vgl. ebd., S. 180.

4 Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1985, S. 300 ff. Kaden berichtet ausführlich von einer denkwürdigen Studie aus den Jahren 1976-80, bei der die Qualitätsurteile von Musikstudenten und Schülern einer Berliner Oberschule hinsichtlich 11 Ausschnitten von Orchesterstücken der Wiener Klassik und 11 „Proben von Beatmusik" metrisiert und

der Beatmusik war so ungewöhnlich, dass ihre Formen unmittelbar auf den Rest der Gesellschaft durchschlagen konnten. Die unhörbaren Differenzierungen aus den durchaus hörbaren, ja lärmenden Konzerten setzten sich in anderen soziomateriellen Differenzen fort und entfalteten so ihre Wirkung auf generationale Subkulturen, sowie auf Zusammensetzung und Wachstum des Produktionssektors.

Im Folgenden geht es um eine musikalische Besonderheit, die 1963 mit der Veröffentlichung des Songs *She Loves You* von den Beatles erstmals in voller Ausprägung und Wirkung auftrat. Es soll gezeigt werden, dass der darin erstmals bewusst inszenierte und maximierte Effekt von Unschärfen, genauer von „Sekundreibungen", zum Merkmal eines Klangstils wurde, der zum generationenspezifischen Ausdruck der eigenen und in eins kollektiven Befindlichkeit werden konnte. Es kam zur Ausdifferenzierung eines populären Geschmacksmediums, in das sich jugendkulturell relevante Differenzen einschreiben ließen. Als Elemente des Geschmacksmediums dienten Klänge, Kleidungen, Haltungen und industriell gefertigte Produkte. Der „Yeah-Refrain", als historisch singuläres Artefakt, so die These, wurde zum Prototyp der neuen Konsumformen der Jugendkultur.

## Der „Yeah"-Refrain als Distinktions-Prototyp

### a. Ein Schlussklang als Anfang

Als die Beatles mit ihrem Produzenten George Martin am 1. Juli 1963 den Song *She Loves You* aufnahmen, glückte ihnen ihre erfolgreichste Single.[5] Darüber hinaus schufen sie ein signalartiges Markenzeichen, das für die gesamte Rockmusik und sogar die gesamte Jugendkultur stehen konnte. „Yeah, yeah, yeah" wurde als "mindlessly extroverted expression" deklariert;[6] die Franzosen bezeichneten ihre französischsprachige Beatmusik pauschal als „Yéyé", die deutsche Fassung des Beatles-Films *A Hard Day's Night* (1964) wurde mit „Yeah, Yeah, Yeah" übersetzt und selbst Walter Ulbricht sprach von der Beatmusik als „Monotonie des Je-Je-Je, und wie das alles heißt".[7]

---

verglichen wurden. Für diese „Proben" wurden ausschließlich Aufnahmen der *Beatles* eingesetzt.

[5] <http://www.stourbridgenews.co.uk/uk_national_entertainment/4573063.She_Loves_You_is_Beatles_top_seller/>, 04.08.2010.

[6] H. F. Mooney, „Popular music since the 1920s. The significance of shifting taste", in: *The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution*, hrsg. von Jonathan Eisen, New York 1969, S. 19.

[7] Walter Ulbricht 1965 auf dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED. Originalton abrufbar unter <http://www.rhebs.de/mauer/yeahyeah.wav>, 01.01.2010.

Die Bedeutung der Beatles ist in der sozialhistorischen Literatur, sowohl der der Popmusik als auch der der Jugendkultur, unbestritten[8]. Auch die musikalische Besonderheit der „Yeah-Yeah-Yeah"-Phrase von *She Loves You* ist längst hervorgehoben worden. Schon Wicke weist darauf hin,

> „daß es genau diese Phrase ist, die den Song in den kulturellen Gebrauchszusammenhängen Jugendlicher damals verankert hat [...] Das jugendliche Publikum reagiert wie auf Stichwort an diesen Stellen jedesmal völlig überwältigt." [9]

Er geht in seiner Analyse genauer auf die musikalische Struktur der Phrase ein:

> „Das Besondere [...] liegt in der wie nachträglich aufgesetzt wirkenden Phrase am Anfang, in der Mitte und am Ende des Songs. [...] (Das musikalische Material) besteht aus einer zweitaktigen melodischen Figur, die mit ihrer auf- und abwärts führenden Stufenbewegung im Tonraum der Terz des Grundakkords eine schon im Rock 'n' Roll bekannte und immer wieder benutzte [...] eintaktige Spielfloskel aufgreift. Das Besondere an diesem Song sind die harmonische Farbe, die sich aus der Verschiebung in eine Molltonart ergibt [...], die Dehnung über zwei Takte und die Verlagerung dieser Spielfloskel [...] in den Gesang."

Wicke kommt zu dem Schluss:

> „Der Song verstieß in diesen acht Takten so ungefähr gegen alle Regeln, die Popmusik, den Rock ‚n' Roll eingeschlossen, damals ausmachten. [...] Dass diese acht Takte alles andere als ein dilettantisches Zufallsprodukt sind, belegt die für damalige Verhältnisse auffällig lange Studiozeit, die die Produktion dieses Songs in Anspruch nahm." [10]

Tatsächlich hatten die Beatles in der angesprochenen Aufnahme-Session alle Mühe, sich gegen ihren Produzenten George Martin durchzusetzen, der insbesondere lieber auf den Schlussklang, der schon am Songanfang vorgestellt wird, verzichtet hätte. Er interpretierte ihn als „jazzy major 6th chord", der ihm als „corny"[11], d.h. abgeschmackt erschien. Im 1963 schon lange aus der Mode gekommenen Swing-Jazz waren Sextakkorde tatsächlich verbreitet. Bei manchen Interpreten, z.B. bei Django Reinhardt, war der Sextakkord als Schlussklang fast schon

---

8 Ralph J. Gleason, „Like a Rolling Stone", in: Eisen, *Age of Rock*, S. 62; Ned Rorem, „The music of the Beatles", in: Eisen, *Age of Rock*, S. 149-159; Simon Frith, „From the Beatles to Bros. Twenty-Five Years of British Pop", in: *Social Change in contemporary Britain*, hrsg. von Nicholas Abercombie and Alan Warde, Cambridge 1992, S. 44; Peter Wicke, *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*. Leipzig 1987, S. 9.

