

Aneignung populärer Musik aus Sicht einer reflexionslogisch konzipierten Handlungstheorie

STEFAN ORGASS

Vorliegende Arbeit dient der Klärung, welche Fragen zu Prozessen der Aneignung populärer Musik, deren Beantwortung mithilfe empirischer Forschung angestrebt werden müsste, sich im Rahmen systematischer Musikpädagogik auf zeichentheoretischer Grundlage gewinnen lassen. Die Bestimmung des Begriffs populärer Musik hängt unmittelbar mit dem Begriff der auf diese Musik bezogenen Aneignung – klangliche Realisation sowie musikbezogene Kontextualisierung und Reflexion – zusammen. Diesen Aneignungshandlungen, in denen sich populäre Musik realisiert, gelten notwendig die musikpädagogischen Bemühungen um Unterstützung und Verbesserung. Die Reflexion auf die Struktur einer musikbezogenen Handlung soll also der Rekonstruktion jener Aneignungshandlungen den Weg weisen und diese pädagogischen Bemühungen dimensionieren. Indem der Begriff populärer Musik in einem Spektrum von prinzipiell zu unterscheidenden Arten von Musik verortet wird, werden Handlungen, die sich auf eine als populär zu bezeichnende Musik beziehen, von anderen Handlungen unterschieden, in denen sich andere Arten von Musik realisieren.

Der vorzustellende Handlungsbegriff hängt nicht nur mit bestimmten Begriffen des Subjekts bzw. Individuums zusammen, sondern auch mit Begriffen von Bewegung, Interaktion und *Lebensform*. In diesem Ensemble von Handlungskonstituenten verweist der Aneignungsbegriff auf die Intentionalität des einzelnen Akteurs – also auf eine der genannten vier Konstituenten. Durch die Einordnung dieser Intentionalität in das Ensemble der weiteren

Konstituenten werden sowohl eine mögliche objektivistische Lesart des Begriffs *Aneignung*, die mit der Silbe *An-* verbunden werden könnte, als auch ein cartesianisch-egologischer Subjektbegriff oder Begriff des Individuums in der Nachfolge Edmund Husserls (vgl. Husserl ³1995), welcher in dem Wortstamm *-eignung* aufscheinen mag, vermieden.

Als methodologische Grundlage für entsprechende Begriffsbestimmungen fungiert ein – in Anlehnung an den Philosophen Johannes Heinrichs zu erläuternder – vierdimensionaler Zeichenbegriff, mit dessen Hilfe in der Rekonstruktion von Sinnprozessen die Dimensionen Objektkonstitution, Individuum, Interaktion und Sinnmodifikation (Orgass 2017) interdependent aufeinander bezogen werden. Die im Folgenden verwendeten Abkürzungen lauten: O – I – Ia – Si. Das Zeichen ist nicht-repräsentational: Was als Bedeutung und Bedeutsamkeit des Zeichens realisiert wird, zeigt sich durch das jeweils spezifische Zusammenspiel der genannten Konstituenten im Vollzug des Zeichenhandelns und ist nicht im Sinne von Verweisen auf Anderes, die durch Konvention(en) bestimmt sind, festgelegt. Von Heinrichs werden drei Ideen übernommen: *Erstens* die Beobachtung, dass die genannten vier Dimensionen – Heinrichs unterscheidet zwischen Objekt, Ich, Du und Sinn-Medium (Heinrichs ²2007: 75-99) – *reflexionslogisch* gestuft sind, d.h. die *Vermittlung von Selbst und Andersheit* erfolgt in immer größerer Komplexität, wobei die höheren Stufen die tieferen jeweils voraussetzen (systemisch integrierter Sinn setzt Interaktion voraus – etc.): a) einfache Bezugnahme auf ein Objekt ohne Selbstreflexivität; b) Bezugnahme auf ein Objekt mit Selbstreflexivität; c) Verdoppelung oder gar Vervielfachung solcher Selbstreflexivität in Interaktionen – alle Beteiligten beziehen sich aufeinander und (gleichzeitig) auch auf Objekte; d) Thematisierung des im Zuge von Kommunikationen bzw. Interaktionen durch alle Beteiligten verwendeten Sinnmediums (Sprache oder andere konventionelle Medien) mit dessen Modifikation bzw. Weiterentwicklung als Ergebnis. *Zweitens* stammt von Heinrichs die Denk- und Rekonstruktionsmethode der *dialektischen Subsumtion*, bei der die oberen Unterscheidungen zu unteren werden, wodurch die in Subsumtionen zu gewinnenden Unterscheidungen die anderen *fraktal* spiegeln und so alle auf diese Weise rekonstruierten Positionen ihren genauen Stellenwert im Ganzen erhalten (ebd.: 112-120). Z.B. ist dann zu fragen, was an der Objektkonstitution dem Objekt selbst, den kognitiven Strukturen des beteiligten Individuums, der Interaktion, in der der Gegenstand überhaupt erst als sich von seiner Umgebung abhebender beobachtet wird, und schließlich der Sinnmodifikation, die im Zuge der Objektkonstitution geschieht, geschuldet ist. *Drittens* ist die Methode der Bildung von Analogien im Rahmen der Rekonstruktion der in Frage

stehenden Praxis von Heinrichs entlehnt (ebd.: 47-51). Dabei wird die Analogiebildung methodisch so kontrolliert, dass die reflexionslogische Stufung im jeweiligen Analogon von Beziehungen erhalten bleiben muss. Die Suche nach Analogien in der jeweiligen humanen Praxis kehrt lediglich den Prozess um, aus dem die vier Dimensionen des Zeichens durch Verdichtung phänomenologischer Analysen hervorgegangen sind: Das ist gemeint, wenn formuliert wird, eine Dimension des Zeichens realisiere sich in einer bestimmten Tätigkeit oder einem bestimmten Phänomen.

Der allgemeine Zeichenbegriff lässt sich in Form eines musikbezogenen Zeichenbegriffs konkretisieren. Es wird von einem engen Begriff von musikalischer Bedeutung ausgegangen: Diese wird als (Mit-)Vollzug der Beziehungen zwischen Tönen, Klängen, Geräuschen und/ oder Stille bestimmt. Wird dieser (Mit-)Vollzug als *Text* gefasst, so lässt sich des Weiteren feststellen: Als *Kontext* zu diesem Text (zur musikalischen Bedeutung) fungieren die (auch) nicht-musikalischen Bedeutsamkeiten, die das hörende Individuum der Musik zuweist (kognitive Interna und ggf. deren interaktiv mitvollziehbare Äußerung durch nicht-sprachliches oder sprachliches Zeigen). Als dritte und vierte Dimension des musikbezogenen Zeichenbegriffs fungieren die musikbezogene Interaktion und der musikbezogene Interpretant. Der musikbezogene korrespondiert also mit dem allgemeinen Zeichenbegriff:

allgemeines Zeichen	Objekt-konstitution	Individuum	Interaktion	Sinn-modifikation
musik-bezogenes Zeichen	musikalische Bedeutung	(auch) nicht-musikalische Bedeutsamkeit	musik-bezogene Interaktion	musik-bezogener Interpretant

Tab. 1 Das allgemeine und das musikbezogene vierdimensionale Zeichen

Auf der Grundlage dieses Zeichenbegriffs und mithilfe der Methode der Analogiebildung lassen sich vier Arten von Musik unterscheiden: Musik, deren Sinn (primär) im Mit- bzw. Nachvollzug der Beziehungen zwischen Tönen, Klängen, Geräuschen und/ oder Stille besteht (Objektkonstitution); Musik, deren Sinn (primär) in der Kontextualisierung des Erklingenden erfahrbar wird (Dimension des Individuums); Musik, deren Sinn (primär) in der Besonderheit ihrer Hervorbringung in Interaktionen zwischen Musikerinnen bzw. Musikern liegt (Dimension der Interaktion); Musik, deren Sinn (primär) durch die Thematisierung bereits existierenden musikalischen und musikbezogenen Sinns ins Werk gesetzt wird: Musik über Musik (Dimension der Sinnmodifikation). Das Populäre an populärer Musik hängt nun nicht, wie man meinen

könnte, mit einer Eigenschaft musikbezogener Interaktion zusammen (etwa im Sinne eines ökonomischen Erfolges), sondern ist reflexionslogisch als Realisation der Dimension des Individuums zu begreifen: Populäre Musik stellt das Erklingende in (auch) nicht-musikalische Kontexte (z.B. Szene-Kleidung) und akzentuiert letztere sowie die Beziehungen des Erklingenden zu diesen Kontexten. Der Bezug dieser Kontexte zur Dimension des Individuums besteht darin, dass das Individuum mit seinen musikbezogen relevanten Eigenschaften – Emotionen, Assoziationen, Bewegungen und Anderes für andere Sichtbares und Begriffen – als Kontext zum Erklingenden zu gelten hat. Indem nun der Mit- bzw. Nachvollzug der Beziehungen zwischen Tönen, Klängen, Geräuschen und/ oder Stille (im Sinne eines engen Begriffs von musikalischer Bedeutung) beim klanglichen Realisieren oder Hören populärer Musik maßgeblich auf Emotionen, Assoziationen, Bewegungen und Anderes für andere Sichtbares (Kleidung z.B.) sowie (nicht musikalisch-fachterminologische) Begriffe bezogen wird, gilt der jeweilige Modus der Fokussierung auf die genannten (auch) nicht-musikalischen Kontexte, die Bedeutsamkeitszuweisungen ermöglichen, als Spezifikum der jeweiligen Art populärer Musik. Das in Klammern gesetzte Wort *auch* soll darauf hinweisen, dass bezüglich der erwähnten nicht-musikalischen Kontexte einerseits aus musikpädagogischer Sicht selbstverständlich der jeweilige Musikbezug interessiert, andererseits aber dieser Musikbezug für jene Kontexte selbst nicht konstitutiv ist: Bspw. ist die Rede von Spannung nicht nur mit Blick auf Harmonik sinnvoll, sondern auch hinsichtlich der Plots in Krimis; gerade diese Verwendbarkeit musikbezogener Begriffe in ganz anderen Zusammenhängen verbürgt die Welthaltigkeit der Musik (nicht nur der populären Musik). – Es sei an dieser Stelle betont, dass mit der Unterscheidung zwischen vier Arten von Musik keineswegs von vornherein eine Wertung verbunden ist, etwa dergestalt, dass die erstgenannte Art von Musik (Mit- bzw. Nachvollzug der Beziehungen zwischen Tönen, Klängen, Geräuschen und/ oder Stille) höherwertiger wäre als populäre Musik mit ihrer Akzentuierung (auch) nicht-musikalischer Kontexte. Vielmehr können alle vier Arten von Musik *aus unterschiedlichen Gründen* – eben hinsichtlich ihrer jeweiligen Spezifika – positiver bzw. negativer Kritik unterzogen werden.

Die Erscheinungsformen (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit im Bereich populärer Musik, die auf musikalische Bedeutung bezogen werden, lassen sich *hinsichtlich der Dimension des Individuums* mithilfe der vier Dimensionen des (allgemeinen) Zeichens wie folgt reflexionslogisch stufen: Emotionen, Assoziationen, Bewegungen und Anderes für andere Sichtbares, (nicht notwendiger Weise musikalisch-fachterminologische) Begriffe. Die

einleitende Fragestellung lässt sich nun präzisieren: Welche Fragen für empirische Forschung zu Handlungen (darunter aneignende Tätigkeiten), die sich auf populäre Musik beziehen, lassen sich mithilfe der systematischen Untersuchung der Interdependenzen der genannten vier *auf das Individuum bezogenen* Erscheinungsformen (auch nicht-musikalischer Bedeutsamkeit ausdifferenzieren? – Zunächst ist ein (für die wissenschaftliche Musikpädagogik neuer) Handlungsbegriff zu bestimmen (1.). Dieser dient der Bestimmung des Begriffs populärer Musik (2.). Sodann ist der Zusammenhang von Emotionalität, Assoziativität, Körper- bzw. Bewegungsbezug und (nicht-terminologischer) Begriffsbildung reflexionslogisch zu analysieren (3.). Auf einen Vergleich des erläuterten Begriffs populärer Musik mit einschlägigen musikpädagogischen Überlegungen Christian Rolles sowie mit der Position Roger Behrens' (4.) soll schließlich der Gewinn des handlungstheoretisch fundierten Begriffs populärer Musik für die Praxis musikpädagogischer Forschung bestimmt werden (5.).

UMRISS EINER HANDLUNGSTHEORIE

Die Dimensionen des erläuterten Zeichenbegriffs hängen mit dem Handlungsbegriff eng zusammen: Objektkonstitution (durch Handlungen) – handelndes Individuum – Handlung als Konstituens des Begriffs der Interaktion – (handelnd erwirkte) Sinnmodifikation. Obwohl nicht alle zeichentheoretisch gewonnenen Unterscheidungen auf Handlungen zu reduzieren sind, soll im Folgenden eine allgemeine Handlungstheorie auf reflexionslogische Weise skizziert werden,¹ weil die mögliche Komplexität der Bezugnahme populärer Musik auf Nicht-Musikalisches nur mithilfe einer solchen Theorie in den Blick kommen kann. – Eine elaborierte Handlungstheorie hat der Soziologe Joachim Renn (2006) vorgelegt. Sie versteht sich als Kern einer *pragmatischen Gesellschaftstheorie*, steht in der (kritisch rezipierten) Tradition der Wissenssoziologie eines Alfred Schütz, ermöglicht einerseits Anschlussmöglichkeiten an die – für die theoretische Modellierung musikalischen Handelns relevante – phänomenologische Leibphilosophie Maurice Merleau-Pontys (Merleau-Ponty 1974) sowie an die psychologisch orientierten Embodiment-Ansätze

1 Diese Handlungstheorie wird von derjenigen Johannes Heinrichs' abweichen (²2007): Es werden Konstituenten von Handlungen überhaupt benannt, während Heinrichs „Handlungsgattungen“ unterscheidet und bis hin zu „Handlungsklassen“ (ebd.: 114) konkretisiert.

