

Zeit Online im Gespräch mit Volkmar Kramaz über "PopHörer" und einem Artikel von Christoph Drösser zu Jazz "Musik und Hirn".

Pophörer sind nicht dumm oder falsch

Spiegel-Online Rabea Weihser Interview mit Volkmar Kramaz 21.01.2015

Wie wird ein Song zum Hit? Der Musikwissenschaftler Volkmar Kramarz beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit dieser Frage. Jetzt hat er das Erfolgsrezept gefunden.



Schräg, aber dank der Popformel eingängig genug: Lena Meyer-Landrut mit "Satellite", 2010 auf der Bühne in Oslo | © GORM KALLESTAD/AFP/Getty Images

ZEIT ONLINE: Herr Kramarz, seit Jahrzehnten analysieren Sie Popsongs. Jetzt wollen Sie in Ihrem neuen Buch erklären, Warum Hits Hits werden. Was haben Sie herausgefunden?

Volkmar Kramarz: Wir haben die ökonomisch erfolgreichsten Stücke der vergangenen fünf Jahre analysiert. Harmonien werden im Pop formelartig eingesetzt, das zeigt sich an den Musikstücken selbst und man kann es auch an der Reaktion der Hörer ablesen.

ZEIT ONLINE: Was meinen Sie mit Formeln?

Kramarz: Dazu zunächst ein Dreischritt: Wir Menschen können Intervalle – also zwei gleichzeitig erklingende Töne – sehr schnell als konsonant oder dissonant unterscheiden. Drei gemeinsam erklingende Töne nehmen wir schnell als Akkord wahr, im Fall von Dur und Moll wirken sie auf unser Gehirn sehr wohltönend, andere Dreiklänge tun das nicht. Ich sage nun: Bestimmte Kombinationen dieser

wohlklingenden Dreiklänge lösen folglich auch Wohllichkeit aus, andere Abfolgen aber nicht. Und diese wohligen Harmoniefolgen, die eben in der Popmusik ganz oft zu beobachten sind, bezeichne ich als Popformeln.

ZEIT ONLINE: Diese Wohllichkeit, von der Sie sprechen – ist die kulturell erlernt oder tatsächlich physisch in jedem Menschen angelegt?



Volkmar Kramarz lehrt Musikwissenschaft und Sound Studies an der Universität Bonn. Sein neues Buch "Warum Hits Hits werden" ist kürzlich erschienen im Transcript Verlag. | © privat

Kramarz: Menschen in aller Welt empfinden zum Beispiel das Intervall der Oktave als harmonisch. Eine Erklärung könnte sein: Wenn ein Mann, eine Frau und ihr Kind ein einstimmiges Lied singen, singen sie physikalisch gesehen völlig unterschiedliche Töne. Weil sie sich aber in Oktaven doppeln, dürfte die Evolution gesagt haben, das finden wir schön.

ZEIT ONLINE: Sie haben schon vor einigen Jahren die klassischen Formeln der Popmusik in einem Buch herausgearbeitet. Ein besonders populäres Beispiel ist der Pachelbel-Kanon.

Kramarz: Jede dieser Popformeln hat eine eigene Popularitätskurve. Der Pachelbel-Kanon war in den Sechzigern enorm beliebt und dann in den Achtzigern, Neunzigern noch mal wiedergekommen. Denken wir an Lemon Tree von Fool's Garden oder Go West von den Pet Shop Boys. Momentan ist die Formel nicht so häufig. In den Fünfzigern und Sechzigern dominierte das Bluesschema. Auch das finden wir heute eher selten in den Hitparaden.

ZEIT ONLINE: Was ist also heute tonangebend?

Kramarz: Heute haben wir sehr häufig die Durkadenz ...

ZEIT ONLINE: ... die Folge aus Tonika, Subdominante, Dominante, zum Beispiel D-Dur, G-Dur, A-Dur ...

Kramarz: ... und dazu die Tonika-Mollparallele in unterschiedlichen Kombinationen. Die Wucht der Durkadenz ist einfach nicht zu überbieten.