9 Peter Wicke, *Vom Umgang mit Popmusik*, Berlin 1993, S. 79.

10 Wicke, *Popmusik*, S. 81.

11 David Fricke, „Musical History. Vol. One (1962-1966)", in: *The complete Beatles*, hrsg. von Delilah Communications/ATV Music Publications, Zürich 1981, S. 26.

ein Manierismus.[12] Auch im Rock 'n' Roll wurden Songs gerne auf der Tonika mit hinzugefügter Sexte beendet. Allein unter den Stücken, die die Beatles nachspielten, gibt es mehrere solcher Beispiele.[13] Warum aber ist der Schlussklang von *She Loves You* so eigenartig, warum ist er nicht nur als „a ‚decorated triad'"[14] zu interpretieren, wie die Schlussklänge dieser Swing- oder Rock 'n' Roll-Kompositionen? Wir verfolgen die von Wicke gelegte Spur ein Stück weiter, um dann die Verbindung von hörbarer Unschärfe und unhörbaren Differenzen in den Konsumgütern der Jugendkultur genauer rekonstruieren zu können.

### b. Eine musikanalytische Untersuchung

Die funktionsharmonische Analyse des Refrains (Mollparallele – Doppeldominante – Subdominante – Tonika mit Sexte) gibt noch keine Hinweise auf eine außergewöhnliche Wirkung der „Yeah"-Phrase: Die verwendeten Akkorde sind weder als solche noch in ihrer Relation zueinander besonders auffällig. *She Loves You* beginnt nicht mit der Tonika, d.h. dem harmonischen Bezugspunkt, aber das ist für Beatles-Songs auch in dieser frühen Phase nichts Besonderes. Das hängt auch damit zusammen, dass der Song nicht mit der Strophe, sondern mit einer refrainartigen Phrase beginnt. Refrains am Anfang des Songs sind bei frühen Beatles-Songs nicht selten.[15] Die „Yeah"-Phrase ist also mit den Mitteln der Formenlehre in der Tat nicht einfach zu beschreiben (keine Strophe, kein Refrain, kein Interlude, kein Intro, keine Bridge). Am ehesten könnte man von einem „introductory chorus"[16] sprechen. Solche Einleitungen werden in der Popmusik als „hook" bezeichnet und gerne schon zu Beginn präsentiert. Hooks entlasten den Refrain von der Aufgabe, Wiedererkennung alleine zu leisten.[17]

Hat also die exklamatorische, signalartige und Aufsehen erregende Wirkung der „Yeah"-Phrase einen tieferen musikalischen Grund? Spürt man der Phrase

---

[12] Sextakkorde liegen auf der Gitarre grifftechnisch sehr günstig, was deren Verbreitung unter den nicht ganz so virtuosen Rock 'n' Roll-Gitarristen förderte.

[13] *Matchbox* (Carl Perkins); *Honey Don't* (Carl Perkins); *Rock And Roll Music* (Chuck Berry); *Everybody's Trying To Be My Baby* (Carl Perkins); *Long Tall Sally* (Little Richard).

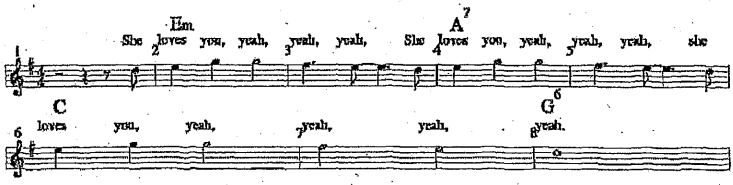
[14] Walter Everett, *The Beatles as Musicians. The Quarry Men through Rubber Soul*, New York 2001, S. 180.

[15] Zum Beispiel: *I'm Happy Just To Dance With You* beginnt genau wie *It Won't Be Long* mit einem Refrain in der Mollparallelen und im Falle von *Can't Buy Me Love* mit der Subdominantparallelen.

[16] Everett, *The Beatles as Musicians*, S. 175.

[17] Andere Beispiele für dieses Verfahren aus der frühen Beatles-Phase – allesamt vor *She Loves You* – sind *Baby It's You* (David/Bacharach/Williams), *Misery* (Lennon/McCartney), *Please Mr. Postman* (Garrett/Bateman/Dobbins/Holland/Gorman), und *Please Please Me* (Lennon/McCartney).

phänomenologisch nach, dann entdeckt man ein ungewöhnliches Spiel mit Dissonanzen zwischen Gesang und Gitarre. Insbesondere wollen wir die Aufmerksamkeit auf das dreitönige absteigende Motiv „Yeah, Yeah, Yeah" lenken, das drei Mal identisch wiederholt wird und seine Dissonanzwirkung in Relation zu dem zugrunde liegenden Akkord verändert.




Es ist jeweils das zweite „Yeah", das das Fis intoniert und so die Dreiklänge um einen weiteren Ton bereichert. Im ersten Fall wird das e-Moll zu einem e-Moll mit None[18] ($Em^{ad9}$); der folgende A-Dur-Septakkord ($A^{7}$) erhält eine zusätzliche Sexte[19] ($A^{7ad6}$ – im Jazz: 7/13) und das C-Dur wird um den Tritonus[20] zu einem $C^{ad\#11}$ erweitert.[21] Während man hier von einer aufsteigenden Dissonanzkurve sprechen kann, kommt diese Entwicklung mit dem abschließenden G-Dur-Sextakkord ($G^{ad6}$) zur Ruhe[22], der zwar nur etwa so dissonant ist wie der Ausgangspunkt $Em^{ad9}$ der Dissonanzentwicklung, dafür aber wesentlich länger klingt – was das Dissonanzempfinden verstärkt. Der Schlussakkord ist also nicht eine eigene kompositorische Idee, sondern vielmehr die Konsequenz einer sich fortspinnenden Dissonanzentwicklung.

Das $C^{ad\#11}$ kann zwar nicht überboten werden, doch das Spannungsniveau kann gehalten werden, wenn auf der schwächeren abschließenden Dissonanz

---

18 Bei der None handelt es sich um den Tonabstand von einer Sekunde und einer Oktave. Die Dissonanz der Sekunde wird hierbei durch den zusätzlichen Oktavabstand deutlich abgemildert.

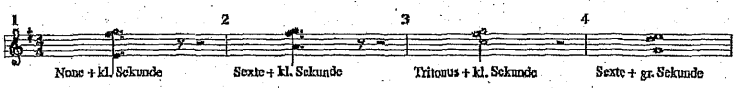
19 Eine Sexte (Abstand von sechs Tonleitertönen) ist ein konsonantes Intervall. Hier handelt es sich allerdings um eine Sexte, die nicht den darunter liegenden Akkordton (Quinte) ersetzt, sondern zu diesem eine Sekunddissonanz erzeugt.

