Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Bachelorstudiengang Physik / Musik

BACHELORARBEIT

Titel: Populäre Musik in der Schule

vorgelegt von: Sebastian Finkel

Betreuende Gutachterin: Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer

Zweiter Gutachter: Dr. Christoph Micklisch

Oldenburg, den 05. September 2008

préface

Wir müssen weg von der Vorstellung populäre Musik wäre ein Einheitsbrei der dazu ausreicht am Samstagabend die Diskothek zu beschallen oder die Ohren mit eingängigen Melodien zu füttern.

Populäre Musik ist mehr als Pop, Rock, Jazz, HipHop und Techno, ist mehr als Konsum, mehr als Jugendkultur. Sie wird gehört, konsumiert und rezipiert, tagtäglich.

Populäre Musik kann und muss auch in der Schule mehr sein als eine leere Worthülle.

Der

Autor

»Die [populäre] Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist.«

Victor Hugo

0 INHALTSVERZEICHNIS

0 INHALTSVERZEICHNIS	<u>1</u>
1 EINLEITUNG.	2
	<u></u>
2 POPULÄRE MUSIK – VERSUCH EINER SEMANTISCHEN	
REKONSTRUKTION EINES ,UNFASSBAREN' BEGRIFFES	4
2.1 Historisches des Populären per se.	<u>4</u>
2.2 Interpretation der aktuellen Musikwissenschaft	<u>6</u>
2.3 Erweiterte Definition aus pädagogischer Perspektive	8
2.3.1 DICHOTOMIE VON E- UND U-MUSIK	<u>8</u>
2.3.2 Spaltung der Musikpädagogik - "etabliert" und "alternativ"	9
2.3.3 Schüler-Musik und Schul-Musik.	10
2.3.4 ,Populäre Musik' als Epochenbegriff.	10
4 ANALYSE ZWEIER AKTUELLER SCHULMUSIKBÜCHER DER KLASSENSTUFE 7/8	16
4.1 DIE DIMENSIONEN EINES SCHULLEHRBUCHES UND SEINE PÄDAGOGISCHEN FOLGEN 4.2 KATEGORIEN EINER SINNHAFTEN ANALYSE – AKTUELLE HERAUSFORDERUNGEN AN	17
Schulbücher.	18
4.2.1 Sachliche Richtigkeit (Objektivität)	18
4.2.2 Didaktisch-Methodische Aufbereitung.	19
4.2.3 Sprache und Layout	20
4.3 Rondo 7/8	21
4.3.1 Zu Kapitel 2: Musik anderer Völker.	21
4.3.2 Zu Kapitel 9: Rockmusik	23
4.3.3 Fazit zum Schulbuch Rondo 7/8	25
4.4 Spielpläne 2.	26
4.4.1 Zum Kapitel: Jazz – Rock – Pop.	
4.4.2 Zum Kapitel: Medien und Musik	
4.4.3 FAZIT ZUM SCHULBUCH SPIELPLÄNE 2.	28

SEBASTIAN FINKEL	Populäre Musik in der Schule
5 FAZIT ZUM AKTUELLEN UMGANG MIT	<u> POPULÄRER MUSIK IN DER</u>
SCHULE	29

6 QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS......31

1 EINLEITUNG

Populäre Musik ist schon längst ein integraler Bestandteil unserer Alltagskultur. Ökonomische und sozialpsychologische Faktoren bilden hierbei das Grundgerüst eines – nicht mehr nur – von Jugendkulturen getragenen Kulturkartenhauses, das ständig einstürzt und jedes Mal wieder anders aufgebaut wird. Gleichzeitig unterliegt diese ständige Transition einer Reihe von nicht rationalen und wechselnden jugendkulturimmanenten Regeln, die den Umgang im Schulunterricht erschweren. Hinzu kommt auch, dass die fundierte musikwissenschaftliche und pädagogische Aufarbeitung des Themenkomplexes erst seit relativ kurzer Zeit stattfindet. So leidet die populäre Musik immer noch an der sich beharrlich haltenden Dichotomie in U- und E- Musik.¹

Die pädagogische Besonderheit der populären Musik findet sich dabei in der "Gravitation" ihrer Aktualität für Jugendliche wieder. Dies erklärt sicherlich nicht gänzlich die schwierige Beziehung von Pädagogik und populärer Musik, denn diese ergibt sich auch daraus, dass die musikwissenschaftliche Aufarbeitung dieser Musik zumeist erst in den letzten Jahren allgemein akzeptiert und anerkannt wurde. Eine unweigerliche Folge dieses Haderns der Musikwissenschaft mit einer neuen Musik, der so genannten populären Musik, die nicht mit den traditionellen Mittel dechiffriert werden konnte, war und ist eine Diskrepanz zwischen Wissensstand und Aktualität der Musikpädagogik. Dies zeigt sich in zunehmenden musikpädagogischen Interessen an einer rapide steigenden Anzahl von Forschungsergebnissen der Musiksoziologie, -psychologie und historischen Musikwissenschaft zum Thema populäre Musik (Terhag 1994).