(vgl. Koch/ Fuchs/ Summa/ Müller 2013) und bietet andererseits eine fundierte Alternative zu existierenden makrosoziologischen Hinsichten unterschiedlicher Spielarten von Systemtheorie (darunter Niklas Luhmanns Systemtheorie).

Renn unterscheidet drei „Register der Handlungsidentifikation und -integration“, betont deren Interdependenz und wechselseitig konstitutiven Status und begründet mit der „Überwindung des dualistischen Dilemmas zwischen Innen- und Außenperspektive“ die methodische Entscheidung

alle drei Ebenen, die Materialität der innerweltlichen Tätigkeit, die sprachliche Inter-subjektivität und die Intentionalität der einzelnen Akteure als *irreduzible* Register der Sinnkonstitution bzw. der Handlungsidentifikation und -integration zu behandeln, die aber ineinander verwickelt sind und sich *gegenseitig interpretieren*. (Renn 2006: 220, Hervorh. S. O.)

Zwei der genannten Ebenen lassen sich zwei der vier Zeichendimensionen zuordnen: „Materialität der innerweltlichen Tätigkeit“ lässt sich als Realisation der Dimension der Objektkonstitution und Intentionalität der einzelnen Akteure als Realisation der Dimension des Individuums begreifen. Dagegen kann sich „sprachliche Intersubjektivität“ sowohl in Face-to-face-Interaktionen als auch in fungierendem Sinn manifestieren, wobei letzterer in der „Intentionalität der einzelnen Akteure“ wie auch in Face-to-face-Interaktionen beobachtbar wird und im Zuge der jeweiligen Beobachtungstätigkeiten modifiziert wird. Da sich der soziale Test solchen intersubjektiven Sinns in Face-to-Face-Interaktionen vollzieht, wird in vorliegender Arbeit „sprachliche Intersubjektivität“ als zur Dimension der Interaktion gehörig betrachtet. Zudem wird Intersubjektivität im Folgenden nicht ausschließlich als sprachlich, sondern – unter Akzentuierung des leibphilosophischen Ansatzes von Merleau-Ponty – auch als leiblich konstituiert begriffen; deshalb wird weiter unten von *leiblicher und sprachlicher Intersubjektivität* die Rede sein. Diese Zuordnung von Intersubjektivität zur Dimension der Interaktion lässt es des Weiteren als plausibel erscheinen, dass sich handlungstheoretisch die Dimension der Sinnmodifikation in den von Renn genannten abstrakten Kommunikationsformen und *Einheiten der Integration* realisiert, die nicht auf den Situationsbezug von Face-to-face-Interaktionen angewiesen sind (Unterkapitel im Rahmen des Kapitels VIII: „Differenzierung von Integrationseinheiten“ lauten: „Systeme“, „Milieus“, „Organisationen“, „Netzwerke“, „Sequenzen“; vgl. Renn 2006: 397-427). Die Unterscheidung zwischen notwendigem und erübrigtem, durch entsprechende Medien eingeklammertem Bezug entweder auf individuell

wahrgenommene Situationen oder auf Face-to-face-Interaktionen fungiert bei dieser Unterscheidung zwischen den Dimensionen der Interaktion und der Sinnmodifikation als *differentia specifica*: Die genannten *Integrationseinheiten* wirken sich auf Handlungen in Situationen und Interaktionen aus, weil sie auch ohne Realisationen in diesen Handlungen gelten und deshalb für diese Handlungen verfügbar sind. Renn selbst bestimmt „*Kulturelle Lebensformen* als praktische Einheiten der Handlungsintegration“ (ebd., Kapitel VI, § 58)² und sieht

die praktische Einheit einer Lebensform an einen *performativen Kulturbegriff* gebunden: Die permanente Übersetzung zwischen den Registern in einem praktischen Handlungszusammenhang im Medium der Interaktion und auf der Grundlage der habituellen Gleichsinnigkeit, die den Vollzug einer Lebensform trägt, ist die *primäre* Version der *kulturellen* Integration der Einheit einer Praxis. (Ebd.: 321, Hervorh. S. O.)

Die „kulturellen Lebensformen“ (ebd.: 283ff.) zeichnen sich durch „abstrakte Sprachspiele“ (ebd.: 362ff.) aus und setzen entsprechende Generalisierung und Typisierung von Kommunikationsformen ins Werk (ebd.). Die „kulturellen Lebensformen“ werden also im Folgenden nicht als Realisation der Dimension der Sinnmodifikation Renns Handlungstheorie hinzugefügt, sondern erhalten lediglich – als Folge der reflexionslogischen Rekonstruktion dieser Theorie – diesen systemischen Ort zugewiesen. Aus der erwähnten performativen Sicht fungieren sie wie auch die erwähnten systemischen Integrationseinheiten (Systeme, Milieus etc.) als Handlungsrahmen: Handlungstheoretisch relevant werden sie im Zuge der Rekonstruktion von mehr oder weniger beobachteten Direktiven, die durch Handlungen affirmativ bedient oder kritisch bzw. kreativ kommentiert werden.

2 Renn zitiert Nr. 241 aus Wittgensteins Philosophischen Untersuchungen: „So sagst du also, dass die Übereinstimmung der Menschen entscheide, was richtig und was falsch ist? – Richtig und falsch ist, was Menschen sagen; und in der Sprache stimmen die Menschen überein. Dies ist keine Übereinstimmung der Meinungen, sondern der Lebensform.“ (Wittgenstein 1977: 139, kursiv i.O.; vgl. Renn 2006: 323, Anmerkung 36.) – Auch die Notwendigkeit der Erweiterung *sprachlicher* durch *leibliche* Intersubjektivität lässt sich mit Wittgenstein (1977: 28, kursiv i.O.) erläutern: „Das Wort ‚Sprachspiel‘ soll hier hervorheben, dass das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform.“ Im gegebenen Zusammenhang wäre das Wort „Teil“ hervorzuheben: Sprache ist eben auch nur ein Teil einer „Lebensform“, wengleich ein gewichtiger.

Nach Renn müssen die Register der Handlungsidentifikation ineinander *übersetzt* werden; es ist keineswegs von deren bruchlosem Ineinandergreifen auszugehen (2006: 345-508). Renn führt die Kategorie der *Übersetzung* im Kontext der Erörterungen von Problemen der Differenzierung und der Integration moderner Gesellschaften ein (Renn 2006: 128-185).

[Die] Sinn Grenzen zwischen Integrationsformen und dann -einheiten [entsprechen] *unterschiedlichen* Differenzen [...]. Funktional, semantisch, kulturell-praktisch, räumlich und intentional gezogene Grenzen sind in dem Sinne heterogen, dass die jeweils intern integrierten Einheiten nicht wie scharf umrissene Areale auf einer einheitlichen Fläche nebeneinanderliegen, sondern zusammen eine komplexe Differenzierungsform bilden (die eben mehr als nur funktionale Differenzierung einschließt). (Ebd.: 130f., Hervorh. S. O.)

Die genannten „Integrationsformen und dann -einheiten“ lassen sich den oben erwähnten *Register[n] der Handlungsidentifikation und -integration* wie folgt zuordnen:

Dimension des Zeichens	Objektkonstitution (O)	Individuum (I)	Interaktion (Ia)	Sinnmodifikation (Si)
Register der Handlungsidentifikation und -integration	Materialität innerweltlicher Tätigkeit	Intentionalität des einzelnen Akteurs	leibliche und sprachliche Intersubjektivität als Bedingung v. Ia	<i>kulturelle Lebensform</i> als Handlungsrahmen
Differenzen als Zuordnungen zu „Integrationsformen und [...] -einheiten“	Räumlich	intentional	semantisch; kulturell Praktisch	Funktional

Tab. 2 Handlungsregister und deren Integrationsformen

Renn erläutert die Notwendigkeit der Übersetzung von Handlungsregistern.³

3 Der durch Renn im folgenden Zitat verwendete Situationsbegriff lässt sich sowohl der Dimension des Individuums als auch der Dimension der Interaktion zuordnen: Situation ist ein durch das Individuum wahrgenommenes Spektrum möglicher Handlungen (vgl. Markowitz 1979: 66ff.), ein Spektrum, zu dem allerdings die

Die Identität zwischen materialer Handlung, fungierender Intentionalität, reflexiv intentional bestimmter Handlung und sprachlich strukturiertem Handlungstypus kann wegen der pragmatischen Offenheit der Situation nur als eine praktisch relevante Ähnlichkeit, die in permanenten Übersetzungen zwischen den Registern der Handlungsidentifikation relativ stabil gehalten wird, betrachtet werden. [...] Das heißt, jede Identifikation ist selektiv und kann erstens die Qualitäten, die ein Ereignis vor dem Horizont der jeweiligen Register erhält, nicht erschöpfend repräsentieren, und gibt dem Ergebnis zweitens eine Bedeutung, die es nur in dem jeweiligen Register haben kann. (Renn 2006: 293f.)

Renns Hinweis auf die Notwendigkeit der Übersetzung eines Handlungsregisters in ein anderes bei gleichzeitiger Virulenz aller dieser Register (ohne dass diese Virulenz immer bewusst sein müsste) verweist auf eine Eigenschaft der Beziehungen zwischen den Zeichendimensionen: Einerseits müssen letztere Dimensionen identifizierbar sein, andererseits werden sie im reflexionslogischen Sinne wechselseitig, auch in *dialektischen Subsumtionen* aufeinander bezogen, können also nicht vollständig distinkt sein. Renns Überlegung zur nur partiellen Bezugnahme eines Handlungsregisters auf ein anderes im Zuge der Identifikation des letzteren entspricht der Eigenschaftsbestimmung von *Momenten* einer holistischen *Einheit* durch den Philosophen Christian Krijnen. Krijnen charakterisiert das *Korrelationsverhältnis* jener *Momente* in Anlehnung an Heinrich Rickert als wechselseitige *Exklusion*, *Implikation* und *Limitation*: „In der Verbundenheit bleibt so die Verschiedenheit.“ (Krijnen 2008: 169.) Diese Bestimmung trifft auch auf die reflexionslogisch gestuften Zeichendimensionen zu.

Die reflexionslogisch geleitete Rekonstruktion einer konkreten Handlung wird sich – nach Renn – als *Relief* jeweils relevanter Handlungsmomente und partikularer Bezugnahmen auf andere Handlungsregister darstellen, die sich von den für den konkreten Vollzug irrelevanten, aber gleichwohl wirksamen Handlungsmomenten abheben. Eine dialektische Subsumtion zur genaueren Strukturanalyse der Handlungsdimensionen kann nun erfolgen:

Interaktion – das Handeln in Bezug auf die beteiligten Interaktanten – ebenfalls gehört.

Handlungsdimension Zeichen-dimension	Materialität innerweltlicher Tätigkeit (abg.: Materialität)	Intentionalität des einzelnen Akteurs (abg.: Intentionalität)	leibliche u. sprachl. Intersubjektivität in Interaktionen (abg.: Inter-subjektivität)	kulturelle Lebensform als Handlungsrahmen (abg.: Lebensform)
Objektkonstitution (O)	Tatsächlichkeit v. Bewegungen: Kineme; Bewegungen als Bewusstseinsprozesse	Emotionalität (Impact, Appraisal, interaktionsorientierte Kontrolle, pers./ soz. Integration)	inkorporativer oder kultivierter Leib; präreflexive Zwischenleiblichkeit anonymer Leiber	implizite Normativität des Handelns; Typen von Erwartungen
Individuum (I)	eigene Kinemorpheme: Bewegungen/ Mimik/ Stimme/ Gestik (u.a. Embleme)	Kognitionen (Assoziationen: phänomenologisch und linguistisch – Volition, Ethik-/ Moralvorstellungen, Motivation)	verstehender Zugang zum Verhalten des anderen: kontinuierliche Situationsdeutung; ggf. Korrektur des Ziels	intentionale Integration von Handlungen (Einzelhandlungen als Vollzugsmomente der personalen Identität)
Interaktion (Ia)	beobachtbare Kinemorpheme des anderen: Bewegungen/ Mimik/ Stimme/ Gestik (Embleme)	durch Bewegungen bzw. deutbare Kinemorpheme realisierte Mitgestaltung einer Situation	Dialog; Emergenz von sozialem Sinn (leiblich und begrifflich explizierbar)	beobachteter Einfluss von Integrations-einheiten: Systemen, Milieus, Organisationen, Netzwerken
Sinnmodifikation (Si)	implizites, partiell explizites praktisches Wissen	implizites, partiell explizites kulturelles Hintergrundwissen: Gewissheiten; u.a. sprachbezogenes Regelwissen; Begriffsbildung	Typisierung leiblichen Sinns; unbewusste, aber explizierbare, geltende Regeln der Interaktion mit leibl. und sprachlichen Elementen	Lebensform: <i>Übersetzungstypen</i> -Profil als Form der Synchronisation des Bezugs auf <i>Integrations-einheiten</i>

Tab. 3 Handlungsdimensionen

Begriffsklärungen

An dieser Stelle sollen die Begriffe Kinem, Kinemorphem, Emblem, Impact, Appraisal (letztere zwei Begriffe als zur Sorte der Appraisal-Theorien der Emotion gehörig), Assoziation, Verstehen und Emergenz zumindest durch Angabe jeweiliger theoretischer Referenzen bestimmt werden. Es wird jeweils angegeben, auf welches Kästchen der Tabelle 3 sich die Erläuterungen beziehen – und zwar durch Kombination des Kürzels für die jeweilige Handlungsdimension (Materialität, Intentionalität, Intersubjektivität oder Lebensform) mit dem Kürzel für die jeweilige Zeichendimension (O, I, Ia oder Si), also z.B. *Materialität.O* für Materialität innerweltlicher Tätigkeit hinsichtlich der Dimension der Objektconstitution.