20 Der Tritonus als Abstand von drei Ganztönen ist das dissonanteste Intervall überhaupt und kommt in der populären Musik sehr selten, im Jazz hingegen oft vor.

21 Wenn am Ende des Songs die Phrase teilweise anders harmonisiert wird, verändert sich dadurch die hier beschriebene Dissonanzstruktur nicht.

22 Vor dem Hintergrund des Dissonanzlevels des Songs ist der Schluss weder konsonant noch dissonant. Everett hört die Sexte sogar als imperfekte Konsonanz, obwohl sie hier mit einer Sekunddissonanz zur Quinte einhergeht: „In keeping this affect, the added sixth does not seem to require resolution, but rather sustains alongside the fifth as an imperfect consonance", *The Beatles as Musicians* (S. 179). Everett betont die „substantial variety of dissonance treatment" in *She Loves You*, ebd. (S. 174).

sehr lange insistiert wird. Die besondere Wirkung des Schlussklangs liegt nicht nur an seiner Länge, sondern vor allem daran, dass der Sextakkord so gelegt ist, dass die Sexte eine Sekundreibung zur Quinte erzeugt. Durch den Zusammenklang zweier Töne, die sich in ihrer Frequenz verhältnismäßig nahe sind, entsteht nicht nur eine Dissonanz, sondern auch ein besonderer Klangeffekt, den man in der Akustik als Rauhigkeit bezeichnet.[23] Dieses Sekundintervall, das von den gleich lauten Gesangsstimmen erzeugt wird, sorgt für den herausgehobenen klanglichen Effekt, der die vorausgehenden stärkeren Dissonanzen von Gesang zu Gitarre überbietet. Dabei wandelten die Beatles die Gitarrengriffe von der üblichen Spielweise so ab, dass zu den Sexten, Nonen, Tritoni und Tredezimen der „Yeah"-Phrase noch eine weitere Art von Dissonanz hinzutritt.[24] Dadurch kommt es zu kleinen bzw. großen Sekunden, die einen starken Reibungs- oder Rauhigkeitseffekt erzielen. Dieses Spiel mit Sekunddissonanzen ist das zentrale musikalische Motiv der gesamten „Yeah"-Phrase.




Hier ist zu sehen, dass das Auffällige und Durchgängige weniger die Nonen, Sexten und Tritoni sind, die der Gesang zum Grundton des jeweiligen Akkords bildet, sondern vielmehr die kleinen Sekunden zwischen Gesang und Gitarre und die abschließende große Sekunde zwischen Gesang und Gesang.

Während optionale Töne wie Sexten und Nonen einen Akkord um eine Farbe bereichern, bzw. je nach Verwendung auch ein melodiöses Element in Akkordfolgen hineintragen, hat das dargestellte Spiel mit Sekunden eine gänzlich andere Funktion. Es erzeugt eine irritierende Reibung, die zumindest im Kontext populärer Musik keine harmonische oder melodische Bedeutung hat – es gibt entsprechend auch keine Bezeichnung für den Unterschied zwischen Dissonanzen verstärkender und abschwächender Griffweise. Die Reibung liegt im rein klanglichen – im Sinne von stofflichen – Bereich der Musik und ist abhängig von der Qualität der beteiligten Klänge. Das Intervall der kleinen Sekunde wird weniger als ein Zweiklang zweier nahe aneinander liegender Töne gehört, sondern mehr als ein besonderer klanglicher Effekt. Während diese Klänge beispielsweise auf einem Vibraphon oder einem Klavier sphärisch und bei Violinen enervierend klingen, wirken sie bei der Kombination Gitarre und

[23] Hermann v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Darmstadt 1968.

[24] Bei den ersten drei Griffen wird unüblicherweise der Ton G auf der hohen E-Saite mitgegriffen.

Gesang kraftvoll und aufregend. Dazu kommen die bei Gitarre[25] und Gesang unvermeidbaren Intonationsschwankungen, die den klanglichen Effekt weiter steigern.

Dieser Klang war in seiner Verbindung von tonaler und stofflicher Reibung in der populären Musik neu. Er markierte einen eigenen Stil mit rein musikalischen Mitteln. Mit der „Sekundreibung" war ein funktionales Äquivalent zur „blue note" der schwarzen Musik gefunden.[26] Den Beatles gelang es durch die Verbindung der tonalen Dissonanz mit der Sekundreibung, ihre Musik von den traditionellen Ton- und Melodiemustern abzusetzen, aus denen sie ihr musikalisches Material gewannen. Sie konnten mit der Sekundreibung die Differenz zur traditionellen Musik signalartig hörbar machen, ohne auf Mittel der schwarzen Musik zurückzugreifen.[27]

Konsequent setzten die Beatles ihre Erfindung in den darauf folgenden Erfolgen, etwa in *I Want To Hold Your Hand*[28] (1963), *I'm Happy Just To Dance With You* (1964)[29], *Tell Me Why*[30] (1964), *Ticket To Ride*[31] (1965) und *Paperback*

---

[25] Selbst wenn eine Gitarre perfekt gestimmt und bundrein ist, kommt es beim Anschlagen der Saite zu einer unharmonischen Tonerhöhung.

[26] Bei der „blue note" sind nicht nur tonale Dissonanzen im Spiel, sondern die betreffenden Töne werden zudem charakteristisch „labil" intoniert, so dass der für den Blues kennzeichnende Klang entsteht. Vgl. Peter Wicke et al., *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*, Mainz 2007, S. 93.

[27] In der Terminologie der Epoche wurde davon gesprochen, dass die Beatles „the original primitive Negro sound" transformiert hätten (vgl. Joan Peyser, The music of sound or „The Beatles and the Beatless", in: Eisen, *The Age of Rock*, 1969, S. 127), und dass „the new electronic music by the Beatles and others [...] exists somewhere else from and independent from the Negro" (Gleason, „Like a Rolling Stone", vgl. Anm. 8, S. 68). Auch heutige Autoren teilen diese Einschätzung (s. Elija Wald, *How the Beatles destroyed Rock'n'Roll. An Alternative History of American Popular Music*. New York 2009). Weiße Musiker konnten schwarze Musik nutzen, ohne große Teile der weißen Jugend abzuschrecken. Die Qualität weißer Sänger wie Elvis Presley, Carl Perkins oder Buddy Holly lag in ihrer Performance, die der Beatles im musikalischen Material.