ZEIT ONLINE: Aber ob ein Song ein Hit wird, kann doch nicht allein von seiner harmonischen Struktur abhängen.

Kramarz: Ohne die funktioniert es jedenfalls nicht. Ich spreche immer von einer Pyramide, die auf dem Kopf steht. Die Spitze, auf der das Ganze ruht, ist die musikalische Komposition. Und wenn die keine wohlklingende formelartige Harmoniefolge aufweist oder einen gar schiefen amateurhaften Melodiegesang, geht es nicht. Dann kann man noch so viel Geld in Werbung und Videos investieren.

ZEIT ONLINE: Spielt nicht der Sound einer Produktion eine wesentliche Rolle? Die frühen Produktionen von Timbaland und Missy Elliot zum Beispiel waren ja alles andere als geradeaus und wohlig. Trotzdem wurden sie zu Hits und sogar stilprägend. Wie ist das möglich?

Kramarz: Auf Basis einer harmonischen Wohlkonstruktion kann man sich sehr schräge Sachen erlauben. Vier Basstöne allein können die besagten Akkorde einer Popformel darstellen. Darüber hinaus kann unser Gehirn sehr viel akzeptieren und nachverfolgen. Satellite von Lena zum Beispiel ist in der Urversion eine ganz schlichte Komposition. In Lenas Version wurden dann eine schräge, chromatische Linie eingebaut und scheinbar unpassende Töne. Aber das steckt unser Gehör alles in die Schublade "wohlig", weil die Formel stimmt.

ZEIT ONLINE: Wie sieht Ihr Hitrezept aus?

Kramarz:

1. Habe den Mut, Akkordfolgen zu benutzen, die es schon x-tausendfach gegeben hat. Die Häufigkeit sollte nicht abschreckend sein, sondern dient als Wegweiser.
2. Bilde über den vier durchlaufenden Akkorden Strophe und Refrain mit Deiner Melodie. In der Strophe viel Text, im Refrain eine mitreißende Melodie mit langen Tönen, die im Durchschnitt höher sind als die Töne der Strophe.
3. Such Dir den besten Interpreten für Deine Melodie. Nimm sie sauber und mit der bestmöglichen Technik auf.
4. Geh zum besten Produzenten, der den passenden Sound für jedes einzelne Instrument findet.
5. Such Dir den richtigen Multiplikator, der den Song optimal verbreitet.

ZEIT ONLINE: Welche Rolle spielt der Text?

Kramarz: Zumindest verhindert er den Hit nicht.

ZEIT ONLINE: Wenn der Pophit eigentlich nichts Neues bringt, wie kann sich Musikgeschichte dann weiterentwickeln?

Kramarz: Diese Art der Populärmusik ist ja nur ein kleiner Abschnitt in der Musikgeschichte. Sie kam auf, als Komponisten wie Strawinsky, Schönberg oder Webern die Dominanz von Dur und Moll und schlichten repetierenden Folgen in der klassischen Musik aufgaben. Spätestens seit den Fünfzigern entsteht Popmusik in fabrikähnlichen Produktionsverhältnissen. Man darf nie vergessen, dass diese Komponisten nicht dumm und limitiert sind, sondern dass das Publikum darauf so positiv reagiert. Sie tun ihm einen Gefallen.

ZEIT ONLINE: Aber dann müsste die Epoche der Popmusik eigentlich bald vorbei sein, wenn sich da nicht mehr viel tut.

Kramarz: Musiktheoretisch tut sich schon seit den Fünfzigern nicht mehr viel. Es gab mal eine Innovationsphase, Ende der Sechziger, Anfang der Siebziger, als der Progressive Rock mal einen harmonisch-melodischen Ausbruch wagte. Aber diese Tendenz wurde spätestens durch New Wave und Neue Deutsche Welle wieder abgefangen und von Modern Talking wieder auf das kommerzielle Normalmaß

zurückgestutzt. Die Vielfalt reduziert sich immer weiter. Es könnte sein, dass wir in 50 oder 100 Jahren nur noch vier Akkorde vorgespielt bekommen und alle schreien, das sei der größte Hit aller Zeiten.