Materialität.O und Materialität.I: Umberto Eco erläutert mit Bezug auf die einschlägige Pionierarbeit Ray L. Birdwhistells (1952 und ders. 1970) die Begriffe „Kinem“ und „Kinemorphem“:

Ray Birdwhistell hat schon ein System konventioneller Notierungen der gestischen Bewegungen entwickelt und unterscheidet Codes je nach den Zonen, in denen er seine Untersuchungen durchgeführt hat. Er hat sogar vorgeschlagen, das kleinste isolierbare und mit unterscheidendem Wert ausgestattete Bewegungsteilchen ‚Kinem‘ (als Klasse möglicher *Kine*) zu nennen, und er hat durch Kommutationsproben die Existenz größerer semantischer Einheiten festgestellt, in denen die Kombination zweier oder mehrerer *Kine* eine Bedeutungseinheit veranlassen, die er *Kinemorph* nennt (dessen allgemeine Klasse das ‚Kinemorphem‘ darstellt). Das ‚Kin‘ ist natürlich eine Figur, während das Kinemorphem ein *Zeichen* oder ein *Sem* sein kann. (Eco 1972: 254f., Hervorh. S. O.)

Eco (ebd.: 255) kommt es in diesem Kontext auf die „Bemerkung an: auch da, wo wir vitale Spontaneität vermuteten, existiert Kultur, Konvention, System, Code.“ Elisabeth Schmidt erläutert Birdwhistells Sicht des Zusammenhangs kinetischer Kommunikation mit Sprache (Schmidt 2016: 55): „Birdwhistell stellte als erster die These auf, dass kinetische Kommunikation in erlernten Verhaltensmustern auftrete, die mit der sprachlichen Kommunikation nicht nur zusammenhinge, sondern auch eine ähnliche Struktur aufweise.“ Nach Birdwhistell hat in einer Face-to-face-Konversation der nonverbale Austausch einen Anteil von 90% der gesamten Konversation; die Körperbewegungen (Kinesik) tragen „einen Anteil von 65-70% der Informationen, die in Konversationen vermittelt werden [...]“. (Schmidt 2016: 55; zu Birdwhistell vgl. ferner Waiflein 2013 sowie Kissmann 2014: 92-100).

Materialität.I: Embleme lassen sich nach Paul Ekman und Wallace V. Friesen (1972: 357) als in Interaktionen – qua Konvention – verständliche, also typologisierte Kinemorpheme begreifen. Zitiert sei die deutsche Übersetzung, die Daniela Marcantonio in ihrer Arbeit über Gesten im interkulturellen Vergleich präsentierte:

Embleme a) lassen sich direkt verbalisieren, und zwar in einem kurzen sprachlichen Ausdruck, bestehend aus einem oder zwei Wörtern oder einer Wendung; b) ihre dadurch charakterisierte Bedeutung ist den meisten oder allen Mitgliedern einer Gruppe, Klasse, Subkultur oder Kultur bekannt; c) sie werden in den meisten Fällen willentlich eingesetzt, mit der bewussten Absicht, anderen Personen einen bestimmten Inhalt mitzuteilen; d) die Empfänger kennen gewöhnlich nicht nur den Inhalt, den ein Emblem ausdrückt, sondern wissen auch, dass er mit Absicht mitgeteilt wurde; e) der Sender übernimmt gewöhnlich die Verantwortung dafür, diesen Inhalt mitgeteilt zu haben.⁴ (Marcantonio 2016: 75f.)

Mit der nächsten Spalte der Tabelle 3, die die *Intentionalität des einzelnen Akteurs* reflexionslogisch aufgliedert, wird in handlungstheoretischer Hinsicht deutlich, dass Intentionalität nicht auf Absichten als Inhalte von Kognitionen reduziert werden darf, sondern letztere in ihren Interdependenzen mit weiteren Komponenten, darunter die Emotionalität des Individuums, zu untersuchen sind.

Intentionalität.O: Impact (als Folge eines *events*) und *Appraisal* sind Ingredienzien von Emotionen im Sinne der sogenannten Appraisal-Theorien der Emotionsentstehung. Ohne hier auf den diesbezüglichen komplexen – auch musikpädagogischen (vgl. Orgass 2012) – Diskurs eingehen zu können, sei kurz Klaus R. Scherers – in seinem *component process model* (CPM) vorgenommene – Differenzierung der Bewertungsziele referiert, die ein Organismus erreichen muss, um angemessen auf ein auffälliges Ereignis reagieren zu können:

(I) Wie relevant ist das Ereignis für mich? Betrifft es mich direkt oder meine soziale Bezugsgruppe? (Relevanz) (II) Welche Implikationen oder Konsequenzen hat das Ereignis und wie beeinflusst es mein Wohlbefinden oder meine langfristigen Ziele? (Implikationen) (III) Wie kann ich diese Konsequenzen bewältigen oder mich auf sie einstellen? (Bewältigungspotenzial) (IV) Welche Bedeutsamkeit hat dieses Ereignis für

4 Vgl. auch Wilfried Gruhns Überlegungen zur musikalischen Gestik; Gruhn 2014.

mein Selbstkonzept sowie für soziale Normen und Werte? (Normative Signifikanz) (Scherer 2009: 3463; Übersetzung S.O)

Eine Zuordnung dieser Elemente zu den vier Dimensionen des Zeichens erscheint plausibel: (I)/ I – (II)/ O – (III)/ Ia – (IV)/ Si, ebenfalls die Zuschreibung des Status wechselseitiger Konstitution zu diesen Elementen: Während die *Implikationen oder Konsequenzen* des Ereignisses als objektbezogene Einschätzung betrachtet werden können (II/ O), bezieht sich die Frage nach dem Betreff des Ereignisses (eigene Betroffenheit oder die der eigenen Bezugsgruppe) auf die Dimension des Individuums (I/ I). Entlang der reflexionslogischen Stufung lässt sich weiterhin paraphrasieren: Die Bewältigung der „Konsequenzen“ lässt sich als Interaktion zwischen dem Individuum, das die Emotion zeigt, und dem – als solches eingeschätzten – auslösenden Ereignis fassen (III/ Ia). Schließlich ist die Frage nach der Bedeutsamkeit des Ereignisses für die übergeordneten Größen *Selbstkonzept* und *soziale Normen und Werte* der Dimension der Sinnmodifikation zuzuordnen (IV/ Si).

Intentionalität.I: Der hier verwendete Begriff der Assoziation ist kein psychologischer, sondern ein phänomenologischer, der durch einen linguistischen zu ergänzen sein wird: In der Psychologie wird unter Assoziation eine Verbundenheit von psychischen Inhalten verstanden: Das Auftreten des einen Inhalts bringt eine hohe Bereitschaft zum Auftreten des anderen mit sich. (vgl. Papadopoulos 1983: 3; inhaltlich entsprechend noch Engelkamp¹⁸2017: 201). In vorliegender Arbeit wird Assoziation als Element des Handlungsbegriffs im Sinne eines freien Spiels der Zuschreibungen von Bedeutungen – im Musikbezug: von (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit – verstanden. Für eine dieses Spiel begrifflich fassende Theoretisierung ist Elmar Holensteins gründliche, ein Grundprinzip der passiven Genesis bei Edmund Husserl in den Blick nehmende Arbeit über *Phänomenologie der Assoziation* hilfreich (Holenstein 1972, u.a. mit Bezug auf Husserls *Cartesianische Meditationen*, Husserl³1995, § 39: „Assoziation als Prinzip der passiven Genesis“, ebd.: 82-84). Das Ergebnis seiner komplexen Untersuchung fasst Holenstein wie folgt zusammen:

Die Assoziation ist nicht realistisch als ein physiologischer Prozess, der in der physikalischen Zeit durch die Gewohnheit in Gang gebracht wird, anzusetzen. Sie ist als eine Bewusstseinsleistung aufzudecken, freilich nicht als eine Leistung des ‚Verstandes‘, sondern der ‚Einbildungskraft‘, die ihren Ursprung in der lebendigen Intentionalität, Verweisungstendenz, der Bewusstseinsgegebenheiten hat. Als solche ist sie ein ‚transzendentes Grundprinzip‘, eine Bedingung der Möglichkeit von Synthesis, von

Einheitsstiftung. Die Assoziationsgesetze sind nicht mehr Kausal-, sondern Motivationsgesetze. Ausschlaggebend sind Ähnlichkeit, Kontrast und Kontiguität nicht als objektiv bestehende Verhältnisse, sondern als phänomenale Gegebenheiten. Ähnliches erinnert ‚föhlbar‘ an Ähnliches, Kontrastierendes bildet einen intentionalen Zusammenhang, Kontiguierendes verweist horizonthaft aufeinander.⁵ (Ebd.: 346.)

Die zuletzt genannten drei Konstituenten der Assoziation, welche ihrerseits das „Sinnesdatum“ konstituiert (ebd.), können als Realisationen der ersten drei Dimensionen des Zeichens (Objektkonstitution, Individuum und Interaktion) begriffen werden: Ähnliches wird ohne Analyse jeweiliger Eigenschaftsbündel als Ähnliches erfasst und erscheint insofern als Gegebenheit (O), Kontrastierendes wird intentional bestimmt (I) und der horizonthafte Verweis von kontiguierenden (angrenzenden bzw. benachbarten) Phänomenen lässt sich als Ergebnis der Interaktion des Individuums mit dem Phänomen erläutern, in der – nunmehr metaphorisch – die Interaktion des Phänomens mit *seinem* Horizont begriffen wird (Ia). Hier kann auch die verstandesmäßig-sprachliche Zurichtung dieser Konstituente von Einbildungskraft (s.o.) anknüpfen. – Schaffen die ersten drei Dimensionen von Assoziationen – Ähnlichkeit, Kontrast und Kontiguität – *Sinnschichten* herbei, die die Identifikation eines Gegenstandes ermöglichen (vgl. Holenstein 1972: 348), so gehört zu dessen „Identitätsdeckung“ (ebd.) ein Sinnüberschuss, der für alle Bewusstseinsgegebenheiten konstitutiv ist. In dieser Bezogenheit auf einen Sinnüberschuss realisiert sich die Sinndimension von Assoziationen (vgl. ebd.: 314).

Nun ist mit dem Terminus Assoziation in der Tabelle 3 einerseits das soeben Erläuterte gemeint, andererseits auch das sprachliche Assoziieren. Letzteres begreift Husserl als sekundär bzw. abkünftig (vgl. Di Cesare ²2011: 157). Gleichwohl kann eine Handlungstheorie auf diese Realisationsform der *Intentionalität des einzelnen Akteurs* nicht verzichten. Holenstein (1972: 328f.) spricht in diesem Zusammenhang von der Interdependenz von „*formulation physiologique*“, „*formulation phénoménologique*“ und „*formulation linguistique*“.

5 Zum ersten Satz des Zitates erläutert Holenstein (1972: 317): „Nicht die Erinnerung ist für die Wahrnehmung konstitutiv, sondern die Wahrnehmung für die Erinnerung. [...] Der Rekurs auf die Erinnerung setzt [...] voraus, was er erklären will, die Gestaltung des Mannigfaltigen, die Sinnbildung im sinnlichen Chaos.“

In einer linguistischen Theorie assoziativer Relationen, die Hartmut Bluhm mit seiner Dissertation aus dem Jahre 1983 bietet, wird unter Bezugnahme auf Ludwig Wittgensteins Gebrauchstheorie der Bedeutung zwischen „Gefühlen“ und „Vorstellungen“ einerseits und „Assoziationen“ andererseits unterschieden: „Assoziation“ ist

eine Handlung, die eine semantische Relation zwischen sprachlichen Ausdrücken konstituiert. Diese Definition schließt alle weiteren Formen der Assoziation aus. Es sollen also nicht diejenigen Assoziante mitgemeint sein, die als nichtsprachliche Sinneseindrücke zu verstehen sind. (Bloom 1983: 98.)