[28] Hier setzen die Beatles Sekundreibungen des Gesangs zur Gitarre auf Viertellänge ein. Die erste dieser Reibungen vertont das zweite Wort des Songs: „Yeah".

[29] Die letzten beiden Silben des Strophenmotivs intonieren große Sekunden.

[30] Auch wenn *Tell Me Why* kein einschlagender Erfolg war, so sind die strukturellen Parallelen zu *She Loves You* doch bemerkenswert. Der Song beginnt mit dem Hook, bzw. Introductory Chorus und präsentiert ein Spiel mit Sekundreibungen (kleine und große) zwischen Gitarre und Gesang, wobei auch hier die Gitarrengriffweise die Reibungen unterstützt.

[31] Bei *Ticket To Ride* haben wir nicht nur Septimen und unaufgelöste Quartvorhalte in der Strophe, sondern bei der Stelle „The girl that's driving me mad" Septimen in der ersten zu den darunter liegenden Nonen in der zweiten Stimme. Der Effekt ist wieder eine eigenartige Reibung, die sich mehr auf den Sound auswirkt als dass eine dissonante Stimmführung gehört wird.

*Writer*[32] (1966) ein. Erst dieser vielfach variierte Einsatz des einmal gefundenen Konstrukts machte den Yeah-Refrain zum Prototyp eines neuen Stilmerkmals.

Die Beatles konnten die spezifische Rauhigkeit sogar ohne Sekundreibung herstellen. Die scheinbar „braven" Stimmführungen in Terzen, die die Beatles ständig einsetzen, klingen anders als bei anderen Gruppen, die ebenso auf mehrstimmigen Gesang setzten, wie zum Beispiel die Beach Boys. Während die Gesänge der Beach Boys glatt und sauber klingen, scheinen die Beatles eine eigene Art und Weise der Intonation inkorporiert zu haben, die auch konsonante Klänge wie Terzen anraut. Beispiele hierfür sind *Hold Me Tight* (1963/1964), *If I Fell* (1964) und *All I've Got To Do* (1963/1964). Bei *I Should Have Known Better* (1964) sind die beiden gleichberechtigten Stimmen, die die gleichen Töne singen, so fein gegeneinander intoniert, dass auch hier ein entsprechender Effekt gelingt.

### c. Reibung als Konsumgütermerkmal

Der Yeah-Refrain, dem hier eine so auffällige Wirkung zugeschrieben wird, kam demnach als ein Cluster von Reibungsvariationen bei den Hörern an. Der kommerzielle Erfolg der Beatles-Titel von *She Loves You* bis *Paperback Writer* brachte die Klangreibungen in Familiensituationen, in denen derlei Klangmuster gänzlich unbekannt waren. Sicherlich war die Yeah-Reibung im Kontext der Liverpooler Beat-Szene nur eine originelle Idee unter vielen. Aber sie war diejenige, die sich durchsetzte, innerhalb der Beatles-Produktion, innerhalb der Club-Szene zwischen Liverpool und Hamburg und schließlich innerhalb des weltweit verteilten Marktes für Trägerscheiben, mit denen Schallprodukte verkauft wurden. Der Yeah-Refrain, anfangs nur einer von vielen Versuchen sich klanglich zu unterscheiden und abzugrenzen, wurde so – auch rekursiv – ausgebaut zum Merkmal der Yeah-Reibung.

Hier setzt nun die Vermutung an, dass sich der durchdringende Erfolg der neuen Klangform auf die Selbstdarstellung in der Jugendkultur auswirkte. Die Klangform bot eine qualitativ neue Strategie, um sich von der eigenen Familienkultur, gleichgültig welcher Provenienz, abzugrenzen. Die Reibungsvarianten sind dabei nicht auf die musikalische Ebene beschränkt. Ist erst einmal das Prinzip verstanden, bzw. intuitiv inkorporiert, dann lassen sich Reibungen durch Differenzen in jedem beliebigen stofflichen Medium erzeugen. Die Reibungsform muss nur abstrakt genug sein, um nicht mit lokalen und regionalen Bedeutungszuschreibungen rechnen zu müssen. Wenn sich solche

[32] In *Paperback Writer* werden im einführenden Hook Sekundreibungen der Gesangsstimmen auf eine *She Loves You* vergleichbare Weise prominent vorgeführt.

Reibungsformen, ähnlich wie bei den industriell gefertigten Schallplatten, in Konsumgüter einbauen lassen, dann folgt daraus eine Erklärung für das – weltweit verteilt – rasch steigende Konsumvolumen von Jugendlichen. Damit beschäftigt sich der zweite Abschnitt.[33]

## Geschmack als Medium des Konsums von Reibungsgütern

### a. Geschmack als Medium der Jugendkultur

Reibungsvarianten sind nicht auf die musikalische Ebene beschränkt – auf dieser Beobachtung beruht unsere Vermutung, dass die Form der Yeah-Reibung prägend war für das Konsumverhalten in der Jugendkultur der 1960er Jahre.

Das Auftauchen einer eigenständigen, weltweit verstreuten kulturellen Konfiguration, die als „Jugendkultur" interpretiert wird, gehört zu den gesicherten sozialen Fakten der 1960er Jahre:

> „Im Lauf der sechziger Jahre wurde Jugendkultur zur notwendigen Durchgangsphase für Jugendliche aller Klassen. Das Ergebnis war sicher keine Einebnung der Unterschiede von Herkunft, Alter, Geschlecht. Aber Differenzierung und Distinktion fanden nun auf neuer, gemeinsamer Basis statt, ausgedrückt in übereinstimmendem Material und homologen Praktiken. Popmusik, Mode und sonstiges Outfit, Körperpräsentation – diese Medien artikulierten die Erfahrung von Generationsgemeinsamkeit und dienten gleichzeitig als Mittel einer bis zum Krieg der Stile reichenden Unterscheidung."[34]

Der neue Stil der Beatmusik als erste Erscheinungsform des Rockstils, der gekennzeichnet ist durch die geschilderte Ausdifferenzierung gegen schwarze und traditionelle Musik, brachte auch eine neue Rezeptionshaltung mit sich. Die Musik der Beatles wurde nicht einfach zur Unterhaltung gehört oder als Tanzmusik genutzt. Vielmehr ist der Zugang zu Rockmusik mit Kennerschaft verbunden, die harte Differenzen zwischen Songs und Bands zieht: Während sich, von „außen" betrachtet, die Songs der Beatles von denen der Kinks, der Rolling Stones, der Lords oder der Beach Boys kaum unterscheiden, zeigt sich für Insider ein fein gewobenes Netz von Unterschieden. Diese Unterschiede koppelten sich in einem neuen Medium des Geschmacks, der sich nicht nur auf Musik bezog, sondern gleichermaßen auf Jackets mit Stehkragen, Pilzfrisuren

---

[33] Die unmittelbare Wirkung der spezifischen *She Loves You*-Erfindung hat vermutlich nur wenige Jahre angehalten. Inwieweit dieser Irritationstyp dann in den kanonischen Reibungsformen der Rockmusik, des Punk oder späterer Musikstile eine Fortsetzung findet, wäre einer weiteren Untersuchung wert.