Ausgangspunkte für die Motivation zu dieser Arbeit finden sich an verschiedenen Orten meiner bisherigen pädagogischeigenen populärmusikalischen Sozialisation. Die Probleme im Umgang mit populärer Musik sind mir als Schüler genauso widerfahren, wie auch als Student und Lehrperson. Ziel ist es, ein aktuelles Bild von Problemen, ebenso wie "Erfolgen" im Umgang mit populärer Musik aufzuzeigen. Dies geschieht einerseits durch die Auswertung der entsprechenden Literatur, aber auch anhand einer stichprobenartigen Schulbuchanalyse um die Umsetzung im Schulalltag näher zu untersuchen, da wissenschaftlicher Anspruch und schulische Realität oft

¹ vgl. hierzu Kap. 2.3.1

auseinanderklaffen. Schulbücher eignen sich dazu besonders aufgrund ihrer Stellung im Verständnis von Wissensvermittlung bei Kindern und Jugendlichen.²

Es stellen sich damit Fragen: Wie wird also aktuell mit populärer Musik im Schulmusikunterricht umgegangen? Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf die schülernahe populäre Musik gelegt werden. Dabei werde ich den Umfang der Arbeit sinnvoll reduzieren, indem ich mich in der Analyse auf zwei aktuelle Schulbücher für die Klassenstufe 7/8 beschränke. Die Auswahl dieser Bücher habe ich vorgenommen, da ich es, einerseits für sinnvoll erachte, zwei Bücher für die gleiche Klassenstufe zu untersuchen und, andererseits weil die Klassen 7/8 eine zentrale Zeit in der Umbruchphase (Pubertät/Adoleszenz) für Jugendliche darstellt.³

Das besondere Gewicht, das Schulbücher im Wahrheitsverständnis von Schülern haben, wird in Kap. 4.1 näher erläutert und erklärt die Auswahl von Schulbüchern als Analysegegenstand dieser Arbeit.

³ vgl. Kap. 3 und Kap. 4

2 Populäre Musik – Versuch einer semantischen Rekonstruktion eines "unfassbaren" Begriffes

Im Zusammenhang mit der pädagogischen Diskussion über populäre Musik hat es besondere Relevanz, eine klare Definitionsstruktur zu schaffen, da dies einen signifikanten Teil der Problematik im schulischen Umgang mit populärer Musik einnimmt (Terhag 1989: 17). Über den Einblick in die historischen Versuche der gesellschaftskulturellen Exegese und den aktuellen Stand verschiedener Definitionsansätze soll eine pädagogisch geleitete Arbeitsdefinition entstehen, die den Schwierigkeiten der populären Musik in der Schule gerecht wird und gleichzeitig damit die Grundlage für die Analyse der Schulbücher bildet.

2.1 HISTORISCHES DES POPULÄREN PER SE

Der Nachweis der historischen Existenz und Bedeutung des "Popularen" in der Musik wird oft mit dem folgendem Zitat aus einem Brief des Leopold Mozarts an seinen Sohn aufgezeigt:

'Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, - du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, - vergiß also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt.' (Mozart 1780, zitiert nach Bullerjahn/Erwe 2001: 7)

Die allgemeine Wort- und Begriffsgeschichte des Populären lässt sich in der deutschen Sprache sogar bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts nachverfolgen. So findet sich in einem Eintrag des "Corieuses Nouvellen-Lexicon" von Christian Weise im Jahre 1703 als Bedeutung für »popular«: gemein, schlecht, pofelartig (Hügel 2001: 11). Die Bedeutung des Wortes ist also schon früh negativ besetzt; es ist »das bloß Familiäre, das bloß Bürgerliche, nicht das Kultivierte« (ebenda: 14).

Seine Herkunft vom lateinischen Adjektiv 'popularis' bedeutet dabei soviel wie »[...] ›auf das Volk bezüglich‹, ›beim Volk beliebt‹, ›einheimisch‹, ›landmännisch‹ [...]« (Hügel 2001: 11). Somit lässt sich nach Hügel (2001)

schließen, dass der negative Grundtenor – Volk als Antagonismus zum 'besseren' Adel – seiner Bedeutung nach keine deutsche Besonderheit ist. Auch kommen in der folgenden Zeit Stimmen auf, die das Populäre positiv definieren, wie zum Bespiel *Gottfried August Bürger*, der die Popularität mit 'Vollkommenheit' in Verbindung bringt. Im Versuch der gesamtkulturellen Interpretation folgen ihm noch Größen wie *Schiller*, der dem Populären die Daseinsberechtigung abstreitet und *Prutz*, der letztlich beides vereint und für sich eine Gleichwertigkeit von Populären und Kunstgedanke einsetzt (ebenda: 29).

Der Artikel zeigt deutlich, dass das Populäre noch nicht so eng wie heute mit der Musik gekoppelt, sondern mit den "Künsten" im Allgemeinen verbunden ist. Unser heutiges Verständnis von populärer Musik basiert dagegen größtenteils auf einen in den USA um 1900 entstandenen Musikstil, in dem die aus Afrika stammenden Sklaven, die »ihnen erlaubte »weiße« Musik nach den Regeln ihrer eigenen Musiktradition [...][sangen und spielten]« (von Essen 1975: 14). Dies bildete die Basis für die Entwicklung von Worksong, Gospel, Spiritual und schließlich Jazz und Blues, worin wir heute die Provenienz der populären Musik sehen.

Lugert (1996: 34) sieht in dieser Entwicklung eine »[...] Rückkehr von Körpersinnlichkeit in die europäische Kultur [...]« und erklärt die Denunzierung dieser Musik durch die etablierte Musikwissenschaft mit einer, in der Geschichte typische, Unterdrückung von körperbezogener musikalischer Ausdrucksformen. Hinter dieser Form der Unterdrückung stehen politische, ökonomische und ideologische Zwecke. Sie werden zumeist von Institutionen ausgeübt, wie zum Beispiel von der GEMA mit ihren in U- und E-Musik gestaffelten Vergütungssystem, oder auch vom Bildungsministerium, welches die Rahmenrichtlinien für die Musikschulunterricht erstellt und die Schulbücher genehmigen muss.

In Deutschland verbreitete sich der Ausdruck der populären Musik für diese Formen der Musik in den 1930er Jahren über die Radiostationen. Wissenschaftlich behandelt wurde er zum ersten Mal 1938 in einer Arbeit von Ernst Krenek (Fuhr 2007: 25).

Historisch bedingt gibt es scheinbar immer noch einen begrifflichen Unterschied zwischen Popularmusik und populärer Musik. Ersterer gilt als negativ besetzt und wird deshalb in dem Großteil der aktuellen Arbeiten vermieden. Ich möchte mich dieser Verfahrensweise anschließen und werde daher ausschließlich von populärer Musik sprechen.