Seine analytischen Überlegungen führen Bluhm (ebd.: 77ff.) zu einem Begriff von Assoziation als Handlung, die auf eine irreflexive, asymmetrische und inkonnexe *assoziative Relation* zurückgeht. Wie das Verhältnis der durch Husserl thematisierten irreflexiven Momente und der – potentiell – reflexiven sprachlichen Momente von Assoziation zu bestimmen ist, stellt sich nach wie vor als Forschungsdesiderat dar. Jedenfalls ist die Unterscheidung von Ähnlichkeit, Kontrast, Kontiguität/ Kontinuität und Sinnüberschuss als Konstituenten von Assoziationen handlungstheoretisch in den Kontext jenes Unterscheidens zu stellen, das reflexionslogisch als Objektdimension von *Begriffsbildung* (neben den weiteren Dimension Erkennen im Sinne von beschreiben können, Begründen und Begreifen) gelten muss. Eine Beschränkung des Assoziationsbegriffs auf dessen linguistische Komponenten käme allerdings einer Verkürzung gleich, würde sie doch jenes Forschungsdesiderat gar nicht erst in den Blick bringen.

Bezüglich der Spalte zur „leiblichen und sprachlichen Intersubjektivität in Interaktionen“ sei betont, dass sich Interaktionen nicht als Summe von Handlungen rekonstruieren lassen (Sutter 1997: 316-319): Die Unkalkulierbarkeit, Unvorhersehbarkeit und Spontaneität einer Face-to-face-Interaktion hat Hans Joas (1996: 218-244) mit Blick auf seine Handlungstheorie dazu bewogen, die Intentionalität einer Handlung von deren Teleologie abzukoppeln und die Möglichkeit der Emergenz (Erläuterung unten) einer Handlungsintention aus der Beobachtung einer Situation bzw. einer Interaktion, an der das Individuum beteiligt ist, einzuräumen.

Intersubjektivität.Ia: Zur Erläuterung des Terminus Emergenz sollen wiederum Überlegungen Joachim Renns referiert werden. Renn akzentuiert zunächst die Relevanz des „standardisierten Rollenhandeln(s)“ (Renn 2006: 123) für den Umgang mit (doppelter) Kontingenz in Interaktionen: Ein Charakteristikum dieses Rollenhandelns ist

die Abstraktion und Explikation impliziten Wissens. Interaktionsferne drückt sich eben darin aus, dass eine Kooperation zwischen Individuen möglich wird, die wissen, dass sie über wenig oder nur stereotypisiertes gemeinsames Wissen verfügen, aber zugleich wissen, dass sie das wissen, und sich auf der abstrahierten Ebene der expliziten, standardisierten und situationsunspezifischen Handlungsregeln treffen können [...]. (Ebd.)

In dem – bspw. für Beziehungen zwischen Lehrenden und Lernenden (nicht nur in Schulen) – relevanten Medium des Rechts „können die Personen als rollenförmige Akteure ein abstraktes und explizites Wissen über Standardhandlungen, Standardabfolgen und Standardverknüpfungen in einer für den standardisierten Zweck hinreichenden Form nutzen, um ihre Handlungen zu koordinieren.“ (ebd.) Diese sozialen Konventionen werden allerdings im Zuge der „Emergenz der intentionalen Selbstbeziehung eines Selbst“ uminterpretiert (Renn 2013: 150), also auf kreative, das Neue hervorbringende Weise übersetzt.

Zusammenfassung: Für die Musikpädagogik innovative Momente dieses Handlungsbegriffs

Der Einbezug einer leibphänomenologischen Perspektive in die Handlungstheorie bedeutet eine Erweiterung der wissenschaftlichen Aufgabenstellung, nämlich die Beobachtung von Interaktionen, in denen die beteiligten Individuen neuen Sinn hervorbringen, nicht ausschließlich, ggf. – abhängig von der Art der musikbezogenen Interaktion – auch nicht primär auf die Verwendung von Sprache zu beziehen, sondern diese Beobachtung potentieller Emergenz neuen sozialen Sinns auch auf die Körperlichkeit der Interaktanten zu richten (vgl. Kissmann 2014 sowie Westphal/ Stadler-Altman/ Schittler/ Lohfeld 2014).⁶ Die 16 (4 mal 4) wechselseitig aufeinander bezogenen, für Handlungen konstitutiven Strukturmomente (Tabelle 3: *Handlungsdimensionen*) seien noch einmal aufgezählt: 1. Materialität – 1.1 Tatsächlichkeit von Bewegungen, 1.2 eigene Kinemorpheme, 1.3 Beobachtbarkeit von Kinemorphemen des anderen, 1.4 implizites, partiell explizites praktisches Wissen; 2. Intentionalität – 2.1 Emotionalität, 2.2. Kognitionen, 2.3 durch Kinemorpheme realisierte Mitgestaltung einer Situation, 2.4 kulturelles Hintergrundwissen (Gewissheit)

6 Zumindest hingewiesen sei auf die Korrespondenz obiger Analyse zu David Rayfields analytischem Handlungsbegriff (Rayfield 1985), der durch Hermann J. Kaiser (2011) musikpädagogisch gewendet wurde.

ten); 3. Intersubjektivität – 3.1 präreflexive Zwischenleiblichkeit, 3.2 verstehender Zugang zum Verhalten des anderen, 3.3 Dialog/ Emergenz von sozialem Sinn, 3.4 Typisierung leiblichen Sinns/ Interaktionsregeln; 4. Lebensform – 4.1 implizite Normativität, 4.2 intentionale Integration von Handlungsmomenten, 4.3 beobachtbarer Einfluss von Integrationseinheiten, 4.4 *Übersetzungstypen*-Profil. Das hohe *Auflösungsvermögen* dieses Handlungsbegriffs verspricht eine – im Vergleich zu den bislang in der Musikpädagogik verwendeten Handlungstheorien (Kaiser; Flämig)⁷ – genauere Sicht auf menschliche Handlungen. Die aufgeführten 16 Strukturmomente können auch die Rekonstruktion von musikpädagogisch potentiell relevanten Handlungen strukturieren – von der mit Blick auf das Üben am Instrument typischen Umwandlung eines musikalisch defizitären Kinems in ein musikalisch gewünschtes Kinemorphem (Angleichung des real bislang instrumentalpraktisch Gekonnten an eine musikalische Vorstellung) bis hin zur musikpädagogischen Unterrichtsforschung in ihren systemischen bzw. organisationsbezogenen (Makro) Bezügen, jeweils vor dem Hintergrund eines bestimmten *Übersetzungstypen*-Profils (vgl. Renn 2006).

VERORTUNG POPULÄRER MUSIK IM ENSEMBLE DER VIER ARTEN VON MUSIK

Die bisherigen Realisationen des allgemeinen (vierdimensionalen) Zeichens – die erläuterten Handlungsregister und der eingangs eingeführte musikbezogene Zeichenbegriff – seien zum Zwecke der leichteren Nachvollziehbarkeit des Folgenden tabellarisch zusammengefasst:

7 Durch den lebensweltsoziologischen und leibphänomenologischen Ansatz bedingt, wird also die ‚Zuständigkeit‘ des sprachanalytisch fundierten Handlungsbegriffs Matthias Flämigs für die Theoretisierung musikalischen und musikpädagogischen Handelns relativiert (vgl. Flämig 1998 und 2004; Orgass 2007: 484-500; Vogt 2004).

allgemeines Zeichen	Objekt-konstitution	Individuum	Interaktion	Sinnmodifikation
Handlungsregister	Materialität innerweltlicher Tätigkeit	Intentionalität des einzelnen Akteurs	leibliche und sprachliche intersubjektivität als Bedingung v. Ia	<i>kulturelle Lebensform</i> als Handlungsrahmen
musikbezogenes Zeichen	musikalische Bedeutung	(auch) nicht-musikalische Bedeutsamkeit	musikbezogene Interaktion	musikbezogener Interpretant

Tab. 4 Handlungsregister und das musikbezogene vierdimensionale Zeichen

Die im Folgenden zu erläuternde Verortung populärer Musik im Ensemble der vier, als Realisationen des allgemeinen Zeichens bestimmten Arten von Musik gehorcht einerseits dem reflexionslogisch fundierten System und muss andererseits, da es sich um eine rekonstruktive Tätigkeit handelt, existierende Diskurse zu vergleichbaren Verortungen berücksichtigen. Die Spezifika populärer Musik können also zum einen nur in Differenz zu den weiter oben bereits erwähnten drei anderen Arten von Musik erörtert werden. Zum andern ist bei der Unterscheidung zwischen Musik, deren Sinn im Mit- und Nachvollzug der Beziehungen zwischen Tönen, Klängen, Geräuschen und/ oder Stille besteht (Realisation der Dimension Objektconstitution des Zeichens; im Folgenden wird sie als *Musik 1* bezeichnet) und Musik, deren Sinn in der Bezugnahme auf (auch) nicht-musikalische Bedeutsamkeiten (Realisation der Dimension des Individuums des Zeichens; im Folgenden als *Musik 2* abgekürzt) große Vorsicht am Platze, um nicht alte Dichotomien zwischen Kunst und Nicht-Kunst lediglich in neuem (hier: reflexionslogisch-zeichentheoretischem) Gewand zu unverdienten, weil nicht begründbaren Ehren zu bringen (vgl. Sponheuer 1987 und Fuhr 2007). Die Unterscheidung zwischen *Musik 1* und *Musik 2* soll denn auch nicht dem Kriterium Kunst/ Nicht-Kunst gehorchen, sondern der Unterscheidung zwischen einem L'art-pour-l'art-Standpunkt und der Akzentuierung der musikalischen Bezugnahme auf das hörende oder die Musik hervorbringende Individuum, also auf die am nächsten liegende, erste Realisation (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit. *Musik 1* kann also wenig kunstvoll im Sinne des ästhetischen Kriteriums der Differenziertheit sein (bspw. – jedenfalls teilweise – Minimal Music; Fluxus), während *Musik 2* sehr kunstvoll im Sinne von differenziert bzw. die Bezugnahmen differenzierend gearbeitet sein kann (man denke bspw. an Madonna-Videos). Das Populäre an der *Musik 2* besteht also darin, dass ihr Sinn in einer Bezugnahme auf Hörer_innen liegt, der letztere auch dann entsprechen können, wenn sie keine

weiteren musikbezogenen Entscheidungen oder Maßnahmen treffen: Sie selbst sind es, deren Emotionen, Assoziationen, Bewegungen (und anderes interaktiv Sichtbares) und musikbezogenen Begriffe den Sinn dieser Musik realisieren. Die Individuen befinden sich hinsichtlich populärer Musik *immer schon* in einer Position, in der sie den – durchaus mitunter ästhetischen – Sinn dieser Musik zu erfassen imstande sind. Unwahrscheinlicher ist jedenfalls die Umsetzung der Idee, Musik könne ihren Sinn allein aus den sie konstituierenden Beziehungen zwischen Tönen, Klängen, Geräuschen und/ oder Stille schöpfen.

Popularität im genannten Sinne ist aufgrund der musikkonstitutiven Position des Individuums (Dasein als Bedingung von Welt und damit auch von Musik) zudem Ausgangspunkt der Beschäftigung mit *jedweder* Musik und auch der Anfang allen Musiklernens. Entsprechend wird auch mit Blick auf die weiteren Musikarten – interaktiv hervorgebrachte Musik (im Folgenden: *Musik 3*) und *Musik über Musik* (nachfolgend: *Musik 4*) – der erste Zugang ein populärer sein (und mag hernach weniger populär mit einer weniger wahrscheinlichen Zielsetzung des Umgangs fortgesetzt werden), wie umgekehrt auch die komplexesten Hervorbringungen zu diesen Musikarten popularisiert werden können (auch ein Klavierstück Stockhausens kann man nachäffen) – hinsichtlich dieser Arten von Musik wie auch in Bezug auf *Musik 1* also in mehr oder weniger bewusster Entscheidung gegen deren primäre Sinngebung. Die Bestimmung des Sinns der Arten von *Musik 3* und *4* erscheint in axiologischer Hinsicht weniger problematisch als die Bestimmung des Sinns der Arten von *Musik 1* und *2* (in ihrem Verhältnis zueinander): Die auf *Musik 3* und *Musik 4* bezogenen Bestimmungen haben nicht von vornherein gegen störende musikwissenschaftliche bzw. musikpädagogische Fachdiskurse wie den oben genannten (Kunst/ Nicht-Kunst) zu kämpfen.