[34] Kaspar Maase, „Gemeinkultur. Zur Durchsetzung nachbürgerlicher Kulturverhältnisse in Westdeutschland 1945-1970", in: *Researching Youth*, hrsg. von Georg Bollenbeck und Gerhard Kaiser, New York 2003, S. 182.

und Wrangler-Jeans. Die feine Binnendifferenzierung des neuen Geschmacksmediums setzte Ausgrenzung voraus. Erst als klar war, welche Materialien das nötige Maß an irritierender Reibung aufweisen, konnte sich ein Geschmack ausbilden, der das, was noch übrig blieb – als „Beatmusik" – extrem scharf stellen konnte.

Geschmack als Medium der Jugendkultur bildet die Brücke von der Besonderheit eines Beatles-Songs zur Entwicklung einer neuen Konsumgüterbranche.[35] Geschmack hält als Medium eine unüberschaubare Vielzahl von lose gekoppelten Elementen bereit.[36] Die Elemente ermöglichen in ihrer Kopplung Formenbildungen im Sinne von Entscheidungen, die mit Geschmack begründet werden. So gewinnt Geschmack Bedeutung und wird zum Kommunikationsmedium. Der hier verwendete Begriff des „Heider-Mediums" ist derart generell, dass er sich auf physikalische Medien genauso anwenden lässt wie auf Kommunikationsmedien und die spezifische Medialität der Kunst.[37] Luft, Sand, eine Tafel, eine Sprache, ein künstlerischer Stil haben gemeinsam, dass sie kontingente Formenbildungen (ein Geräusch, einen Fußabdruck, eine Zeichnung, eine Phrase, ein Bild) erlauben, die aus vielen Elementen bestehen, die relativ frei koppelbar sind, so dass jede aktuelle Kopplung als mögliche Selektion erscheint. Die Elemente der Medien sind nicht etwa kleine Partikel, sondern Unterschiede im Raum (Druckluftschwankungen, Anordnung der Sandkörner) oder Sinndifferenzen (konkret bezeichnete Bedeutungsunterschiede). Für jede Art von Unterschied gilt, dass er nur informativ werden kann, wenn ein zugrunde liegendes Medium unterstellt wird. Das gilt für ein Wort, das nur als Wort einer bestimmten Sprache, eine barocke Fuge, die nur als polyphone Komposition verstanden werden kann und selbst für den Fußabdruck, der nur als solcher verstanden werden kann, wenn unterstellt wird, dass Sand unter gewissen Umständen die Folgen von Krafteinwirkungen bestimmter Größenordnung wahrnehmbar konserviert. Je spezifischer Sinn werden soll, desto ausdifferenzierter muss das zugrunde liegende Medium sein.

---

[35] Populärer Geschmack bezieht sich in gleicher Weise auf jedes Element der Lebenswelt, vgl. Dick Hebdige, „Style as homology and signifying practice", in: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, hrsg. von Simon Frith and Andrew Goodwin, London 1990, und Antoine Hennion, „Pragmatics of Taste", in: *Blackwell Companion do the Sociology of Culture*, hrsg. von Mark Jacobs und Nancy Hanrahan, Oxford 2004, S. 131-144.

[36] Fritz Heider, „Thing and Medium", in: *On Perception, Event Structure, and Psychological Environment*. Selected papers by Fritz Heider, New York 1959 (=Psychological Issues 1.3).

[37] Vgl. Niklas Luhmann, „Das Medium der Kunst", in: *Aufsätze und Reden*, hrsg. von Oliver Jahraus, Stuttgart 2001.

Die Kennerschaft in Bezug auf Beat- und Rockmusik in den 1960er Jahren scheidet sich an einer Generationengrenze. Der Generation der Eltern, geboren zwischen 1920 und 1935, fehlte jede Orientierung in einem Medium, das sie als solches nicht einmal erkannten; sie kannten die Sprache nicht, aus der die Wörter stammten.

Was waren die Elemente des neuen Geschmacksmediums, und wie unterschied sich dieses Medium vom traditionellen Musikgeschmack? Die lose gekoppelten Elemente waren nicht nur musikalische Einheiten, worunter alles verstanden werden kann, was musikalisch kommunizierbar ist, etwa Motive und Wendungen, Songs, Konzerte oder so genannte „Albums".[38] Sprachliche Kommunikationen wie Songtexte oder Albumtitel gehörten auch dazu. Alle begleitenden Kommunikationsformen, etwa die Gestaltung der Papp-Hüllen der Tonträger, gehörten zu den Elementen des Geschmacksmediums. Die Eigenart dieses Geschmacksmediums bestand allerdings darin, dass materiell sehr unterschiedliche Elemente zum gleichen Medium gehören konnten. Kleidung und Frisuren, also Erscheinungsbilder, spielten in den 1960er Jahren eine wichtige Rolle. Das galt nicht nur für die Szene der Beat-Musik, sondern auch für andere Szenen, etwa die der Folk-Musik:

> „When Bob Dylan sang recently at the Masonic Memorial Auditorium in San Francisco, at intermission there were a few very young people in the corridor backstage. One of them was a long-haired, poncho-wearing girl of about thirteen. Dylan's road manager, a slender, long-haired, 'Bonnie Prince Charlie' youth, wearing black jeans and Beatle boots, came out of the dressing room and said, 'You kids have to leave. You can't be backstage here.' 'Who are you?' the long-haired girl asked. 'I'm a cop,' Dylan's road manager said aggressively. The girl looked at him for a long moment and then drawled, 'Whaaaat? With those boots?' [...] I submit that was an important incident, something that could never have happened a year before, something that implies a great deal about the effect of the new style, which has quietly (or not so quietly, depending on your view of electric guitars) insinuated itself into manners and customs."[39]

Die Elemente konnten extrem heterogen sein, weil die Art der Differenz, die die Irritation erzeugt, ausschlaggebend ist. Eine Frisur ist nicht als solche in einem Medium vorhanden, sondern die Unterschiede zwischen Frisuren werden in dem Medium korrelierbar zu anderen Unterschieden. Wenn im obigen Beispiel die Stiefelform mit der Rolle der Person in Verbindung gebracht wurde, war das in diesem Medium keine Kopplung heterogener Elemente. Differenzen zwischen

---

[38] Der Begriff wurde erfunden für das Sammeln von Schellackplatten mit einzelnen Tracks in Boxen, die „Album" genannt wurden. Er wurde dann übertragen auf Langspiel-Vinylplatten, die mehrere Tracks speichern konnten.