ZEIT ONLINE: Diese Popformeln sind ja gewisserweise Ihr Lebensthema. Verzweifeln Sie nicht daran, dass Sie immer wieder darin bestätigt werden, wie banal Pop letztlich funktioniert?

Kramarz: Ich merke immer wieder, dass ich selbst der signifikanten Mehrheit entspreche. Wenn mich ein Song wirklich rührt und mir die Analyse den Grund liefert, bin ich glücklich darüber, den Ursachen nähergekommen zu sein. Diesem scheinbaren Widerspruch, dass diese Musik ja so unendlich primitiv zu sein scheint und uns auf der anderen Seite so derartig tief berührt.

ZEIT ONLINE: Weil Menschen physisch eben so sind.

Kramarz: Genau, weil wir einfach resonieren und auf bestimmte Reize reagieren. Es liegt eben nicht daran, dass das Poppublikum falsch erzogen, dumm oder jung ist. Ich wollte immer eine Bresche schlagen für die Popmusik und deutlich machen, dass ihr Erfolg tief in uns angelegt ist. Ich finde es ergreifend zu sehen, dass wir seit Jahrzehnten diesem Phänomen aufsitzen. Da schaue ich nicht in die Zukunft, sondern halte es mit den beiden Songzeilen *The Beat Goes On* und *It's Too Late To Stop Now*.

Quelle:

<http://www.zeit.de/kultur/musik/2015-01/pop-hit-erfolgsformeln-volkmar-kramarz>

Musik und Hirn

Zu schräg für unser Gehirn

Neue Musik ist anstrengend. Neuro- und Musikwissenschaftler erforschen, warum die Klänge von Schönberg, Stockhausen und Cage nur eine Minderheit begeistern.

VON CHRISTOPH DRÖSSER - DIE ZEIT N° 43/200920. Oktober 2009



Jetzt gibt's was auf die Lauscher:

Der moderne Komponist Karlheinz Stockhausen überfordert den Zuhörer mit seiner Musik | © Evening Standard/Getty Images

In 50 Jahren werde man seine Musik auf der Straße pfeifen, soll der Komponist Arnold Schönberg Anfang des 20. Jahrhunderts gesagt haben. Unbegründet war diese Hoffnung ja nicht: Auch ein Neuerer wie Beethoven war zunächst auf Unverständnis und Ablehnung gestoßen, bevor Freude schöner Götterfunken zum Welthit wurde.

Schönberg aber ist seit 58 Jahren tot, und seine Zwölftonserien haben ebenso wenig einen Eingang in die populäre Kultur gefunden wie die elektronischen Experimente Karlheinz Stockhausens oder die Geräuschcollagen von Pierre Henry.

Die Neue Musik ist einsam alt geworden, die Zeitgenossen der »zeitgenössischen klassischen Musik« sterben langsam aus. Das spärliche Publikum, das oft nur ein Konzert besucht, weil es zum Abonnement gehört, sitzt dieser Musik häufig verständnislos gegenüber. Fast jeder kennt den »Hurz«-Sketch von Hape Kerkeling, der sich über den tiefen Graben zwischen Musikern und einem Publikum lustig macht, das offenbar jeden Nonsens als Kunst akzeptiert.

Ganz anders ergeht es dagegen der zeitgenössischen bildenden Kunst: Auch die ist oft sperrig, experimentell, absurd, bricht mit allen Konventionen – aber die Museen moderner Kunst sind regelrecht überlaufen. Warum ist das bei der zeitgenössischen klassischen Musik anders?

An diesem Wochenende wird in Kempten im Allgäu über diese Frage diskutiert – unter Beteiligung der Wissenschaft. Beim Zeitklänge-Festival wird Neue Musik gespielt, parallel dazu schildern Musikwissenschaftler, Hirnforscher und Philosophen ihre Sicht auf das Phänomen. Und tatsächlich können neuere Forschungserkenntnisse einiges zur Klärung beitragen.