Nicht zuletzt ist festzuhalten, dass der reflexionslogische, holistische Zusammenhang der vier Arten von Musik sich nur so realisieren kann, dass diese Arten nicht im Verhältnis vollständiger Distinktion stehen, sondern dass sie als Klassen mit vergleichbarer Schwerpunktsetzung auf jeweilige Eigenschaften bzw. Eigenschaftsbündel zu begreifen sind. Wenn also behauptet wird, in populärer Musik werde der Schwerpunkt auf Realisationen (auch nicht-musikalischer Bedeutsamkeit) gelegt, also auf die Bezugnahme der Musik auf

Emotionen, Assoziationen, Bewegungen und/ oder anderes Sichtbares (Bilder, Kleidung, Accessoires, Bewegungen/ Tanzstiele, Locations/ Ambiente)⁸ und Begriffe, so ist damit nicht gesagt, dass diese Bezugnahmen im Umgang mit den anderen drei Arten von Musik nicht vorkommen. Im Gegenteil: Am Beispiel der nach wie vor im gegenwärtigen Konzertwesen gegebenen Präsenz von Musik der Wiener Klassik, deren ästhetischer Sinn im (Mit-)Vollzug ihrer Faktur liegt und die also als *Musik 1* zu gelten hat, ließe sich zeigen, dass diese Musik ihren hohen Stellenwert nicht behaupten könnte, wäre ihre Realisation auf den erwähnten (Mit-)Vollzug angewiesen. Die allfällige Kritik am bürgerlichen Berufsmenschen, der seinen guten Anzug bspw. ins entsprechende Orchesterkonzert ausführt und kaum etwas von der Faktur dieser Musik versteht, sich aber seinen musikbezogenen Emotionen beim Hören hingeben will, rekurriert gerade auf die Differenz zwischen Realisationen musikalischer Bedeutung und (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit, die beide für entsprechende Zeichenprozesse konstitutiv sind, und klagt aus Gründen einer mehr oder weniger begründbaren Angemessenheit des Rezeptionsverhaltens die Akzentuierung einer Realisation der erstgenannten Zeichendimension im Zuge der Rezeption dieser Musik ein, lehnt also die Popularisierung dieser Musik im oben erläuterten Sinne – mit fragwürdiger Berechtigung – ab. Im Unterschied dazu verwirklicht sich der Sinn populärer Musik in den Emotionen, die durch diese Musik hervorgerufen werden sollen, ohne damit den hörenden (Mit-) Vollzug der Faktur ausschließen zu können. Im Gegenteil: Jene Emotionen werden sich nur anlässlich dieses – auf Mindestunterscheidungen im klingenden Etwas beruhenden – (Mit-)Vollzugs einstellen können.

Der holistische Ansatz reflexionslogischer Analyse legt nahe, den interaktiv beobachtbaren *Ausdruck* von Emotionen und Assoziationen, also der kognitiven Interna, als für Praxen populärer Musik konstitutiv zu bestimmen (Mimik, Tanzstil, Aufdrucke auf T-Shirts etc.). Allerdings ist es eine durch empirische Forschung zu beantwortende Frage, ob solche Formen der Realisation der Interaktionsdimension populärer Musik tatsächlich populärmusikalische Praxen dominieren. Soweit solche Praxen nur mit den bedeutsamen Kontexten bestimmter Emotionen und Assoziationen zu tun haben (wie z. B. in der Musik zum Chillen), sind sie entsprechend als weniger populär zu bezeichnen (vgl. allerdings die Kontexte, in denen diese Musik zumeist gehört wird).

8 Bezüglich des Stellenwertes von *Locations* spricht Ismaiel-Wendt (2012: 135) von „Topophilie“: „Die enge Verbindung zwischen Orten und Musik geht auf all diejenigen zurück, die in die populärmusikalische Praxis eingebunden sind. [...] Das Begehren nach Verortung ist die Topophilie der Agenten populärer Musik.“

Vor diesem Hintergrund lässt sich der Begriff populärer Musik bestimmen: *Das Populäre an der populären Musik wird sich in einem spezifischen Zusammenhang von Handlungen konkretisieren, die die Bezugnahme der Musik auf nicht genuin musikbezogene Bereiche der Lebenspraxis des hörenden Subjekts (Dimension der Sinnmodifikation) und insbesondere auf die Körperlichkeit des Subjekts – sei es hörend oder diese Musik hervorbringend – fokussieren und insofern als musikalische Realisationen zu gelten haben, die die Dimension (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit akzentuieren.* Hier sind durchaus Differenzierung und Professionalisierung möglich (Rock²n' Roll- oder Hip-Hop-Wettbewerbe, Design von Szene-Kleidung etc.). Populäre Musik muss so wahrgenommen werden können, dass sie die erwähnten Bezugnahmen ermöglicht. Damit ist eine nicht-objektive, sondern jeweils durch Subjekte zuzuschreibende Eigenschaft populärer Musik benannt. Die jeweiligen Sinngebungen erfordern, dass das Verhältnis von musikalischer Bedeutung und (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit wie erläutert aufgefasst werden kann.

Die genannten Merkmale populärer Musik können auch eine Eigenschaft der *Musik 1* (ggf. neben anderen ihrer Eigenschaften) sein (vgl. Borsche 2013, ferner den Begriff der Popularisierung). Entsprechend ist von einem Kontinuum zwischen populärer und weniger populärer Musik ohne Gattungs- oder Genrebezug auszugehen (vgl. bspw. Mozarts *Kleine Nachtmusik* und Formen ihrer Popularisierung). Der axiologische Rahmen für Beobachtung dieser Offenheit jedweder Musik für Popularisierung seitens wissenschaftlicher Musikpädagogik (tentativ auch der Musikwissenschaft) ist die Vermeidung normativer Ästhetik (vgl. Pfeleiderer 2009: 174). Des Weiteren lässt sich bereits aus systematisch-begrifflichen Gründen im Vergleich zwischen *Musik für differenzierte Wahrnehmung* und populärer Musik hinsichtlich der letzteren eine Verschiebung des für erstere Art von Musik charakteristischen Strebens nach Differenzierung, Individualisierung und Professionalisierung, auch nach Originalität in den Bereich (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit vermuten. Popularität ist also *ein Konstrukt, das in gradueller Abstufung zur Beschreibung musikalischer Praxen geeignet ist, und zwar mit Blick auf die mehr oder weniger gegebene Beobachtbarkeit von Kontexten.* – Interaktiv hervorgebrachte Musik (*Musik 3*) und *Musik über Musik* (*Musik 4*) verhalten sich gegenüber der Akzentuierung der Dimension musikalischer Bedeutung sowie gegenüber der Dimension (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit jeweils neutral. *Musik 4* kann zudem nicht-interaktiv oder interaktiv hervorgebracht werden. Populäre Musik kann sich kommentierend auf existierende populäre Musik ebenso beziehen wie auch auf *Musik 1* und auf *Musik 3*.

Die vier Musiktypen lassen sich also als Akzentuierungen jeweils einer Dimension des musikalischen Zeichens begreifen, die ihre jeweilige Hervorbringung maßgeblich bestimmt, wobei die jeweils drei anderen Dimensionen, wenngleich nicht den primären ästhetischen Sinn verbürgend und insofern nur den Hintergrund der jeweiligen musikbezogenen Handlungen bildend, konstitutiv bleiben. Dies haben die Musiktypen in struktureller Hinsicht mit den Handlungsregistern gemeinsam, die nach Joachim Renn aufgrund ihrer partiellen Gemeinsamkeiten ineinander übersetzbar sind.

DER REFLEXIONSLOGISCHE ZUSAMMENHANG VON EMOTIONALITÄT, ASSOZIATIVITÄT, KÖRPERLICHKEIT SOWIE BEGRIFFSBILDUNG IM UMGANG MIT *MUSIK FÜR DIFFERENZIERTE WAHRNEHMUNG* UND MIT POPULÄRER MUSIK

Die reflexionslogische Analyse musikalischer Praxen unterscheidet zwischen Musik hören/ klanglich realisieren/ Musik hervorbringen (O), (auch) Nicht-Musikalisches auf Musik beziehen (I), musikalisch/ musikbezogen interagieren/ Musiklernen/ Musik üben (Ia) und Musik interpretieren: Modifikation musikalischen/ musikbezogenen Sinns“ (Si). In deren Vollzug verwirklichen sich alle (vier) Arten von Musik. Für die Dimension (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit (I) ergibt sich auf der nächsten Ebene *dialektischer Subsumtion* die Unterscheidung von Emotionalität, Assoziativität, Körperlichkeit und Begriffsbildung:

konst. Elemente musikbez. Handlungen Dimension des Zeichens	Musik hören/ klanglich realisieren/ hervorbringen	(auch) Nicht-Musikalisches auf Musik beziehen	musikalisch/ musikbezogen interagieren/ Musik lernen/ Musik üben	Musik interpretieren: Modifikation musikal./ musikbez. Sinns
Objekt-konstitution	Wahrnehmung akustischer Ereignisse als Musik (hören/ realisieren)	subj. Empfinden musikbezogener Emotionen (Scherer, CPM)	Gemeinsam Hören bzw. klangliches Realisieren von Musik (Atmosphäre)	Aufeinanderbeziehen musikal. Einheiten (schemata-bezogene Sinnselektion)
Individuum	Selbstwahrnehmung beim Hören/ beim klanglichen Realisieren	Generierung musikbezogener Assoziationen	Sich-Einbringen in musikbezogene Interaktion (Situation)	Modifikation musikalischer/ musikbezogener, benennbarer Sinnselektion
Interaktionsbezug	in musikbezogenen Wahrnehmungen aufgehobene Interaktionen (Lerngeschichte)	Körperlichkeit: Bezug musikbezogener Bewegungen und von anderem Sichtbarem auf Musik	Verständigungsorientierte Anwendung musikbezogener Begriffe	Modifikation musikalischer/ musikbez. Sinnselektion durch interaktive Realisation
Sinnsmodifikation	Unterscheiden musikal. Einheiten: Anwendung von Schemata für monothetische Integration der Musik	Reflexivwerden der musikbezogenen Metaphorik im Rahmen musikbezogener Begriffsbildung	gemeins. Rekurs auf gelenden musikal/ musikbez. Sinn: Konventionen der Analogiebildung zw. musikalischer Bedeutung u. (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit	Anwendung von Kategorien der Analogiebildung zwischen musikal. Bedeutung u. (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit

Tab. 5 Reflexionslogische Analyse musikalischer Praxen

Wie aufgrund der Fokussierung auf (auch) Nicht-Musikalisches im Falle populärer Musik (*Musik 2*) zu erwarten ist, konkretisieren die auf diese Musik bezogenen Handlungen die für die *Dimension des Individuums* konstitutiven Elemente des allgemeinen Handlungsbegriffs:

Dimension des Zeichens	Subsumtion zu I: Objekt-konstitution	Subsumtion zu I: Individuum	Subsumtion zu I: Interaktion	Subsumtion zu I: Sinn-modifikation
Handlungsdimension (Handlungsregister) des allgemeinen Handlungsbegriffs: Intentionalität des einzelnen Akteurs	Emotionalität (Impact, Appraisal, interaktionsorientierte Kontrolle, personale/ soziale Integration)	Kognitionen (Assoziationen, Volition, Ethik-/ Moralvorstellungen, Motivation)	durch Bewegungen bzw. deutbare Kine-morpheme realisierte Mitgestaltung einer Situation	implizites, partiell explizites kulturelles Hintergrundwissen: Gewissheiten; u.a. sprachbez. Regelwissen; Begriffsbildung
konstitutives Element musikbezog. Handlung: (auch) Nicht-Musikalisches auf Musik beziehen	subjektives Empfinden musikbezogener Emotionen (Scherer, CPM)	Generierung musikbezogener Assoziationen	Körperlichkeit: Bezug musikbezogener Bewegungen und von anderem Sichtbarem auf Musik	Reflexivwerden der musikbezogenen Metaphorik im Rahmen musikbezogener Begriffsbildung

Tab. 6 Handlungsregister *Intentionalität des einzelnen Akteurs* und (auch) Nicht-Musikalisches auf Musik beziehen (jeweils in reflexionslogischer Analyse)

Auch die jeweiligen Realisationen der *Dimension der Objektconstitution* des allgemeinen Handlungsbegriffs einerseits und der musikbezogenen Handlung andererseits korrespondieren miteinander – allerdings nur unter der Bedingung, dass die unter den allgemeinen Handlungsbegriff subsumierten Begriffe seitens der den Vergleich anstellenden Person als Metaphern für musikalische Phänomene verstanden werden, also aufgrund entsprechender musikbezogener Lern- und Erfahrungsgeschichte verstanden werden *können*:

Dimension des Zeichens	Subsumtion zu O: Objekt-konstitution	Subsumtion zu O: Individuum	Subsumtion zu O: Interaktion	Subsumtion zu O: Sinn-modifikation
Handlungsdimension (Handlungsregister) des allg. Handlungsbegriffs: Materialität innerweltlicher Tätigkeit	Tatsächlichkeit von Bewegungen; Kineme; Bewegungen als Bewusstseinsprozesse	eigene Kinemorpheme: Bewegungen/ Mimik/ Stimme/ Gestik (u.a. Embleme)	Beobachtbarkeit von Kinemorphemen des Anderen: Bewegungen/ Mimik/ Stimme/ Gestik (u.a. Embleme)	implizites, partiell explizites praktisches Wissen
konstitutives Element musikbezogener Handlung: Musik hören/ klanglich realisieren/ Musik hervorbringen	Wahrnehmung akustischer Ereignisse als Musik (hören/ realisieren)	Selbstwahrnehmung beim Hören/ beim klanglichen Realisieren	in musikbezogenen Wahrnehmungen aufgehobene Interaktionen (Lerngeschichte)	Unterscheiden musikalischer Einheiten: Anwendung von Schemata für monothetische Integration des Musikstücks bzw. des Gehörten

Tab. 7 Handlungsregister *Materialität innerweltlicher Tätigkeit* und Musik hören/ klanglich realisieren/ Musik hervorbringen (jeweils in reflexionslogischer Analyse)

Soweit die erwähnte *metaphorische Kompetenz* vorhanden ist, kann die „Tatsächlichkeit von Bewegungen“ für musikalische Energetik stehen (denn die Musik ist das Objekt, nicht die Bewegungen des Individuums), die „eigenen Kinemorpheme“ können musikalisch hervorgerufene Emotionen verkörpern, die „Beobachtbarkeit von Kinemorphemen“ vermag verständlich auf die eigene Klangerzeugung (im Zuge selbstobjektivierender Beobachtung) oder auf die Klangerzeugung anderer Musikerinnen bzw. Musiker zu referieren (etwa im Kontext kammermusikalischer Praxis oder im Zusammenspiel einer Rockband) und das „implizite, partiell explizite praktische Wissen“ kann sich in der Fähigkeit zur Unterscheidung musikalischer Einheiten (als Mindestbedingung für das Verfolgen von Formverläufen) beim Hören oder beim klanglichen Realisieren zeigen (und ist dabei gleichsam immer schon auf dem Weg zu sprachlichen Benennung). – Die Verwirklichung und Beobachtung dieser Korrespondenzen setzt zumindest in den Dimensionen der Objektconstitution,

der Interaktion und der Sinnmodifikation musikalische Expertise voraus. Bezeichnenderweise ist solche Expertise am wenigsten als strenge Voraussetzung zu betrachten, wenn es um die Verkörperung musikalisch hervorgerufener Emotionen als musikbezogene Konkretisierung der Dimension des Individuums des allgemeinen Handlungsbegriffs geht.