[39] Gleason, *Like a Rolling Stone*, S. 65.

Schuhen wurden ganz leicht korrelierbar zu Differenzen zwischen Gitarrensounds, Textzeilen oder Lieblingsalben. Die Geschmacksentscheidungen, ob George oder Paul süßer ist, ob *Rubber Soul* besser ist als *Revolver*, ob Dylan's Texte überschätzt werden, welche Haarlänge beim Nachbarjungen gut aussähe und, übertragen auf westdeutsche Verhältnisse, ob ein Geha- oder ein Pelikanfüller besser ist[40], all das sind Formfragen im Sinne von Aktualisierungen kontingenter Geschmacksentscheidungen.[41] Wer, auch heute noch, im jugendkulturellen Geschmacksmedium operiert, verhält sich zu Schuhmarken in gleicher Weise wie zu Bands. Es kommt zu irritierenden Kopplungsparadoxien, wenn etwa die Frisur nicht zum Musikgeschmack passt.

Während innerhalb des Mediums feinste Unterschiede korrelierbar und informativ werden, sind andere Unterschiede, z.B. die des „alten" Kunstgeschmacks nicht aktualisierbar. Man kann zwar sehr genau sehen, ob ein Auftritt oder eine Aufnahme „rockt", aber nicht, wie sich die harmonische Komplexität zur Musikgeschichte verhält. Die Unterschiede im Medium werden nicht bloß wahrgenommen, sondern in einem kommunikativen Sinn verstanden. Eine Frisur wird als „statement" verstanden in einer ähnlichen Weise wie die Textzeile eines Songs. Es handelt sich um Kommunikation, die jede Art von Wahrnehmungen als Symbol interpretiert und diese Symbole zum Gegenstand von Geschmacksentscheidungen macht:

> „Die Symbole der Teenager und Twens sind allgegenwärtig. Sie materialisieren sich im Konsum von Kleidung, Kosmetik, Schallplatten, Magazinen, Posters, Beat, Sportveranstaltungen, Jugendreisen, den begehrten Autos – alles Vermittler von fun und popularity."[42]

Wie bei der Musik, so ist es auch beim Konsum im populären Geschmacksmedium: Man hat es nicht nur mit einer bestimmten Art von Inhalt zu tun, sondern immer auch mit einer Sinnlichkeit, die diesem Inhalt entspricht. Kaufen und Tragen von Kleidung hat in diesem Medium einen sinnlichen Erfah-

---

40 Für manche Jugendliche war das die erste „Markenkrise" am Anfang der 1960er Jahre, vgl. Thomas Parr, *Glaubensfrage ab 1960 – Pelikan oder Geha*, Sonderbeilage der Braunschweiger Zeitung zum Schulanfang vom 23.08.2008. Im studentischen Online-Forum „Unicum" gibt es auch noch im Jahr 2009 die in dieser Hinsicht bestätigend suggestive Umfrage: „Welchen Füller hattet ihr in der Schule? Wie hat euch die Wahl eures Füllers geprägt?" <http://www.unicum.de/community/uniforum/hauptforum/32107-geha-pelikan-oder-lamy.html>, 04.07.2011.

41 Die Kultursoziologie operiert inzwischen mit dem Konzept des „attachment", um die Wirkung der emotionalen Bindung an triviale Objekte beobachtbar zu machen. Vgl. Hennion, *Pragmatics of Taste*.

42 Dieter Baacke, *Beat. Die Sprachlose Opposition*, München 1968, S. 24.

rungscharakter. Auch hier werden Reibungen möglich und inszenierbar, die von gleicher Art sind wie die dargestellten Dissonanzen in *She Loves You* und anderen Beatles-Songs.

Die Übertragung der musikalischen Reibungen in z.B. Reibungen im Bereich der Mode wurde zu einer anspruchsvollen Aufgabe für die Jugend der Zeit, die insbesondere auch im Umfeld der Beatles nach Hinweisen hierfür suchte:[43]

> „In der zweiten Phase von 1960 bis 1970 werden Jeans zur modischen Bekleidung breiterer Teile der Gesellschaft, ungeachtet des Alters oder der sozialen Stellung. Das Interesse der Jugend orientiert sich nun nach England, der Heimat der Beatles, und die Londoner Carnaby Street wird zum europäischen Modezentrum für junge Leute. Jetzt akzeptiert die Jugend Jeans als Schulbekleidung ..."[44]

Die schon genannte Wrangler-Jeans hat hierbei nicht eine Rauhigkeit im Sinne von bestimmten objektiven Materialeigenschaften. Die Jeans im Laden oder im Kleiderschrank erzeugt keine Reibung und ist auch nicht Teil der Jugend- oder Populärkultur. Der Kauf und das öffentliche Tragen einer Jeans werden genau dann zu symbolischen Vollzügen der Jugendkultur, wenn sie als (ein wenig) provokante, d.h. normativ leicht abweichende Kauf- und Modeentscheidung beobachtet werden und auf der Seite der Selbstwahrnehmung von Trägern bzw. Käufern damit korrespondierende Empfindungen auslösen. Die Hose wird mit Stolz getragen, als „statement", als Bekenntnis zur Jugendkultur und Zeichen der Zugehörigkeit. Innerhalb der Jugendkultur werden diese symbolischen Handlungen verstanden und das damit einhergehende Gefühl empathisch nachempfunden. Soweit zur mental-kognitiven Seite, die aber mit der materialen Dimension der Symbole verknüpft ist. Lange Haare haben immer eine gewisse ikonische Bedeutung und legen ihre symbolische Verwendung im Sinne einer leichten Provokation nahe.[45] Jeans haben feste Konnotationen zur „working class" und begünstigen durch ihre Langlebigkeit den unscharfen und wiederum provokanten und rauen Übergang von „anständig" zu „verwahrlost", innerhalb dessen das gesuchte Maß an Reibung liegt. Auch wenn Dissonanz und Reibung im heterogenen Feld der industriell hergestellten Konsumgüter nur mit hohem

---

[43] London wurde zu dieser Zeit zum „Zentrum jugendlicher Mode" und „es kann [...] nicht bezweifelt werden, dass sich Pop-Musik und poppige Textilausstattung gut ergänzten – im Verkauf wie im Konsum." (Wolf-Dieter Könenkamp, „Jeans. Mode und Mythen", in: *Jeans. Beiträge zur Mode und Jugendkultur*, hrsg. von Hermann Bausinger et al., Tübingen 1985, S. 133).