Anders als man vielleicht erwarten könnte, geht es in solchen Debatten nur selten um absolute Eigenschaften der Musik, etwa ob moderne Klänge nun »dissonant« oder »nicht harmonisch« sind. Das wäre zu kurz gegriffen und krankte schon daran, dass Konsonanz und Dissonanz schwer zu definieren sind.

Der seit Pythagoras' Zeiten unternommene Versuch, angenehme musikalische Klänge auf ganzzahlige Frequenzverhältnisse der Töne zurückzuführen, ist schon mathematisch zum Scheitern verurteilt. Außereuropäische Kulturen beweisen schließlich, dass unsere westliche Tonskala genauso wenig naturgegeben ist wie eine auf Dur und Moll beruhende Harmonik: Die indonesische Gamelan-Musik und Indiens Raga-Skalen klingen für europäische Ohren schräg.

Wir lernen Musik

Erst in den vergangenen Jahren haben die deutschen Forscher Gerald Langner und Martin Ebeling eine komplizierte mathematische Theorie der Konsonanz entwickelt, die sich an tatsächlichen Vorgängen im Gehirn überprüfen lässt. »Aber selbst wenn man diese Konsonanztheorie einbezieht, ist deshalb die moderne Musik nicht ad absurdum geführt«, sagt der Flensburger Musikwissenschaftler Herbert Bruhn.

Zwar zeigen schon Babys eine Vorliebe für angenehme Klänge, aber im Lauf unseres Lebens hören wir mit Freude auch Musik, in der es von Dissonanzen wimmelt, Bachs harmonische Spielereien etwa oder die teils schräge Lautmalerei der Romantik. Die Forscher staunen, wie plastisch unser Gehirn ist – es kann sich in die unterschiedlichsten Musikstile »hineinhören« und verändert sich dabei ständig.

Zwei Erklärungen haben die Hirnforscher für diese offensichtliche Vielfalt: Erstens das »statistische Lernen«, mit dem wir die verschiedenen musikalischen Stilrichtungen ähnlich in uns aufnehmen wie eine neue Sprache. Zweitens das Spiel mit der Erfüllung oder Enttäuschung von Erwartungen, an dem Homo sapiens offenbar ein großes Vergnügen hat.

Statistisches Lernen findet statt, wenn wir aus wiederkehrenden Sinneseindrücken Regeln und Muster extrahieren, ohne dass uns diese jemand ausdrücklich erklärt. Ein Kleinkind, das sprechen lernt, hat gar keine andere Chance: Es muss aus den Sprachlauten, die auf es einströmen, zunächst diejenigen herausdestillieren, die seiner Muttersprache eigen sind (das Deutsche verfügt über einen anderen Vorrat als das Englische).

Als Nächstes gilt es, den kontinuierlichen Strom von Lauten in sinnvolle Abschnitte zu unterteilen, also in Silben, Wörter und Sätze. Das macht unser Gehirn automatisch, indem es diejenigen Laute und Kombinationen bevorzugt, die es besonders häufig hört.

Genauso lernen wir Musik, indem wir zunächst aus den vielen möglichen Tonskalen diejenige isolieren, die in unserer Kultur vorherrscht – eine Prägung, die wir praktisch nicht mehr ablegen können. Besonders gut ist das Gehirn darin, sich kleine melodische Elemente zu merken – etwa eine musikalische Phrase, die später im Stück wiederauftaucht. Das Wiedererkennen ist ein Erfolgserlebnis, das uns Musik verstehen lässt.

Just solche Erfolgserlebnisse enthält die Neue Musik dem Hörer vor. Die Zwölftonkomponisten im Gefolge von Schönberg etwa verlangten, dass in einer sogenannten Reihe alle zwölf Töne der westlichen Skala vorkommen mussten, bevor der erste wiederholt werden durfte. Diese Reihe wurde dann um ein paar Töne verschoben, rückwärts gespielt oder gespiegelt. Solche Figuren zu erkennen gleicht dem Kunststück, sich eine zwölfstellige Telefonnummer nicht nur auf der Stelle zu merken, sondern sie auch noch wiederzuerkennen, nachdem zu jeder Ziffer vier hinzuaddiert wurden. Psychologische Experimente haben gezeigt, dass nur sehr erfahrene Fans dieses Musikgenres, die sich jahrelang damit beschäftigt haben, dazu in der Lage sind. Das Kurzzeitgedächtnis der meisten Menschen ist schlicht überfordert.