Hinsichtlich der folgenden Überlegungen ist zu berücksichtigen, dass sowohl die Komposition bzw. wie auch immer technisch unterstützte Hervorbringung populärer Musik wie auch deren Aufführung sicherlich größere Aufmerksamkeit auf Stimmigkeit der Faktur bzw. Genauigkeit bei deren klanglicher Realisation erfordern wird als die hörende oder sich im Tanz (im weitesten Sinne) sich vollziehende Rezeption dieser Musik. (Vgl. hierzu auch den im vorigen Absatz gegebenen Hinweis auf die „Beobachtung von Kinemorphemen“ im Rahmen von Bandarbeit). Aber sowohl Hervorbringung als auch Aufführung müssen die Realisation der im Folgenden zu erläuternden Eigenschaften populärer Musik ermöglichen.

Für das Verständnis des Spezifikums populärer Musik (*Musik 2*) besteht der zentrale Punkt in einer allgemein-handlungstheoretisch zu modellierenden Realisation von Handlungen, deren dezidiertes, bspw. parametrisch ausweisbarer Musikbezug gleichsam eingeklammert wird: Die Objektkonstitution (O) dieser Musik erfolgt – primär – nach Maßgabe der Dimension des Individuums: Akustische Ereignisse werden als Musik beim Hören und Realisieren populärer Musik gemäß jenen eigenen Bewegungen (Kinemen) wahrgenommen, die das Individuum als durch die Musik nahegelegt auffasst. (Dass dies keine neue Erkenntnis ist – vgl. bspw. Wicke 2001: 66f. –, bestätigt lediglich die Argumentation vorliegender Arbeit). Gleichzeitig wird durch die Möglichkeit kultureller Nobilitierung dieser Kineme in Form von deren Differenzierung zu komplexen Zusammenhängen von Kinemorphemen deutlich, dass sich die Selbstwahrnehmung in dieser Dimension (I) nicht primär auf das Hören bezieht (bzw. aus der Perspektive der Hervorbringung populärer Musik beziehen soll), sondern eben auf jene Bewegungen im Rahmen von Tanz im umfassenden Sinne. In musikbezogenen Wahrnehmungen aufgehobene Interaktionen – als Lerngeschichten, die die Form dieser Wahrnehmung ermöglichen – werden im Falle von populärer Musik in Form bewegungsmäßigen Vermögens direkt beobachtbar. Hierzu liegen erste Ergebnisse von Forschungen zum *Lernen im Cypher* bzw. zur *Tanzkultur des Breaking* im Hip-Hop vor, die Christine Stöger und Michael Rappe durchführten (Rappe/ Stöger 2016). Das *Unterscheiden musikalischer Einheiten* muss selbstverständlich auch im Falle von populärer Musik erfolgen, weil ansonsten gar nicht von

einem *Handeln in Bezug auf populäre Musik* gesprochen werden könnte. Dieses Unterscheiden bezieht sich – gleichsam im Sinne einer Gewährleistung eines Mindestmaßes an Musikbezug – auf jene Eigenschaften der Musik, die entweder direkt mit den eigenen Bewegungen im Tanz (im weitesten Sinne) zu tun haben oder aber die direkt als Hervorrufung eigener Emotionen und Assoziationen (in der Dimension des Individuums) aufgefasst werden können. Es realisiert gleichzeitig die Objektdimension jener Begriffsbildung, deren weitere Dimensionen im Erkennen im Sinne von beschreiben können (Individuum), Begründen (Interaktion) und Begreifen (Sinndimension) bestehen.

Musikbezogene Tätigkeit mit Kategorien allgemeiner Handlungstheorie zu erläutern und entsprechend von einem pragmatistischen Begriff populärer Musik auszugehen, bedeutet nicht nur – in der bereits thematisierten Dimension der Objektconstitution –, der syntaktischen Charakteristik der Musik lediglich ein Mindestmaß an Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, sondern hat auch Konsequenzen für den Musikbezug hinsichtlich der anderen drei Dimensionen des Zeichens. So wird – in der Dimension des Individuums – die Besonderheit musikalisch-ästhetischer Erfahrung nicht vom Begriff musikbezogenen Handelns abgetrennt. Im Gegenteil: Die Pointe der allgemein-handlungstheoretischen Erläuterung des Bezugnehmens auf populäre Musik gibt den Blick frei für die Möglichkeit einer gesteigerten emotionalen Wirkung von Musik, gerade weil diese Wirkung nicht auf einen intentional-vermeintlich gleichsam kokonartig eingegrenzten Bezirk des Kunstgenusses beschränkt bleibt, sondern sich tendenziell – in indirekter, potentiell aber in emotional direkter Weise – in allen vier Handlungsregistern, ungehemmt durch eine Sinnvermutung, die einem *L'art-pour-l'art*-Standpunkt angemessen wäre, zu entfalten vermag (vgl. hierzu insbesondere Bull 2005: 350).

VERGLEICH DES ERLÄUTERTEN BEGRIFFS POPULÄRER MUSIK MIT EINSCHLÄGIGEN MUSIKPÄDAGOGISCHEN ÜBERLEGUNGEN CHRISTIAN ROLLES UND MIT DER POSITION ROGER BEHRENS'

Um den Erkenntnisfortschritt, den der Autor in dem entwickelten Begriff populärer Musik erblickt, plausibel bzw. nachvollziehbar zu machen, sollen nun die bisherigen Bezugnahmen auf Publikationen zur populären Musik (Wicke; Rappé/ Stöger) durch kritische Kommentare zu einschlägigen musikpädagogischen Überlegungen Christian Rolles sowie zu der an Kritischer Theorie

orientierten Position Roger Behrens' ergänzt werden.⁹ Vorausgreifend lässt sich sagen, Rolles Erörterungen akzentuieren mit Blick auf populäre Musik die Dimension des Individuums, Roger Behrens die der Sinnmodifikation.

Christian Rolle (Dimension des Individuums). Christian Rolle geht „terminologischen Probleme(n)“ in Sachen „Populäre(r) Musik“ (Rolle 2008: 38f.) aus dem Wege; er vermeidet die Bestimmung eines Begriffs dieser Musik. Anstelle dessen versucht er, „musikalische Präferenzen“ auf dem Wege einer differenzierten Beschreibung „ästhetischer Praxen“ (ebd.: 51ff.), deren Dimensionierung er von dem Philosophen Martin Seel übernimmt, näher zu qualifizieren. Allerdings hätte ihn seine eigene Überlegung zu jenen Präferenzen auf den konstitutiven Stellenwert jeweiliger populärmusikalischer Objekte für diese Dimensionierung „ästhetischer Praxen“ aufmerksam machen müssen:

Es sind doch erst die feinen ästhetischen Unterscheidungskompetenzen der Jugendlichen, die ihnen die Abgrenzung von und Zuordnung zu musikalischen Szenen und Kulturen ermöglichen. Eine [auf musikalische Sozialisation bezogene; S. O.] Distinktionstheorie alleine kann die Entstehung der lebensstilbezogenen Wertigkeit von Kultur nicht erklären. (ebd.: 51.)

Denn die zu Recht fokussierten „Unterscheidungskompetenzen“ beziehen sich nicht nur auf die Differenzierung zwischen „sinnlich-kontemplative(r)“, „verstehend-imaginativer“ und „atmosphärisch-korrespondiver“ Wahrnehmung (ebd.: 52-57), sondern eben auf das jeweilige musikalische *Relief* (s.o.), das vierdimensional rekonstruierbar ist und zu dem auch die zur jeweiligen Praxis gehörigen Unterscheidungen im klingenden Etwas passen müssen, die jene Formen der Wahrnehmung ermöglichen. Kritikwürdig an Rolles Beschränkung auf die Thematisierung der Dimension des Individuums erscheint der Verzicht auf eine Bestimmung der Dimension der Objektconstitution, die

9 Es sei nicht verschwiegen, dass die vorgestellten Überlegungen zum Begriff populärer Musik den stärksten Bezug zu den Arbeiten Martin Pfeleiderers aufweisen. Pfeleiderer nennt die Möglichkeit der „Eingliederung“ in den Lebensalltag als Kriterium für die Popularität einer Musik und vertritt die These, dass Rhythmus bei dem entsprechenden aktiven Aneignungsprozess eine entscheidende Rolle spielt (Pfeleiderer 2006: 22). – Durch die in vorliegender Arbeit vorgeschlagene vierdimensionale Betrachtung kann allerdings im Zuge entsprechender Rekonstruktionen genau(er) bestimmt werden, wie sich die jeweilige Eingliederung in den Lebensalltag gestaltet.

als Mindestbedingung wissenschaftlichen Beobachtens zu gelten hat (vgl. hierzu Orgass 2017). Rolles Rezeption von Martin Seels Arbeiten zur ästhetischen Erfahrung erscheint verkürzt: Aus reflexionslogischer Sicht lässt sich behaupten, dass der entsprechende philosophische Diskurs insbesondere der 1980er und 1990er Jahre die Dimension des Individuums *akzentuiert* hat, die Rolle hingegen verabsolutiert. Seel konzipiert in seiner ersten großen Arbeit zur Ästhetik – *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität* (Seel 1985) – im Kontext seiner Reflexionen zur ästhetischen Erfahrung den *präsentativen Gegenstand* so, dass er gleichsam dessen Beteiligung an der (im Sinne vorliegender Arbeit begriffenen) Objektconstitution betont:

Ästhetisch [...] *gelingen* oder schön (usw.) sind die präsentativen Gegenstände, die ästhetisch intern Bedeutung haben, so dass die Erläuterung ihrer Relevanz nicht auf Aussagen zur Genese und Genealogie dieser Objekte *zurückgeführt* werden muss; hier lässt sich am Objekt ein präsentativer Gehalt behaupten und vergegenwärtigen (wobei ein Wissen über Herkunft und Kontext allemal von Nutzen ist). (Seel 1985: 197f., Hervorh. S. O.)

Bei Seel führt phänomenologische Reflexion also nicht zur Vernachlässigung von Ontologie (zur philosophischen Rechtfertigung dieser hier aus Platzgründen gewählten, bewusst verkürzenden Formulierung vgl. Schaller 2012), bei Rolle sehr wohl.¹⁰ Eine Verabsolutierung phänomenologischer Reflexion zu musikbezogener ästhetischer Erfahrung, die den gegenständlichen Grund dieser Erfahrung vernachlässigt und die in Rolles Theoriebildung (nicht nur hier, aber auch) mit Blick auf populäre Musik zumindest droht, wird durch den vorgestellten reflexionslogischen Ansatz vermieden.

Roger Behrens (Dimension der Sinnmodifikation). Eine an Kritischer Theorie orientierte Realisation der Zeichendimension der Sinnmodifikation wird durch Roger Behrens thematisiert (Behrens 1996 und 2003): Auch und gerade populäre Musik und selbstredend die Praxen, in denen sie zur Geltung gebracht wird, bürden, so Behrens, ein gesellschaftskritisches Potential in sich, das u.a. mit Herbert Marcuses gegen Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Kurzschließung populärer Musik mit der bei diesen Autoren ausschließlich *falsches Bewusstsein* dokumentierenden *Kulturindustrie* zu fokussieren

10 Rolle bezieht sich in dem kritisierten Aufsatz (2008) allerdings nicht auf die zitierte Arbeit Seels (1985), sondern auf jüngere Publikationen dieses Autors, in denen der erwähnte Objektbegriff oft nur implizit vorkommt.

und einzuklagen sei.¹¹ Behrens ist bewusst, dass die erwähnten Möglichkeiten von populärer Musik noch nicht realisiert wurden, dass also diese Möglichkeit der Konkretisierung von Popularität ihrer Realisierung harret. Weniger klar ist, ob Behrens meint, alle Spielarten populärer Musik müssten, wenn sie den Namen verdienen wollen, dieses gesellschaftskritische Potential zur Geltung bringen. Dies liefe allerdings auf einen dogmatischen Standpunkt hinaus und stellte sich zudem – aus der oben präsentierten handlungstheoretischen Sicht – als Verengung des Spektrums von Realisationsformen der Akzentuierung von Artikulationsformen des Handlungsregisters *Intentionalität des einzelnen Akteurs* dar. Dass populäre Musik im erläuterten Sinne nicht ökonomisch erfolgreich sein muss, da ihr Begriff anders justiert wurde, ist als Gewinn für entsprechende musikwissenschaftliche und musikpädagogische Diskurse einzuschätzen: Die Verquickung moralisch-ethischer Beurteilungen des Marktes bzw. der Kulturindustrie mit möglichen ästhetischen Urteilen tendiert dazu, das auf populäre Musik bezogene Spektrum der letzteren zu kontaminieren. Umgekehrt gehorcht die handlungstheoretisch motivierte Trennung des poplarmusikalischen Diskurses von politisch-moralischen Diskursen der Idee, populäre Musik im Sinne einer von vier Arten von Musik als zu dem entsprechenden, reflexionslogisch zu entfaltenden System gehörig auszuweisen und auf diese Weise disziplinär – aus musikpädagogischer Sicht – aufzuwerten.