[44] Christoph Daxelmüller, „Jeans, Jeans und noch einmal Jeans", in: Bausinger, *Jeans*, S. 33.

[45] Deutlicher ist die Provokation allerdings bei den Langhaarfrisuren, wie Könenkamp klarstellt: „[...] hier allein wirkt sich die Beat-Welle aus Liverpool initiierend aus", Könenkamp, „Jeans", S. 136.

interpretativen Aufwand ermittelt werden können, ist die Kommensurabilität der Reibungsintensitäten innerhalb bestimmter jugendkultureller Sparten augenfällig. Der aufregende ästhetische Erfahrungscharakter konstituiert sich innerhalb des Geschmacksmediums und bleibt außenstehenden Beobachtern fremd. Die Schulung des Blicks darauf, d.h. die Entwicklung eines „feelings" dafür, welche Kleidung und welche Frisur zum neuen Album der Rolling Stones passen, ermöglicht erst den jugendkulturellen Konsumismus.

Die Argumentation dieses Abschnitts verfährt nicht empirisch. Sie beschränkt sich auf die theoretische Plausibilität der Transformation einer bestimmten, durch mannigfache Faktoren selektierten Klangform in eine Vielfalt von materiell herstellbaren Distinktionsformen, die mit ähnlichen Reibungen den gewünschten Grad der Abgrenzung und Eingrenzung in bestimmte Subkulturen zu leisten versprechen.

Die „Yeah"-Reibung, initiiert in *She Loves You*, diente dabei als ein Prototyp, der an sich selbst vorführte, wie Reibung inszeniert wird. Die jugendkulturelle Suche nach der up-to-date-Reibungsintensität begann erst, als eine Symbolform diese Reibung nicht qua Referenz auf andere Reibungen, sondern intrinsisch, an sich selbst, vorführte. Musik war hierbei das geeignetste Medium, da in ihr eine Reibung innerhalb eines selbst geschaffenen zweiminütigen Kontextes erzeugt werden konnte, und da sie mechanisch vervielfältigt werden konnte. Diese Eigenschaften erleichterten die Integration in die vorhandenen Praktiken und Institutionen einer Unterhaltungsgüterbranche.

### b. Produktion und Konsum von Reibungsgütern

Die besondere Beziehung der Jugendkultur der 1960er Jahre zum Konsum ist von zahlreichen Autoren bemerkt und kommentiert worden. Zunächst wird von diesen Autoren darauf hingewiesen, dass die Jugend der 1960er Jahre zum ersten Mal über eine den Konsum erlaubende Menge finanzieller Mittel verfügte. So sah Großbritannien „in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren ein noch nie dagewesenes Ausmaß an politischer Stabilität und allgemeinem Wohlstand".[46] Nach einer jüngeren Schätzung gaben dort Jugendliche jährlich 800 Millionen Pfund für ihre eigenen Bedürfnisse aus.[47]

---

[46] Ian Birchall, „The decline and fall of British rhythm & blues", in Eisen, *The Age of Rock*, S. 97.

[47] Mark Donnelly, *Sixties Britain: Culture, Society, and Politics*, Harlow 2005, S. 35.

In der Kommunikation über musikalische Präferenzen wird ein „peer-group training in the appropriate expression of consumer preferences"[48] gesehen, das Jugendliche aufgrund ihrer noch geringen Lebenserfahrung nötig haben.

Konsum ist eine ausgezeichnete Möglichkeit, den Wunsch nach Selbstentfaltung, bzw. Selbstdefinition in konkretes Handeln umzusetzen.[49] Generell wird Konsum häufig als eine Form der Gruppenkommunikation unter Jugendlichen gesehen.[50] Schon Wicke stellt fest:

> „Konsumverhalten ist [...] ein durchaus aktives, nämlich selektives und ästhetisch wertendes Verfahren, das Lust und Vergnügen bereitet, den konsumierten Gegenständen symbolische Bedeutung verleiht und sich eben dadurch von einem rein funktionalistischen Gebrauchsverhalten unterscheidet."[51]

Die Rolle der Rockmusik bei der „Befreiung" des Jugendkonsums ist schon früh belegt worden. Dem Rockstar wird die Schlüsselrolle zugewiesen, da er mit seiner hergestellten Persönlichkeit die Verknüpfung von Stil, Mode und Produktdesign kontrollierbar und verwertbar macht.[52]

### c. Schlussfolgerungen

Die aus der vorliegenden Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse erhellen einen breiteren, strukturellen Zusammenhang. Die Ausformung einer musikalischen Differenzierung ermöglichte nicht nur intragenerationelle Universalität, sie erzwang auch eine Haltung der Jugendlichen zu dem innerhalb des Mediums entstandenen Reichtum an Differenzen. Die zentrale Stellung des Popgeschmacksmediums in der Jugendkultur der 1960er Jahre schuf für den Einzelnen einen Zwang zur Wahl.[53] Aufgrund der feinen Binnendifferenzierung des Mediums wird jedes Verhalten in dem Medium – und das heißt: jede Inklusion in die Jugendkultur – zu einer Wahl, in der sich das Individuum bestimmt und seine Selbstbestimmung mitteilbar macht. Weitaus differenzierter, informativer und ungehemmter als durch Sprache[54] wird die Wahl einer Hose,

---

48 David Riesman, „Listening to Popular Music", in: Frith/Goodwin, *On Record*, S. 12.

49 Donnelly, *Sixties Britain*, S. 29.

50 Steven Miles, „Popular music since the 1920s. The significance of shifting taste", in: Eisen, *The Age of Rock*, S. 184.