2.2 Interpretation der aktuellen Musikwissenschaft

Für den Terminus 'Populäre Musik' gibt es keine klare inhaltliche Bestimmung, auch wenn die alltägliche Verwendung dies suggerieren mag.
»Weder gibt es eine einzige verbindliche Bedeutung, noch existiert ein essentielles Element, das allen Bedeutungen angehört« (Fuhr 2007: 20). Gründe hierfür findet man mitunter in dem Wertesystem der traditionellen Musikwissenschaft, da hier der Begriff 'populäre Musik' in erster Linie zur Abgrenzung von Musik diente, die nicht dem europäisch-abendländischen Werkidealen entsprach. Um eine genaue Definition wurde sich somit gar nicht bemüht. Dass dieses Wertesystem in der wissenschaftlichen Realität immer noch gängig ist, zeigt Fuhr (2007) anhand einer Betrachtung der quantitativen Angebotsverhältnisse der musikwissenschaftlichen Veranstaltungen an deutschen Hochschulen. So lege die Anzahl der Veranstaltungen, in denen explizit populäre Musik thematisiert wird, im Wintersemester 2006/2007 bei unter 13%.

Diese Marginalisierung der populären Musik stellt jedoch noch keinen Grund für ihre Definitionsunschärfe dar; vielmehr ist sie ihr inhärent. So lassen sich auch mindestens vier Definitionsansätze für populäre Musik bestimmen:⁴

- (1) *Normative Definitionsansätze*: Hier wird von der kulturellen ,Minderwertigkeit' populärer Musik gegenüber der ,höheren' Kunstmusik ausgegangen. Diese Bewertungshierachie ist geprägt durch moralisch-ästhetische Dispositionen (Fuhr 2007: 21; Rösing 2001: 45).
- (2) Negative Definitionsansätze: In dieser Definition wird durch das Feld der populären Musik durch Abgrenzung, zum Beispiel von Volks- und Kunstmusik bestimmt, wobei die Komplementarität mit diesen Musikgattungen

7

Rösing definiert insgesamt acht Definitionsansätze: normativ, negativ, musikstrukturell, technologisch-ökonomisch, hörerorientiert, soziologisch-funktionell, interessenbezogen und pragmatisch. Im Rahmen der Arbeit beschränke ich mich auf die vier wichtigsten Ansätze.

zu einer Ungenauigkeit in der Definition führt, da die Grenzen zwischen ihnen fließend sind (Fuhr 2007: 21).

- (3) Soziologischer Definitionsansätze: Sie versuchen eine Verbindung zwischen Musik und gesellschaftlichen Gruppen aufgrund "musikalischer' Verhaltensweisen und Handlung zu beschreiben und aus soziokultureller Sichtweise zu deuten. Infolge des aktuellen Globalisierungsforschritts und immer größerer Durchlässigkeit der Grenzen von Gesellschafsgruppen erscheinen diese Definitionen jedoch nicht mehr haltbar (Fuhr 2007: 21; Rösing 2001: 46).
- (4) *Technologisch-ökonomische Definitionsansätze*: Diese Ansätze stellen Musik als Ware und ihre massenmediale Verbreitung in den Mittelpunkt ihrer Definition. Da auch 'nicht-populäre Musik' durch massenmediale Prozesse einen Warencharakter erhalten kann, vernachlässigt eine technologisch-ökologische Definition (Fuhr 2007: 21).

Unabhängig von diesen vier Definitionsansätzen gibt es noch zahlreiche Mischformen oder auch Versuche populäre Musik mit einer quantitativen Bedeutung des Begriffs populär zu erklären; ihn also durch Verkaufszahlen oder andere numerische Größen festzulegen. Jedoch sind letztendlich weder die obigen Definitionsansätze alleine, noch bisherige Mischformen in der Lage, den Terminus "populäre Musik" ausreichend genau zu bestimmen oder schließen durch ihren Bestimmungsgrad andere grundlegende Aspekte aus.

Die Bedeutungsweite des Begriffes ,populäre Musik' sollte daher als ein die kommerzielle Musikproduktion abgesteckten Territorium'« definiert werden (Wicke 1997, zitiert nach Fuhr 2007: 23). Die daraus folgende semantische Polyvalenz ist damit eine Folge des Wandels in der gesellschaftsbestimmten Konstruktion der Bedeutung, gesteuert durch die »[...] >Hauptakteure des Musikprozesses - Industrie, Musiker, Publikum - [...] (Fuhr 2007: 23). Unabhängig von den pädagogischen Folgen dieses diskursiven Begriffsverständnis scheint diese Definition – aus musikwissenschaftlicher Sichtweise – die verschiedenen musikalischen Ausformungen populärer Musik in ihren jeweiligen zeitlich gewandelten Kontexten am genauesten zu erklären.

2.3 ERWEITERTE DEFINITION AUS PÄDAGOGISCHER PERSPEKTIVE

Für die pädagogische Arbeit mit populärer Musik stellt die in 2.2 darstellte Definition der Bedeutung des Terminus ,populäre Musik' nur ein teilweise befriedigendes Ergebnis dar. Zwar erlaubt eine solche Definition ein breites Begriffsverständnis und erklärt gleichzeitig ihre Veränderung durch die Lebendigkeit des Musikprozesses, jedoch werden konstitutive didaktische Elemente im Verständnis von populärer Musik bisher außer Acht gelassen. Aus diesem Grund müssen, einerseits noch weitere Begriffe die unmittelbar mit populärer Musik verbunden sind definiert werden und, andererseits die musikwissenschaftliche Definition in pädagogischer Hinsicht unterteilt werden. Terhag (1989: 17) geht dabei auf die Aspekte der Dichotomie in E- und U-Musik, den Bereichen der etablierten und alternativen Musikpädagogik und einer Differenzierung des Begriffes ,populäre Musik' in Schüler-Musik und Schul-Musik ein. Sie bilden auch heute noch die grundlegenden Problembereiche der Pädagogik einer populären Musik. Zusätzlich erweitere ich die Diskussion um den Punkt , populäre Musik als Epochenbegriff'.