11 Mit Herbert Marcuse kommt Behrens zu dem Schluss, dass erst „jene Künste, die von der Kulturindustrie hervorgebracht wurden, also eigentlich dafür gedacht sind, den ‚Umbau der Wirklichkeit‘ zu verhindern, [...] umwälzend in den Alltag einzugreifen [vermögen; S. O.]: sie machen neue Formen des Politischen möglich, provozieren neue Lebensstile, lassen das Experiment mit Erfahrungen zu und – was hinsichtlich einer möglichen Ästhetik von Bedeutung ist – provozieren Veränderungen der Sinnlichkeit.“ (Behrens 1996: 166.)

ZUM GEWINN DES HANDLUNGSTHEORETISCH FUNDIERTEN BEGRIFFS POPULÄRE MUSIK FÜR DIE PRAXIS MUSIKPÄDAGOGISCHER FORSCHUNG

Die eingangs formulierte Aufgabe der Bestimmung von Fragen zu Prozessen der Aneignung populärer Musik, deren Beantwortung durch empirische Forschung anzustreben wäre, ist nun selbst als Frage, die sich auf den erörterten Begriff populärer Musik bezieht, zu spezifizieren: Was ist aus den Interdependenzen der vier *auf das Individuum bezogenen* Erscheinungsformen (auch nicht-musikalischer Bedeutsamkeit – Emotionalität, Assoziativität, Körperlichkeit und Begriffsbildung – für musikpädagogische Forschung zu folgern?

Musikpädagogische Forschung zu populärer Musik folgt häufig musiksoziologischen oder ethnologischen oder kulturwissenschaftlichen Fragestellungen. Um zu exemplifizieren, in welchen Hinsichten der vorgestellte Begriff populärer Musik auch für solche Forschungen relevant werden kann, sei Petter Dyndahls, Sidsel Karlsens, Odd Skårbergs und Siw Graabræk Nielsens norwegisches, als musikpädagogisch-musiksoziologisch zu qualifizierendes und z.Zt. (April 2017) noch nicht abgeschlossenes Forschungsprojekt zur *cultural omnivorousness* und *musical gentrification* (Dyndahl/ Karlsen/ Skårberg/ Nielsen 2014) kommentiert.¹² *Musikalische Gentrifizierung* meint einen Prozess, in dem Musik, die ursprünglich einen tieferen sozialen, kulturellen und ästhetischen Status innehat, zum Objekt des Interesses und von Investitionen bei kulturellen Agenten mit einem höheren Status wird, u.a. durch allgegenwärtige kulturelle *Gefräßigkeit* (wodurch sich die Personen *höheren Status* als kulturelle *Allesfresser* entpuppen). In einem solchen Prozess werden ehemals örtlich begrenzt vorkommende Arten populärer Musik durch Künstler, Lehrer und Wissenschaftler heimgesucht – mit den Ergebnissen der Ästhetisierung, Institutionalisierung und Akademisierung bzw. Verwissenschaftlichung dieser Musik. In Anlehnung an Pierre Bourdieu verweisen die Forscher_innen auf die wechselseitige Bedingtheit von Gentrifizierung und Omnivorizität, vermuten jedoch, dass das Konzept musikalischer Gentrifizierung in größerem Maße Makroanalysen zu institutionellen und strukturellen Aspekten der komplexen und kontingenten Prozesse sozialen und kulturellen Wandels in den Bereichen Musik und Musikpädagogik erlaubt, während kulturelle Omnivorizität eher durch mikro-orientierte Analysen der Handlungsweisen von

12 Bis zum Ende dieses Absatzes sei eine relevante Passage des englischsprachigen Textes in einer durch den Autor vorliegender Arbeit erstellten deutschen Übertragung referiert (Dyndahl/ Karlsen/ Skårberg/ Nielsen 2014: 53f.).

Individuen und Gruppen innerhalb von Hierarchien des Geschmacks und kultureller Vorlieben in den Blick gebracht wird.

Das Forschungsteam fragt nach den Artikulationsformen einer Veränderung der musikbezogenen kulturellen *Lebensform*, also des Handlungsrahmens (als Rahmen für *Sinnmodifikation*), einer Veränderung also, die sich in konkreter leiblicher und sprachlicher Intersubjektivität in *Interaktionen* realisieren bzw. zeigen wird. Forschungsmethodisch wird auf Curriculumforschung, narrative Ansätze und vergleichende Studien verwiesen (ebd.: 61f.). Am ehesten kann man sich eine Fokussierung auf konkreten Umgang mit populärer Musik im Kontext der letztgenannten Möglichkeit vorstellen: Vergleichende Studien könnten sich auf Prozesse der Gentrifizierung beziehen, die mit einem bestimmten Stil verbunden sind, sich aber in unterschiedlichen Kontexten unterschiedlich abspielen. Z.B. wird eine Studie zu Country Music-Festivals in Deutschland und in den USA projektiert, in der die Knotenpunkte der Gentrifizierung, kultureller Identität und sozialer Mobilität komparativ untersucht werden sollen (ebd.: 61f.). Insofern werden sich die Beobachtungen hauptsächlich, wenn nicht gar gänzlich auf die Dimension der Interaktion und der Sinnmodifikation in den jeweiligen Handlungszusammenhängen beziehen.

Die Fragestellung des Forschungsprojekts ist allein schon durch die Möglichkeit der Ermittlung eines schärferen Bildes von Musikkulturen, auf die sich Musiklehren und -lernen notwendig beziehen, musikpädagogisch relevant. Allerdings wird – *zum einen* – die Aufgabe musikpädagogischen und musikdidaktischen Handelns unabhängig von den Ergebnissen des Forschungsprojekts zu bestimmen sein (z.B. im Sinne der Maßgabe, die Vielfalt der Musik solle im Unterricht zur Geltung gebracht werden) – bei Strafe eines nicht begründbaren Schlusses vom Sein auf das Sollen. Die musiksoziologisch orientierte Feststellung der Sachverhalte ist wichtig; was mit entsprechenden Befunden pädagogisch anzufangen ist, lässt sich aus ihnen selbst nicht ableiten. *Zum andern* – und im gegebenen Kontext wichtiger – ist zu fragen, ob nicht bereits die Feststellung der Sachverhalte den reflexionslogischen Zusammenhang der vier Zeichendimensionen auch in Sachen Erweiterung des Gegenstandsbereiches relevanter Musiken bzw. musikalischer Genres oder Stile forschungsmethodisch zu bedenken hätte. Pointiert formuliert, hätte man es in – wenig wahrscheinlichen – Fällen bspw. ausschließlich statusbezogener Motivationen musikbezogener Gentrifizierung bzw. Omnivorizität gar nicht mit musikpädagogisch relevanten Handlungen bzw. Praxen zu tun: Auch im Falle populärmusikalischer Akzentuierung von (auch) nicht-mu-

sikalischen Bedeutsamkeiten gehört die Konstitution der Letzteren durch entsprechende Bezugnahme der musikalischen Faktur zum Umgang mit der jeweiligen populären Musik. Hiermit korrespondieren musikbezogene Zuweisungen von Bedeutung und Bedeutsamkeit und/ oder musikalisch-ästhetische Erfahrungen, die die erwähnten nicht-musikbezogenen Motivationen mindestens begleiten, wenn sie nicht gar als primäres Movens der soziologisch zu konstatierenden Wandlungen musikbezogener Praxen zu gelten haben.

Es ist allerdings nicht einfach nach musikbezogenen Bedeutungszuweisungen bzw. (ästhetischen) Erfahrungen zu fragen, sondern zu ermitteln, welche Eigenschaften der jeweiligen populären Musik sich auf Artikulationen (auch) nicht-musikalischer Bedeutsamkeit beziehen und welche davon wie wahrgenommen bzw. erfasst wurden. Dass der Objektbezug *für alles Weitere* konstitutiv ist, sollte in einer der Phasen des Forschungsprozesses virulent werden: Die genannten Beobachtungen wie auch Bedeutungszuweisungen und/ oder (ästhetischen) Erfahrungen sollten also entweder als Gegenstände musikpädagogischer Forschung direkt oder spätestens im Zuge der Formulierung von Konsequenzen aus den Forschungsergebnissen berücksichtigt werden. Um das Auflösungsvermögen entsprechender Forschung zu erhöhen, seien die bereits erwähnten Vorschläge zur reflexionslogischen Gliederung von Emotionalität, Assoziativität und Begriffsbildung in der folgenden Tabelle um einen entsprechenden Vorschlag zum Bewegungsbezug der Musik ergänzt (auf eine Erläuterung der reflexionslogischen Stufung der in den beiden letzten Spalten aufgeführten Begriffe muss hier leider verzichtet werden).

Realisationen d. HR ‘Intentionalität’ Di- men- sion des allgemei- nen Zei- chens	Emotionalität (Komponen- ten-Prozess- Modell der Emotion nach Scherer)	Assoziativität (nach Holen- stein)	Bewegungs- bezug	Begriffs- bildung
Objektkonsti- tution	Implikationen oder Konse- quenzen für das Wohl- befinden	Ähnliches	Energie	Unterschei- den
Individuum	eigene Be- troffenheit/ die der sozi- alen Bezugs- gruppe	Kontrastie- rendes	Ausdruck	Erkennen im Sinne von beschreiben können
Interaktion	Bewältigung der Konse- quenzen	Kontiguieren- des	zwischen- leibliches Reagieren/ Lernen	Begründen
Sinnmodifi- kation	Selbstkon- zept/ soziale Normen und Werte	Sinnüber- schuss	Bezugnahme auf Embleme	Begreifen

Tab. 8 Realisationen des Handlungsregisters (HR) *Intentionalität* mit zwei *dialektischen Subsumtionen*

Dieser Überblick zeigt einerseits, dass durch die angegebenen Gegenstandsbereiche und deren Interdependenzen sicherlich auch interdisziplinäre Forschung unter Beteiligung der Psychologie (zu den Gebieten Emotionalität und Assoziativität), der Sportwissenschaften (zum Gebiet des Bewegungsbezugs) und der Linguistik (bzw. im deutschsprachigen Bereich die Germanistik) sinnvoll wäre. Andererseits wird evident, dass diese Gegenstandsbereiche und ihre Interdependenzen hinsichtlich ihres jeweiligen konstitutiven Stellenwertes für populäre Musik thematisch werden *sollen* und auf diese Weise – mindestens – an den disziplinären Rahmen erinnert wird, in den andere, nicht notwendiger Weise und in allen Facetten auf den Sinn musikpädagogischen Handelns bezogene Forschungen gestellt bzw. zu stellen sind.

Diese normative, proflexive Funktion ist systematischer Musikpädagogik, die empirische Forschung ebenso anleitet wie sie durch diese lernfähig bleibt, grundsätzlich eigen (oder sollte ihr zumindest ihrem Sinn nach eigen sein):

Die Kommentare zu anderen Forschungen auf der Grundlage des hier eingeführten Begriffs populärer Musik waren – auch – als ein Beispiel einer solchen systematischen Musikpädagogik intendiert. Allerdings handelt es sich hier um ein besonderes Beispiel solcher *Systematik*, weil sich diese auf der methodologischen Basis einer als *System* zu entfaltenden reflexionslogischen Wissenschaftstheorie der Musikpädagogik artikuliert. Die erwähnte proflexive Funktion des forschungsbezogenen Gebrauchs eines elaborierten und systemisch verorteten Terminus gehorcht also ihrerseits einer entsprechenden Funktion der Wissenschaftstheorie, die der vorliegenden Arbeit als Rahmen diene.