Musik läuft in der Zeit ab

Eckart Altenmüller von der Hochschule für Musik und Theater in Hannover bezeichnet das als das Paradox der Neuen Musik: »Wir können Neue Musik besser verstehen, wenn wir sie häufiger hören – sie ist aber so komponiert, dass sie die meisten Menschen nicht dazu anreizt, sie häufiger zu hören.« Die Spezialisten verstünden oft gar nicht, warum das Publikum mit Ablehnung reagiere – ihr eigenes Gehirn aber sei schon lange darauf trainiert, die entsprechenden Muster zu erkennen.

Lassen uns Schönberg, Stockhausen und Co. also kalt, weil wir von Kinderliedern und Radiopop auf simple Musikmuster geeicht worden sind? Das allein ist noch keine Erklärung. Denn es gibt auch andere hochkomplexe Musikrichtungen, von Bachs Fugen bis zum modernen Jazz, die zunächst fremd klingen, aber doch faszinierend genug sind, um auch ein Laienpublikum anzuziehen. Warum schafft das die Neue Musik nicht? Da kommt das Spiel mit Erwartungen zum Zuge, an dem unser Gehirn eine regelrechte Lust empfindet und das die modernen Komponisten ihm erschweren – und zwar geradezu systematisch.

Musik läuft in der Zeit ab. Deshalb trainieren wir an ihr unseren »Zukunftssinn«, wie es der Musikpsychologe David Huron ausdrückt. In unserer Evolution war es wichtig, dass wir ständig von der Gegenwart auf die Zukunft schließen konnten. Wer weiß, dass ein gewisses Geräusch im Busch darauf schließen lässt, dass gleich der Säbelzahntiger hervorbricht, der kann es leichter vermeiden, gefressen zu werden.

Je besser diese Prognosefähigkeit, umso größer die Überlebenschancen. Deshalb sind wir beruhigt und zufrieden, wenn unsere Vorhersagen eintreffen, und reagieren unruhig, manchmal sogar panisch, wenn Prognosen danebengehen. Musik, sagt Huron, sei eine Art Trockenübung für diesen Zukunftssinn – wir schärften an ihr unsere Fähigkeit zur Vorhersage, ohne bei Versagen wirklich schlimme Konsequenzen befürchten zu müssen.

Die musikalische Überraschung löst keine Panik aus, trotzdem ist sie in den Hirnströmen zu messen. Der Musikforscher Stefan Koelsch, der heute in Brighton lehrt, wies am Max-Planck-Institut für Kognitions- und Neurowissenschaften in Leipzig erstmals nach, dass schon geringe Verletzungen der westlichen Musik-»Grammatik« zu messbaren Ausschlägen der Hirnaktivität führen – und das sogar bei Laien, die sich selbst für unmusikalisch hielten.

Fesselnde Musik zeichnet sich dadurch aus, dass sie einerseits die Erwartungen unseres Zukunftssinns erfüllt, diese dann aber immer wieder gezielt verletzt und uns so in Erregung versetzt. Völlig erwartbare Musik ist langweilig, völlig unerwartbare Töne werden gar nicht als Musik wahrgenommen, sondern nur als fremder Klang. Und der macht keinen Spaß. »Wir können keine Musik machen«, schreibt David Huron, »die nicht die Maschinerie des menschlichen Vergnügens anspricht, und erwarten, dass die Menschen die Musik auf irgendeine mysteriöse Art und Weise unwiderstehlich finden.«

Ich kriege auch eine Gänsehaut, wenn ich eine Zwölftonserie wiedererkenne

Gerade dieses »Lustprinzip« aber war vielen Neutönern ein Dorn im Auge, insbesondere dem Philosophen Theodor W. Adorno, der sich auch als Musiktheoretiker einen Namen gemacht hat. Ihm war alles Schöne und Gefällige in der Musik verhasst, er wettete (unqualifiziert) gegen die Emotionalität der Jazzmusik und erwartete von der Musik ständige »Innovation«.