2.3.1 DICHOTOMIE VON E- UND U-MUSIK

Eine Unterteilung in ernste Musik und unterhaltende Musik ist nach pädagogischen, wie auch nach musikimmanenten Kriterien nicht sinnvoll. Im europäischen Raum ist diese Zweiteilung besonders durch die von den Verwertungsgesellschaften geschaffenen Abrechnungskategorien⁵ gebräuchlich (Terhag 1989: 18). Die Kritik von Terhag ist fast 20 Jahre alt, dennoch hält sich dieser Begriff immer noch im musikpädagogischen Alltag.

Die obige Definition des Begriffes "populäre Musik", der neben der Volksmusik als Hauptbereich der unterhaltenden Musik gelten muss, verhindert jedoch einen klare Trennung zwischen U- und E-Musik. Nicht zuletzt kann diese Einteilung durch eine große Anzahl von Beispielen ad absurdum geführt werden. So kann man kaum die Musik der Band Meshuggah mit ihren vielen Taktwechseln und Rhythmusverschiebungen als unterhaltend bezeichnen, auch

In Deutschland wurden diese Kategorien von der GEMA in den 1930er Jahren eingeführt und haben dort bis heute bestand (Kleinen 2008: 38). Ihre Sinnhaftigkeit steht dabei schon länger in der Diskussion, weshalb es inzwischen auch andere Verwertungsgesellschaften neben der GEMA gibt.

wenn man sie dem Heavy Metal, und damit der Sparte der populären Musik, zurechnet. Auf der anderen Seite wird man Mozarts "Kleine Nachtmusik" oder andere klassische Stücke, die zum Beispiel in Werbung und Film verwendet werden, nicht als unpopulär bezeichnen.

2.3.2 Spaltung der Musikpädagogik - "Etabliert" und "Alternativ"

Eine Trennung der Musikpädagogik in einen 'etablierten' und einen 'alternativen' Bereich erwächst aus den zeitgeschichtlich bedingten Verhältnissen in denen Terhag (1989) seine Arbeit geschrieben hat. Während das Ansehen einer praxisorientierten 'Popdidaktik' noch sehr gering war, haben sich eine geringe Anzahl von Pädagogen gerade diesem Bereich verstärkt gewidmet und in der Schule aktiv umgesetzt. Alternativ zum theoriegeprägten etablierten Unterricht waren sie diejenigen, die für die Gründung der ersten Schülerbands sorgten (Terhag 1989: 23).

Eine solche generelle Einteilung ist allerdings zu hinterfragen und erscheint nach heutigen Maßstäben weder sinnvoll noch der Realität entsprechend. Neue Strömungen in der Musik werden immer von einigen Pädagogen schneller aufgenommen und nicht zuletzt dann auch im Alleingang in den Unterricht integriert, jedoch bilden sich deswegen nicht zwei unterschiedlichen Strömungen in der Pädagogik heraus, eher gibt es eine breite Streuung in der Affinität der einzelnen Lehrerinnen und Lehrer Neues aufzunehmen. Auch der Begriff der 'Popdidaktik' oder ähnliche Ausdrücke sollten vermieden werden, da sie eine unnötige Abgrenzung oder teilweise Denunzierung der allgemeinen Musikdidaktik oder –pädagogik darstellen. Es sollte das Feld der populären Musik als ein selbstverständlicher Teil dieser Bereiche gelten.

2.3.3 SCHÜLER-MUSIK UND SCHUL-MUSIK

Zeitliche Distanz ist eine grundlegende Dimension in jedem Unterricht. Einerseits gibt es diese Distanz zwischen der Lehrperson und den Lernenden, andererseits zwischen dem Unterrichtsmaterial und den Lernenden. Im Musikunterricht hat dieses eine besonders wichtige Bedeutung für den Umgang mit bestimmten Themenbereichen, hier insbesondere der populären Musik.

Dabei gilt, dass eine geringe Differenz im Altersunterschied den Unterricht positiv aber auch negative beeinflussen kann, während sich im zweiten Fall die zeitliche Distanz und die Schwierigkeit im Umgang mit der Thematik scheinbar reziprok zueinander verhalten. Dies führt uns nach Terhag (1989) zu der Auffassung, anhand dieser Zeitskala populäre Musik in Schüler- und Schulmusik zu unterteilen. Schulmusik⁶ meint dabei, die »[...] problemlos zu unterrichtenden Bereiche populärer Musik [...]« und Schülermusik »[...] diejenige Seite der populären Musik [...], die aus außermusikalischen Gründen Schwierigkeiten bei ihrer Einbeziehung in Schule und Unterricht verursacht« (Terhag 1989: 48f). Eine solche Definition entzieht sich somit gleichzeitig auch der Einteilung in Genres wie Jazz, Rock und HipHop, die in der schulalltäglichen Behandlung nicht die Problematik erfassen können.

2.3.4 , Populäre Musik' als Epochenbegriff

Nach Jaedtke (2000: 201ff, zitiert nach Kleinen: 2008: 38) könne man populäre Musik – er spricht hier von Popmusik – auch als Epochenstil der Gegenwart deuten und damit die populäre Musik auf eine Ebene mit den klassischen Epochen stellen. Man könne dies an musikalisch-strukturellen Kriterien erfassen:

Kennzeichnend ist ein durchgehendes Schlagzeugfundament (oder «Groove»), zentrale neue Musikinstrumente sind das Drumset und die elektrisch verstärkten Gitarren sowie der E-Bass. Der Epochenstil Popmusik als moderne Musik des 21. Jahrhunderts lässt sich angemessen mit musikwissenschaftlichen Begriffen und Methoden beschreiben: Unterschiede zwischen den Musikstilen finden sich in den Bereichen: Klangfarbe, lyrische Grundhaltung, Liedform, Metrik und Agogik, Rhythmik, Melodik, Stimmführung, Harmonik.