LITERATUR

- Behrens, Roger: *Pop, Kultur, Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie. Band 181). Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Behrens, Roger: *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur*. Bielefeld: transcript 2003.
- Birdwhistell, Ray L.: *Introduction to kinesics. An annotation system for analysis of body motion and gesture*. University of Louisville. Washington D.C.: Department of State. Foreign Service Institute 1952.
- Birdwhistell, Ray L.: *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*. (Erving Goffmann u.a. (Hg.): Conduct and Communication Series). Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1970.
- Bluhm, Hartmut: *Bedeutung und Assoziation. Eine Untersuchung zu assoziativen Relationen und zum Sprachgebrauch*. Tübingen: Stuwe-Druck 1983 (Zugl.: Tübingen, Eberhard-Karls-Univ., Diss., 1974).
- Borsche, Dahlia: Populäre Popmusik und elitäre Kunstmusik? Zur Aussagekraft der Attribute ›populär‹ – ›elitär‹ in Bezug auf die Pop-Kunst-Dichotomie. In: Jörn-Peter Hiekel (Hg.): *Populär vs. elitär? Wertvorstellungen und Popularisierungen der Musik heute*. (Edition Neue Zeitschrift für Musik). Mainz: Schott Music 2013, S. 23-35.
- Bull, Michael: No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening. In: *Leisure Studies*, Vol. 2, No. 4 October 2005. London u.a.: Routledge, Taylor & Francis Group, S. 343-355. Online unter: http://asounder.org/resources/bull_nodeadair.pdf. Zugriff am: 08.04.2017.
- Di Cesare, Donatella: Das unendliche Gespräch. In: Günter Figal (Hg.): *Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode*. (Klassiker Auslegen 30). 2., bearbeitete Auflage (12007). Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 157-176.

- Dyndahl, Petter/ Karlsen, Sidsel/ Skårberg, Odd/ Nielsen, Siw Graabræk: Cultural omnivorosity and musical gentrification: An outline of a sociological framework and its applications for music education research. In: *Action, Criticism & Theory for Music Education* 13 (1), „Sociology of Music Education Special Issue.“ Hg. von Vincent C. Bates. Mithg.: Brent C. Talbot. März 2014, S. 40-69. Online unter: http://act.maydaygroup.org/articles/DyndahlKarlsenSk%C3%A5rbergNielsen13_1.pdf. Zugriff am: 25.03.2017.
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant. München: Wilhelm Fink 1972 (Italienisches Original: *La struttura Assente*, Mailand: Casa editrice Valentino Mompiani & C.S.p.A 1968).
- Ekman, Paul/ Friesen, Wallace V.: Hand Movements. In: *Journal of Communication* 22 1972, S. 353-374.
- Engelkamp, Johannes: Assoziation. In: Markus Antonius Wirtz (Hg.): *Dorsch – Lexikon der Psychologie*. 18., überarbeitete Auflage unter Mitarbeit von Janina Strohmer. Bern: Hogrefe 2017 (1.-3. Auflage: 1921-1935), S. 201.
- Flämig, Matthias: *Verstehen – Hören – Handeln. Destruktion und Rekonstruktion der Begriffe*. (Ulrich Günther, Birgit Jank, Thomas Ott (Hg.): *musikpädagogik konkret*. Band 3). Augsburg: Wißner 1998.
- Flämig, Matthias: „Ich habe den ganzen Nachmittag gelernt und doch nicht gelernt.“ Zur Grundlegung einer musikalischen Lerntheorie der normalen Sprache. In: Martin Pfeffer; Jürgen Vogt (Hg.): *Lernen und Lehren als Thema der Musikpädagogik. Sitzungsbericht 2002 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik*. Münster: LIT-Verlag 2004, S. 81-108.
- Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. (Winfried Pape, Mechthild von Schoenebeck (Hg.): *Texte zur populären Musik* 3). Bielefeld: transcript 2007.
- Gruhn, Wilfried: *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, Hildesheim u.a.: OLMS 2014.
- Heinrichs, Johannes: *Handlungen. Das periodische System der Handlungsarten. Mit einem offenen Brief an Jürgen Habermas. (Philosophische Semiotik Teil I)*. 2., vollständig überarbeitete Auflage. München u.a.: STENO 2007.
- Holstein, Elmar: *Phänomenologie der Assoziation. Zu Struktur und Funktion eines Grundbegriffs der passiven Genesis bei E. Husserl*. (H. L. Van Breda u.a. (Hg.): *PHAENOMENOLOGICA*. Collection publiée sous le patronage des Centres D’Archives-Husserl 44). Den Haag: Martinus

- Nijhoff 1972. (Zugl.: Löwen, Univ., Institut Supérieur de Philosophie, Doktoratsthese, 1970.)
- Husserl, Edmund: *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie* (1929). Hg., eingeleitet und mit Registern versehen von Elisabeth Ströker. 3., durchgesehene Auflage 1995 (¹1977). Hamburg: Meiner 1995.
- Ismaiel-Wendt, Johannes Salim: Eine Drum Machine für das Übersee-Museum. Delinking AfricC: Eine SoundLecture. In: Susanne Binas-Preisendorfer, Melanie Unseld (Hg., unter Mitarbeit von Sophie Arenhövel): *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*. (Musik und Gesellschaft 33) Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2012, S. 131-148.
- Joas, Hans: *Die Kreativität des Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (¹1992).
- Kaiser, Hermann J.: Verständige Musikpraxis. Eine Antwort auf Legitimationsdefizite des Klassenmusizierens. Andreas Eichhorn, Reinhard Schneider: *Festschrift für Thomas Ott*. (Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln 1). München: Allitera 2011, S. 122-147. (Auch online unter <http://zfmk.org/10-kaiser.pdf>; Zugriff am: 31.7.2012.)
- Kissmann, Ulrike Tikvah: *Die Sozialität des Visuellen. Fundierung der hermeneutischen Videoanalyse und materiale Untersuchungen*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2014. (Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Habilschr., 2014).
- Koch, Sabine C./ Fuchs, Thomas/ Summa, Michela/ Müller, Cornelia (Hg.): *Body Memory, Metaphor and Movement*. (Advances in Consciousness Research 84) Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 2013 (¹2012).
- Krijnen, Christian: *Philosophie als System. Prinzipientheoretische Untersuchungen zum Systemgedanken bei Hegel, im Neukantianismus und in der Gegenwartsphilosophie*. (Karen Gloy, Hans-Dieter Klein, Wolfgang Schild (Hg.): Studien zum System der Philosophie. Im Auftrag des Istituto Italiano per gli Studi Filosofici und der Internationalen Gesellschaft ,System der Philosophie. Beiheft 2). Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (Zugl.: Siegen, Univ., 2006, Habil.-Schr.).

- Marcantonio, Daniela: *Gesten im interkulturellen Vergleich. Deutsche in Italien und Italiener in Deutschland*. (Hartwig Kalverkämper (Hg.): *Kulturen – Kommunikation – Kontakte* 22). Berlin: Frank & Timme. Verlag für wissenschaftliche Literatur 2016.
- Markowitz, Jürgen: *Die soziale Situation. Entwurf eines Modells zur Analyse des Verhältnisses zwischen personalen Systemen und ihrer Umwelt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Menke, Peter (Hg.): *Multimodale Kommunikation. Bericht aus einer Textwerkstatt*. Norderstedt: BoD – Books on Demand 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. (C. F. Graumann, J. Linschoten (Hg.): *Phänomenologisch-psychologische Forschungen* 7). Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1974 (1966). (Französisches Original: *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard. 1966.)
- Orgass, Stefan: *Musikalische Bildung in europäischer Perspektive. Entwurf einer Kommunikativen Musikdidaktik*. (Stefan Orgass, Horst Weber (Hg.): *FolkwangStudien* 6). Hildesheim u.a.: OLMS 2007.
- Orgass, Stefan: ‚Musik und Gefühl(e)‘ als Thema des Musikunterrichts? Bedeutungstheoretische Überlegungen im Anschluss an Charles S. Peirce: In: Martina Krause, Lars Oberhaus (Hg.): *Musik und Gefühl. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Perspektive*. Hildesheim u.a.: OLMS 2012, S. 205-237.
- Orgass, Stefan: Ein System als Teil einer Theorie – Überlegungen zum „Abgrenzungskriterium“ einer reflexionslogischen Wissenschaftstheorie der Musikpädagogik. In: *Musikpädagogik und Kulturwissenschaft*. (Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung – AMPF (Hg.): *Musikpädagogische Forschung* 37). Hg. von Alexander Cvetko und Christian Rolle. Münster: Waxmann 2017 (im Druck).
- Papadopoulos, Dimitrios: *Assoziation und Kreativität durch Musikhören. Vergleichende Untersuchungen zwischen Jugendlichen aus fünf unterschiedlichen sozialen und ethnologischen Umgebungen in drei Altersstufen*. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Bd. 5). Frankfurt am Main/ Bern: Peter Lang 1983.
- Pfleiderer, Martin: *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld: transcript 2006.
- Pfleiderer, Martin: Populäre Musik im Spannungsfeld von Ästhetik und Analyse. In: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 24. Jg., Heft 2, 2009, S. 163-186.

- Rappe, Michael/ Stöger, Christine: Die Tanzkultur des Breaking – eine Anregung für das Musizieren? In: Natalia Ardila-Mantilla/ Peter Röbbke/ Christine Stöger/ Bianka Wüsthube (Hg.): *Herzstück Musizieren. Instrumentaler Gruppenunterricht zwischen Planung und Wagnis*. (üben & musizieren. texte zur instrumentalpädagogik). Mainz: Schott Music 2016, S. 117-127.
- Rayfield, David: Handlung. In: Georg Meggle (Hg.): *Analytische Handlungstheorie 1: Handlungsbeschreibungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 69-88.
- Renn, Joachim: *Übersetzungsverhältnisse. Perspektiven einer pragmatistischen Gesellschaftstheorie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006. (Zugl.: FAU-Erlangen-Nürnberg, Univ., Habil.-Schr., 2004).
- Renn, Joachim: Emergenz und Vorrang der Intersubjektivität – zur gesellschaftstheoretischen Relektüre von George Herbert Mead. In: Frithjof Nungesser, Franz Ofner (Hg.): *Potentiale einer pragmatistischen Sozialtheorie. Beiträge anlässlich des 150. Geburtstags von George Herbert Mead*. (Verband der Österreichischen Gesellschaft für Soziologie (Hg.): Österreichische Zeitschrift für Soziologie 38. Sonderheft 12. November 2013). Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013, S. 135-154.
- Rolle, Christian: Warum wir populäre Musik mögen und warum wir sie manchmal nicht mögen. Über musikalische Präferenzen, ihre Geltung und Bedeutung in ästhetischen Praxen. In: Christian Bielefeld; Udo Dahmen; Rolf Grossmann (Hg.): *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Bielefeld: transcript 2008, S. 38-60.
- Schaller, Franz: *Eine relationale Perspektive auf Lernen: ontologische Hintergrundannahmen in lerntheoretischen Konzeptualisierungen des Menschen und von Sozialität*. Veröffentlichungsversion. Opladen & Farmington Hills, MI: Budrich UniPress 2012 (zugl.: Berlin, Humboldt-Universität, Diss., 2011; online: http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31747/ssoar-2012-schaller-Eine_relationale_Perspektive_auf_Lernen.pdf?sequence=1. Zugriff am: 25.03.2017).
- Scherer, Klaus R.: Emotions are emergent processes: they require a dynamic computational architecture. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society*. B: Biological Sciences. 364 2009, S. 3459-3474.
- Schmidt, Elisabeth: Ray Birdwhistell. In: Menke (Hg.) 2016, S. 54-56.
- Seel, Martin. *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

- Sponheuer, Bernd: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Hg. von Friedhelm Krummacher und Wolfram Steinbeck. (Friedhelm Krummacher, Heinrich W. Schwab (Hg.): Kieeler Schriften zur Musikwissenschaft XXX.). Kassel u.a.: Bärenreiter 1987. (Zugl.: Kiel, Univ., Habil.-Schr., 1984.)
- Sutter, Tilmann: Rekonstruktion und doppelte Kontingenz. Konstitutionstheoretische Überlegungen zu einer konstruktivistischen Hermeneutik. In: ders. (Hg.): *Beobachtung verstehen, Verstehen beobachten. Perspektiven einer konstruktivistischen Hermeneutik*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 303-336.
- Vogt, Jürgen: Auf dem harten Felsen der Musikpädagogik. Eine Replik auf Matthias Flämig. In: Hermann J. Kaiser (Hg.): *Musikpädagogische Forschung in Deutschland. Dimensionen und Strategien*. (Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung (Hg.): Musikpädagogische Forschung 24). Essen: Die Blaue Eule 2004, S. 177-182.
- Waiflein, Megan: The Progression of the Field of Kinesics. Illinois State University 2013. Online unter: http://ir.library.illinoisstate.edu/cgi/view_content.cgi?article=1002&context=sta. (Zugriff am: 30.01.2017).
- Westphal, Kristin/ Stadler-Altman, Ulrike/ Schittler, Susanne/ Lohfeld, Wiebke (Hg.): *Räume kultureller Bildung. Nationale und transnationale Perspektiven*. (Johannes Bilstein u.a. (Hg.): Räume in der Pädagogik). Weinheim und Basel: Beltz Juventa 2014.
- Wicke, Peter: „Move Your Body!“ Über den Zusammenhang von Klang und Körper. In: Claudia Bullerjahn/ Hans-Joachim Erwe (Hg.). *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen*. (Claudia Bullerjahn, Hans-Joachim Erwe, Wolfgang Löffler, Rudolf Weber (Hg.): Musik – Kultur – Wissenschaft 1). Hildesheim u.a.: OLMS 2001, S. 61-83.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen* (1945-1949). Hg. von Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, George Henrik von Wright, Rush Rees. Erweitert um ein umfangreiches Begriffsregister durch Wolfgang Breidert: Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (¹1971 und Oxford: Basil Blackwell. ²1958; ¹1953).