Solchen Kriterien mögen die modernen Klänge mühelos entsprechen. Aber sind sie im Umkehrschluss prinzipiell lustfrei, eine rein intellektuelle Spielerei? Wer sich erst einmal in sie hineingehört hat, der kann von ihnen durchaus emotional berührt werden. »Ich kriege auch eine Gänsehaut, wenn ich eine (Zwölfton-)Serie wiedererkenne«, sagt Eckart Altenmüller. »Aber das liegt daran, dass ich über Jahrzehnte Neue Musik geübt habe. Von meiner Sekretärin würde ich das nicht unbedingt erwarten.« Die Sekretärin bestätigt das uneingeschränkt.

In ihrem ständigen Streben nach Innovation, nach neuen Klängen hängen die Komponisten das breite Publikum ab – eine seltsame Eigenheit der westlichen klassischen Musik. Während bei anderen Kulturen und Stilrichtungen das Bestehende auf immer neue Weise, oft mit improvisatorischen Elementen, variiert wird, herrscht bei der »ernsten« Musik dieser seltsame Widerspruch: Zwar wird die Musik der Meister früherer Jahrhunderte immer noch peinlich genau aufgeführt, würde aber ein moderner Komponist die Töne in Mozartscher Manier setzen, er sähe sich sofort dem Kitschvorwurf ausgesetzt.

»Mozart und Bach haben die mitteleuropäische Musik bis zum Äußersten ausgeschöpft«, sagt Herbert Bruhn. Da dem nichts mehr hinzuzufügen sei, lande man automatisch irgendwann bei der experimentellen Klassik – die sich genötigt

gesehen habe, alle melodischen und harmonischen Strukturen aufzulösen. Der britische Musikwissenschaftler John Sloboda sieht den Grund für die mangelnde Akzeptanz experimenteller Musik nicht nur in ihrer avantgardistischen Struktur, sondern vor allem im sozialen Umgang mit ihr.

Sloboda zieht den Vergleich zur bildenden Kunst: In einem Museum habe der Besucher die freie Entscheidung, welches Bild er sich wie lange anschau, er könne mit Freunden darüber diskutieren oder zwischendurch einen Kaffee trinken, um seine Eindrücke zu verarbeiten. »Aber wenn Sie in einen Konzertsaal gehen, ist das wie im Gefängnis.« Der Zuhörer sei über Stunden an seinen Sitz gefesselt, regungslos und stumm, während andere über das Programm bestimmten. »Das moderne Publikum findet das zunehmend unakzeptabel.«

Abstrakte Bilder schauen wir an – auch atonale Musik müssen wir sehen.

Hilft die Form der Darbietung uns vielleicht, das schwer Verdaubare besser zu hören? Begeistert erzählt Sloboda von einer sehr erfolgreichen Aufführung moderner Musik in einem Museum in Manchester. Die Zuhörer konnten zwischen mehreren Bühnen und Räumen hin und her spazieren – und blieben nur dann, wenn sie wirklich ergriffen waren. In dieser Situation hätten Emotionen zwischen Musikern und Publikum endlich frei fließen können.

Fans der Neuen Musik wie Altenmüller betonen, dass das Live-Erlebnis zum Verstehen sperriger Klangwelten beitrage. Dabei komme eine weitere Stärke unseres Gehirns zum Tragen – die Empathie, das Vermögen, sich in die Gefühlswelt des Gegenübers hineinzusetzen.

»Durch die Ausdrucksgesten, durch Haltung, Atmung und Bewegung, kurz durch den agierenden, sich mit dem Werk auseinandersetzen Interpret« würden die Stücke verstehbar. Das bestätigt auch Herbert Bruhn: »Auf CD höre ich mir diese Musik nicht an – das Auge hört einfach mit.«

Diesen Artikel finden Sie als Audiodatei im Premiumbereich unter www.zeit.de/audio

Quelle:

<http://www.zeit.de/2009/43/N-Musik-und-Hirn>