Im Schulunterricht wäre einen solche Vorgehensweise insofern sinnvoll, als dass eine Denunzierung der populären Musik im üblichen Sinne nicht mehr möglich wäre und man somit dem »Beethoven-Kult« (Kleinen 2008: 39) beenden

Dies ist nach Terhag (1989: 49) meist Ȋltere, jedoch musikalische schülernahe populäre Musik, die im Klassenverband relativ "authentisch" zu reproduzieren […] [ist und von] Lehrern und Schülern gleichermaßen bevorzugt [wird][…]«.

könnte, der immer noch von vielen Institutionen und den Feuilletons der großen Zeitungen am Leben erhalten wird (ebenda: 40).

3 DIE PROBLEME EINER DIDAKTIK DER POPULÄREN MUSIK

Die Probleme im Umgang mit populärer Musik sind im Besonderen im Alter der Schülerinnen und Schüler zu suchen:

Jugendliche sind – im Vergleich zu Kindern und Erwachsenen – sicherlich die komplexeste, heterogenste, den schnellsten Änderungen unterworfene und insgesamt sicherlich problemsensibelste Klientel der Musikpädagogik. Als per definitionem "Auszubildende" und hochstilisierte Protagonist/innen einer weiterhin expandierenden Medienund Freizeitindustrie beanspruchen sie auch den meisten Raum im musikpädagogischen Geschäft. (Hafen 1994: 123)

Der Grund für die Probleme, die mit der Adoleszenz auftreten, liegt in dem Bedürfnis der Jugendlichen sich von anderen Gruppen abzugrenzen. »Jugendliche beispielsweise definieren sich zum einen sehr stark über ihren Musikgeschmack, grenzen sich zum anderen dabei nicht nur untereinander, sondern vor allem gegenüber den Erwachsen ab« (Knoblauch et al.; zitiert nach Schramm/Kopiez 2008: 259). Greift die Schule als 'mächtige' Sozialisationsinstanz in die Versuche der sozialen Distinktion ein, wird dies letztendlich ein Abwehrverhalten der Heranwachsenden hervorrufen. Somit führt die Behandlung von Schüler-Musik im Unterricht zu einer Verletzung des Identitätsfreiraums und stört die Jugendlichen im Prozess der Selbstfindung und Selbstverwirklichung.

Kleinen (2008: 46) bezeichnet diese Phase als "Stadium II' der musikalischen Sozialisation. Sie beginnt mit etwa zehn oder elf Jahren und führt zu einer: »[...] Individualisierung der Musikpräferenzen; Lösung von den Autoritäten der Kindheit; zunächst Erwerb neuer Vorlieben durch Orientierung an den Peers und Medien, schließlich Herausbildung stabiler Präferenzmuster [...]«.

Der Beginn dieser Sozialisationsinstanz im Alter von zehn oder elf Jahren bedeutet für den Musikunterricht, dass die Lehrerin oder der Lehrer sich ab der sechsten Klasse mit den ersten Problemen in Umgang mit Schüler-Musik einstellen muss. Das zweite Stadium der Sozialisation stimmt dabei nicht mit dem von Baacke (2000) beschriebenen Beginn der Pubertät im Alter von 12 oder 13 Jahren überein. Es ist zu vermuten, dass die Pubertät, die eher eine körperliche Veränderung meint, mit der geistlichen Entwicklung von heutigen Jugendlichen

nicht Schritt halten kann; verursacht durch den Wandel in eine Informationsgesellschaft beginnt die Identitätskrise erheblich früher.

Terhag (1994: 217ff) stellt in einer Umfrage bei Teilnehmern eines seiner Workshops fest, dass diese scheinbar die selben Abneigungen gegenüber den aktuellen Strömungen der populären Musik⁷ zeigen, wie dies ihre Lehrer zu ihrer Schulzeit getan haben. Liest man die Kommentare seiner Teilnehmer, wie zum Beispiel folgenden:

'Ich kann Techno beim besten Willen nicht als Musik akzeptieren. Es ist sicherlich eine Kunstform und als solche auch berechtigt, aber mit Musik hat das nichts zu tun. [...] bei Techno geht es jedoch nur darum, gleich die Nervenzentren der Zuhörer/innen zu erreichen. Das erinnert mich an Tierversuche, [...].' (Terhag 1994: 218)

So scheint es fast, dass jede Generation dieselben Fehler macht und ähnliche Vorurteile gegenüber der neuen Jugendmusik, einer ihnen fremden Form der populären Musik, aufbaut. Der Fehler liegt dabei jedes Mal darin, dass versucht wird, eine neue Musik mit den 'alten Mitteln' zu analysieren und zu verstehen. Dies ist natürlich zum Scheitern verurteilt und erklärt zumindest zu einem Teil die Haltung der Erwachsenengeneration gegenüber der Musik der aktuellen Jugend.

Wicke (1993: 6) erklärt jene Probleme unter anderem damit, dass sich die Lehrerinnen und Lehrer nur aus ihrem eigenen musikalischen Erfahrungsschatz bedienen können:

Daß die musikpädagogischen Bemühungen um die Popmusik in der Regel ohnehin von denjenigen musikalischen Erfahrungen abgezogen sind, die die Lehrer [und Lehrerinnen] ihrerseits in den Musikunterricht mitbringen – altersbedingt [...] [ist dies ihre Jugendmusik, mit der sie sozialisiert wurden] – "und nicht die durch House, Techno, Rap oder MTV geprägte musikalische Erfahrungswelt der [Schülerinnen und] Schüler selbst solche Bemühungen bestimmt, hat das widersprüchliche Verhältnis von Musikpädagogik und Popmusik nur auf einen etwas anderen Bereich verschoben, nichts aber an seiner grundsätzlichen Problematik verändert.