51 Wicke, *Popmusik*, S. 9.

52 David Buxton, „Rock music, the star system, and the rise of consumerism", in: Frith/Goodwin, *On Record*, S. 436.

53 Matthias Völker, *Krawall, Kommerz und Kunst: Jugendkulturen im 20. Jahrhundert*. Marburg 2008, S. 104ff.

54 „Because of its high emotional content, teenage culture is essentially nonverbal. It is more naturally expressed in music, in dancing, in dress, in certain habits of walking and

einer Frisur und eines Musikalbums zur Kompaktkommunikation, die gerade in der Kopplung der einzelnen Elemente die individualisierende Differenz innerhalb einer kollektivierenden Indifferenz schafft.[55] So wird die gesamte Lebenswelt in ihrer Wählbarkeit sichtbar. Jeder Gegenstand bekommt unzählige Bedürfnisalternativen zur Seite gestellt.[56]

An der „Yeah"-Reibung wurde vorgeführt, wie feinste materielle Unterschiede zu Trägern sozial relevanter symbolischer Bedeutung werden können. Das gelang, weil die Rauhigkeit der Klangdissonanz gerade bei Jugendlichen auf ein Kognitionsvermögen („feeling") traf, das in der Lage war, derartige Dissonanzen nicht nur wahrzunehmen, sondern auch deren Entsprechungen in anderen Materialkonstellationen herzustellen und zu erkennen.

Mit dem „Yeah"-Refrain aus *She Loves You* hatten die Beatles eine Irritationsform geschaffen, die die spezifische Sinnlichkeit jugendkultureller Symbole im populären Medium hochdosiert vorführte. Die eigenartige Reibung, die Dissonanz, die sich selbst so inszenierte und arrangierte, dass sie nicht mehr nach Auflösung verlangte, wurde zum Fluchtpunkt des Konsums der Jugendkultur der 1960er Jahre.

---

standing, in certain facial expressions and 'looks', or in idiomatic slang" (Stuart Hall/Paddy Whannel, „The young audience", in: Frith/Goodwin, *On Record*, S. 32).

[55] Michael Wildt, „Die Kunst der Wahl. Zur Entwicklung des Konsums in Westdeutschland in den 1950er Jahren", in: *Europäische Konsumgeschichte*, hrsg. von Hannes Siegrist, Hartmut Kaelble und Jürgen Kocka, Frankfurt am Main 1997, S. 321.

[56] Zum „faszinierenden Mechanismus" der Bedürfnisvermehrung siehe Kaden, *Musiksoziologie*, S. 228ff.

# MUSIKEN

Festschrift für
Christian Kaden

1. Auflage Oktober 2011

ISBN 978-3-87676-0171

© 2011 by Ries & Erler, Berlin
Bestell-Nr.: 70045

Festschrift Christian Kaden - Quellennachweise für die Abbildungen auf dem Umschlag
Vorderseite:
Christian Kaden, Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß, Kassel u.a. 1993, S. 109, Abb. 21
Grundriss der romanischen Kirche St. Michael in Hildesheim mit verdeutlichenden Eintragungen von Christian Kaden
Rückseite:
© Ellen Hünigen

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Inhalt


| | | |
|---|---|---|
| Vorwort | | VII |
| Volker Kalisch | Das soziologische Interesse an der Musik. Ein Rekonstruktionsversuch | 1 |
| Manfred Bierwisch | Struktur und Bedeutung in der Musik | 22 |
| Boris Voigt | Musikalische Konstitution von Gemeinschaft in phänomenologischer Perspektive | 47 |
| August Nitschke | Im Dunkel der Höhlen der Eiszeit und des Regenwaldes. Körpererfahrungen und Ziele der Bewegung in Südeuropa und in Papua-Neuguinea | 61 |
| M. J. Grant | Sung Communities | 81 |
| Jin Jingyan | Musiksoziologie in China | 94 |
| Jun Yon Hwang | The Structure of *Beompae Jitsori* | 104 |
| Wolfgang Fuhrmann | Notation als Denkform. Zu einer Mediengeschichte der musikalischen Schrift | 114 |
| Eckhard Roch | Harmonia Mundi. Unkonventionelle Gedanken über Musik und Gesellschaft bei Johannes Kepler und Jean Bodin | 136 |
| Karsten Mackensen | Was zählt? Darstellung und Ordnung der *musica* im enzyklopädischen Wissenssystem der Frühen Neuzeit | 147 |
| Jutta Toelle | Rasende Weiber und Schallmeyen. Musik im *Neuen Welt-Bott* Joseph Stöckleins | 166 |
| Rudolf Flotzinger | Fux der Gebildete | 179 |
| Laurenz Lütteken | Augenblick, Erfahrung und Lebenswelt. Mozarts Musik und die Wahrnehmung des 18. Jahrhunderts | 195 |
| Jin-Ah Kim | „Wer kann Haydn und Mozart folgen wie Beethoven?" Zum Prozess der Kanonisierung von Symphonien im frühen 19. Jahrhundert | 211 |

| | | |
|---|---|---|
| Friedrich Dieckmann | Beethovens Bekenntnisse. Von der Musik in Zeiten des Umbruchs | 223 |
| Mário Vieira de Carvalho | Der Trug der Bedeutungen oder die Fesseln der Sprache. Von Eichendorffs zu Adornos musikalischer Poetik | 245 |
| Friedhelm Krummacher | „Vergeblicher Versuch"? Über Fausts Monologe in Schumanns Musik | 266 |
| Martin Geck | Richard Wagners Urszene | 287 |
| Detlef Giese | Die Gesichter des Franz Liszt. Zur Physiognomie einer Jahrhundertgestalt | 304 |
| Katrin Bicher | Eine Spielart des Diktatorischen. Arnold Schönberg im Verein für musikalische Privataufführungen | 314 |
| Gerd Rienäcker | Franz Lehár, „Land des Lächelns" – Schwierigkeiten, damit umzugehen ? | 330 |
| Michael Hutter, Franz Kaspar Krönig | Der „Yeah"-Refrain. Zur Wirkung einer großen Sekunde auf die Jugendkultur der 1960er Jahre | 342 |
| Bernhard Schrammek | Klischees in Marmor, Stein und Bronze. Die Macht der Musikerdenkmäler | 358 |
| Jan Brachmann | Tragödie der Freiheit. Beobachtungen zu Peter Tschaikowskys *Pique Dame* | 371 |
| Peter Gülke | Zerschossene Götterbilder | 382 |