Mit den neuen Strömungen in der populären Musik ist die in den Ende 80er und Anfang der 90er Jahren aufkommenden Technomusik gemeint, die sich ausgehend von Wien und Berlin zuerst in Europa und schließlich weltweit verbreitete.

Zusätzlich sieht er auch die Gefahr, dass die praktischen Ansätze, die Musik für Jedermann zum Selbermachen versprechen, an dem Wandel der Musik zu einem »professionellen Hochtechnologieprodukt« scheitern könnten; dass also der Anspruch der Jugendlichen – bedingt durch ihre Hörgewohnheiten – an die eigenen Kenntnisse und Fähigkeiten zu hoch ist.

Solange sich die Musikpädagogik der populären Musik nur auf den Erwerb musikalischer Kompetenzen beschränkt, wird sie stets genau dadurch Probleme verursachen, denn:

Für den jugendlichen Musikfan geht es beim Umgang mit Popmusik zuvörderst nämlich um den Erwerb sozialer Kompetenz – um Geschlechterbeziehungen und Rollenverhalten, Lebenshaltungen und Lebensstil, um kollektive Werteerfahrungen, um das Ausagieren von Emotionalität und Frust. (Wicke 1993: 7)

Somit ist die in praktischen Ansätzen gewollte Steigerung musikalischer Fertigkeiten in erster Linie nicht relevant für den Umgang der Schülerinnen und Schüler mit populärer Musik. Dies spricht nicht grundsätzlich gegen einen Praxisanteil im Musikunterricht und auch rein gar nicht dafür, populäre Musik von diesem Bereich auszuschließen, jedoch bildet dies alleine keine adäquate Behandlung der populären Musik im Unterricht. Es muss berücksichtigt werden, dass populäre Musik ein »kulturelles Medium« Jugendlicher ist. Allerdings sollte sich die Pädagogik in der erzieherischen Einflussnahme möglichst weit zurückhalten und eher einen Gegenpol zu verstärkten Orientierungslosigkeit vieler junger Menschen bilden (Wicke 1993).

Oft wird auch der Begriff Konsum im Zusammenhang mit populärer Musik gebracht und ist dabei stets negativ konnotiert. Dass Konsum in unserer heutigen Lebenswelt ein integraler Bestandteil ist, kann nicht geleugnet werden, jedoch sollte man davor gefeit sein, Konsum als grundsätzlich urteilsfrei zu bewerten. Gerade in jugendkulturellen Szenen findet Konsum unter besonderen Gesichtspunkten statt. Bricolage beschreibt dabei eine mögliche Form, wie durch Konsum, von zum Beispiel populärer Musik und mit ihr verwandter und zugehöriger Waren zur Bildung von Stil und damit auch Identität führen kann. Aus diesem Grund kann Konsum auch als identitätsbildendes Werkzeug nicht vernachlässig werden und ist

somit auch niemals wertfrei und unkritisch. So kann man darunter auch weine Form der kulturellen Produktion [...][verstehen, die] ein Wesensmerkmal dieser Musik, wie der populären Kultur insgesamt [ist] [...]« (Wicke 1993: 9).

In der Hochkultur (Theater, klassisches Konzert, Oper) findet sich dagegen rein begrifflich kein Konsum. Hier wird derselbe Vorgang Rezeption genannt, auch wenn es prinzipiell dasselbe meint. Nur ist das Zielobjekt nicht ein massenmedial verbreiteter Gebrauchsgegenstand, sondern ein legitimiertes Segment der etablierten Erwachsenenkultur, das sich durch seine normativen Ansprüche auszeichnet, die diesem Kulturbetrieb inhärent sind (Wicke 1993). Natürlich haben aber auch hochkulturelle ,Räume' schon längst konsumorientierte eingenommen. Musiker wie Lang Lang⁸ und Paul Potts⁹ Veranstaltungen wie die Bayreuther Wagner-Festspiele sind somit zu klassisch populären Konsumkulturformen und Stars geworden. Nicht zuletzt Potts wird dabei wie ein "Popstar' vermarktet, mit einem Video zu seiner Single ,Nessun Dorma' in Stil eines epischen Popmusik-Videos. Sein Erfolg ist dabei auch mit dem Wandel durch Web 2.0 zu begründen, insbesondere der Plattform Youtube.com.

Terhag sieht letztendlich die Aufgabe einer Didaktik der populären Musik darin, eine Verbindung zwischen dem Freizeitcharakter der Musik der Jugendlichen und dem hohen Abstraktionsniveau eines Unterrichtsthemas herzustellen. Eine Schwierigkeit liegt dabei jedoch in der transitorischen Eigenschaft populärer Musik, der die Pädagoginnen und Pädagogen nur schwer oder gar nicht folgen können.

Eine Behandlung von Schüler-Musik beinhaltet, durch die emotionalen Bindung der Schülerinnen und Schüler zu ihrer Musik, die Schwierigkeit, dass diese sich, sollte sie nur auch musikalischen

⁸ Chinesischer Pianist, der weltweit hohes Ansehen genießt und weit über die Bereiche seines klassischen Kulturkreises bekannt ist.

Paul Potts war Gewinner des Talentwettbewerbs 'Britains got talent', dem britischen Pendant zu 'Deutschland sucht den Superstar' (DSDS), obwohl er Opernstücke sang. Sein erster Auftritt in der Show wurde sogar von T-Mobile in einer Werbung verwendet und auf Youtube.com hat er einen eigenen Channel, auf dem Videos von ihm zu sehen sind, bei denen er in großen Konzerthäusern mit Orchester singt.

Gesichtspunkten betrachtet werden, bewertet fühlen könnten. Andererseits kann einer Lehrkraft dies widerfahren, sollte sie versuchen, ihre Lieblingsmusik in den Unterricht einzubringen, denn oft gehen Jugendliche frei mit Meinungsäußerungen zu Gefallen und Nicht-Gefallen von Musik um. Die emotionale Kopplung an jedweige Formen populärer Musik bedeutet für den Unterricht ein Konfliktpotential, welches in erster Linie von Lehrerinnen und Lehrern Beachtung finden muss. Ziel muss es sein, sich eine unvoreingenommene Haltung gegenüber jeder Form der Musik zu bewahren und möglichst auch für 'fremde Tonkunst' Begeisterung entwickeln zu können.

4 Analyse zweier aktueller Schulmusikbücher der Klassenstufe 7/8

Um den aktuellen Umgang mit populärer Musik im Schulmusikunterricht aktiv zu evaluieren werde ich exemplarisch zwei darstellende Schulbücher¹⁰ für die Klassenstufe 7/8 untersuchen. Dabei wurden die Bücher 'Spielpläne 2' vom Klett-Verlag, erschienen 2006, und 'Rondo 7/8' vom Mildenberg-Verlag in der Auflage von 2001, Ersterscheinung 1996, gewählt. Die zehn Jahre, die zwischen den beiden Erscheinungsdaten stehen geben dazu noch zusätzlich die Möglichkeit eine Entwicklung im Umgang mit populärer Musik erkennen zu lassen. Gleichzeitig besteht die Sicherheit, dass die Ausgabe des Mildenberg-Verlages aufgrund des Alters auch real in der Schule eingesetzt wird; die Verbreitung des Buches 'Spielpläne 2' wird dagegen noch nicht so groß sein, ist dafür die aktuellste Version eines Musikschulbuches für die Sekundarstufe I. Zusätzlichen stehen die jeweiligen Lehrerhandbücher zur Verfügung um einen tieferen Einblick in die didaktisch-pädagogische Grundstruktur der Bücher zu erhalten.

Die Auswahl der Schulstufe 7/8 scheint am sinnvollsten, da hier durch den Beginn der Adoleszenz und die damit verbundene Identitätskrise die ersten größeren Probleme im Umgang mit populärer Musik zu erwarten sind (Baacke 1983/2000: 36ff).¹¹

Unabhängig von der Auswahl der Musikbücher, haben Schulbücher im Allgemeinen einen besonderen Status abseits der Alltagsliteratur, was unweigerlich pädagogische Folgen hat, die ich in 4.1 näher erläutern möchte, bevor ich anschließend in 4.2 die Kategorien und Kriterien zur Analyse der Bücher entwickeln werde.

4.1 DIE DIMENSIONEN EINES SCHULLEHRBUCHES UND SEINE PÄDAGOGISCHEN FOLGEN

Schulbücher bilden eine eigene und besondere Form der nicht-fiktionalen Literatur. Sie nehmen abhängig vom Fach und der Quantität des Einsatzes eine entscheidende Rolle im Unterrichtsalltag ein. Die Auswahl von Schulbüchern

¹⁰ Darstellende Schulbücher als Unterscheidung zu Arbeitsbüchern

vgl. hierzu auch Kap. 3

übernimmt dabei der jeweilige Fachbereich in den Schulen. Dies hat zur Folge, dass aufgrund des inzwischen sehr großen Schulbuchmarktes eine kritische Auswahl nur noch schwer möglich ist (Borck 2001: 10), was seine besondere Relevanz im Nimbus von Schulbüchern bei Schülerinnen und Schülern hat. Neben dem fachlichen Inhalt kommen »[...] Einstellungen und Wertungen einer Gesellschaft [...] in Schulbüchern zum Tragen« (ebenda: 11). Somit sind Schulbücher auch als politisches und ideologisches Mittel zu verstehen. Dies hat unmittelbare Folgen für den Unterricht: Da Schülerinnen und Schüler den Inhalt eines Schulbuches grundsätzlich für wahr und richtig erachten, können ihnen hiermit gesellschaftliche Normen und Werte aufgezwungen werden. Die Grenzen einer solchen ideologischen Vormachtsstellung finden Schulbücher jedoch in der realen Lebenswelt der Jugendlichen und den Medien.

4.2 Kategorien einer sinnhaften Analyse – Aktuelle Herausforderungen an Schulbücher

Die Kategorien zur Analyse von Schulbüchern lassen sich in drei Unterkategorien mit jeweils verschiedenen Kriterien aufteilen und bilden damit Grundlage jeder Schulbuchanalyse, unabhängig vom Fach.¹² Diese Kriterien gilt es nun mit den allgemeinen und speziellen Problemen des Umgangs mit populärer Musik in Verbindung zu bringen. Dabei ergeben sich jene nun unbedingt aus den unter Kapitel 3 aufgeführten Problemen.

4.2.1 Sachliche Richtigkeit (Objektivität)

Die Richtigkeit der darzustellenden Thematik ist natürlich grundsätzliche Vorrausetzung für die Nutzbarkeit eines Schulbuches im Unterricht, jedoch bezieht dieser Punkt noch weitere Aspekte mit ein. So sollte für den Umgang mit populärer Musik ein breites Spektrum der relevanten Facetten der Materie behandelt werden und dabei einen hohen Grad an Aktualität besitzen. Dies gilt für sämtliche verwendete Daten, Quellen, Fotos oder auch Internetlinks. Da

Quelle für die Kategorien und Kriterien ist eine offene Liste des Prof. Dr. Tilman Grammes der Universität Hamburg zur Analyse von sozialwissenschaftlichen Schulbüchern, im WWW unter URL: http://www2.erzwiss.uni-hamburg.de/personal/grammes/Schulbuchanalyse.pdf (Stand: 13.August 2008)

Schulbücher aufgrund ihrer langwierigen Genehmigungsverfahren (Borck 2001) und der 'Entwicklungsarbeit' im Grunde nie ein Novum im Bereich einer sich medial so schnell verändern Umwelt, wie die der populären Musik, sein werden, relativiert sich dieser Anspruch in der Praxis im Grunde auf eine triviales Maß. Modernen Schulbüchern wird meist nicht mehr abverlangt als besser und moderner zu sein als ihre Vorgänger. Dies ist aber sicherlich nicht genug, nicht der Anspruch dieser Analyse und gerade im Umgang mit populärer Musik fatal.

Unabhängig vom zeitlichen Aspekt des Inhalts geht es auch darum wie die Vermittlung stattfinden soll. Hierbei spielen Methodenvielfalt Interessenorientierung¹³ für meine Analyse eine eher untergeordnetere Rolle. Vielmehr stehen Schlagwörter wie Gender, Kontroversität und Personifizierung im Zentrum. Wird populäre Musik und ihre Entstehung an bestimmten Personen festgemacht, die zu Helden ihrer Zeit hochstilisiert werden? Werden Mädchen gleichermaßen die und Jungen angesprochen und unterschiedlichen Geschlechterrollen im Bereich der populären Musik, besonders des HipHop kritisch betrachtet oder gar ganz außer Acht gelassen? Im Grunde genommen stellt sich die Frage inwieweit ,schwierige' Themen behandelt werden, es also auch um Schüler-Musik geht, und in welcher Form sie erarbeitet und behandelt musikalisch-wissenschaftlicher oder jugendkultureller werden: eher aus Sichtweise. Letzteres hat für Schülerinnen und Schüler eine sehr eminente Funktion in ihrem Alltag, da populäre Musik für sie in erster Linie ein kulturelles Medium zur Identitätsfindung und Problemlösung darstellt (Wicke 1993) und nur im geringen Maße die musikimmanente Ebene eines Songs eine Rolle spielt.

Zu untersuchen ist auch, inwieweit überhaupt eine Trennung zwischen Schul- und Schülermusik stattfindet und ob Begriffe wie U- und E-Musik eine Rolle spielen. Dieses soll genauer unter Punkt 4.2.3 erläutert werden. Es zeigt sich jedoch, dass die sprachliche und inhaltliche Ebene im Umgang mit populärer Musik sehr stark ineinander verflochten sind und einen gegenseitigen Sinnbezug konstruieren.

vgl. hierzu Kap. 4.2.2

4.2.2 DIDAKTISCH-METHODISCHE AUFBEREITUNG

Während die Didaktik die Legitimierung, also das "Warum", liefern soll, besteht die Aufgabe der Methodik darin, die Thematik in einen sinnhaften Wie-Kontext' einzubetten. Wicke (1993) warnt jedoch davor, der populären Musik einen rein praxisorientierten Raum in der Unterrichtsgestaltung zu zugestehen. Diese Handlungsorientierung stellt dabei einen durchaus essentiellen Teil im Umgang mit populärer Musik dar, darf jedoch nicht darauf beschränkt werden. Es ist wichtig, dass der Erfahrungsbezug (Grammes 2008) für die Jugendlichen nicht nur in der praktischen Ausübung liegt, sondern auch an die Lebenswelt angebunden ist. Somit ist zu untersuchen, inwieweit die praktische Umsetzung von populärer Musik die mannigfaltigen »Ambivalenzen« (Heitmeyer/Olk; zitiert nach Hafen 1994: 124) einer variablen jugendlichen Umwelt berücksichtigt. Sicher bildet dabei die didaktisch-methodische Aufbereitung im Problemfeld des Umgangs mit populärer Musik einen nicht zu unterschätzenden Bereich, jedoch ist die Vorrausetzung für eine kritische Betrachtung dieses Aspekts ein inhaltlich richtiges, objektives und sprachlich sowie formal korrektes Schulbuch. Da dies in aller Voraussicht jedoch nicht zu erwarten ist, wird diesem Teil der Analyse einen eher geringen Anteil zugesprochen.

4.2.3 Sprache und Layout

Die verwendete Sprache kann im Umgang von populärer Musik relativ schnell zu Werturteilen führen. Oft wird im Rahmen von populärer Musik eine Substitution auf Jazz, Rock, Pop verwendet, die dem aktuellen Umfang dabei in keinem Maße gerecht werden kann. Inhärent ist einer solchen Subsumierung auch ein gleichzeitiges Urteil über die gesellschaftlichen Normen und Wertvorstellungen; es spiegelt wider, welche Musikformen in unserer Sozialstruktur und im wissenschaftlichen Diskurs anerkannt sind und welche es noch nicht sind.

Das Layout spielt insofern eine Rolle, dass es klar, verständlich und anschaulich, jedoch gleichzeitig modern und ansprechend wirken soll. In musiktypischen Darstellungen besteht hierbei die Gefahr, dass Schülerinnen und Schüler durch Bilder oder Symbole mit gesellschaftsimmanenten Stereotypen

beeinflusst werden, weshalb Bilder nicht nur zur reinen Illustration dienen, sondern auch einen Eigenwert besitzen sollten. So wäre an ihnen auch eine kritische Reflexion des Dargestellten möglich (Grammes 2008).

4.3 Rondo 7/8

Das Schulmusikbuch *Rondo* 7/8 wird seit dem Jahr 1996 vom Mildenberg-Verlag herausgegeben. Die vorliegende Ausgabe ist die Auflage von 2001. Insgesamt hat es 192 Seiten von denen sich explizit nur die Seiten 46 bis 62 und 157 bis 174 mit Formen der populären Musik beschäftigen. Dies sind *Kapitel 2: Musik anderer Völker* (S. 46 – 62), *Kapitel 9: Rockmusik* (S. 157 – 169) und *Kapitel 10: Musik und Werbung* (S. 171 – 174).¹⁴

Indirekt findet sich populäre Musik auch in *Kapitel 1: Singen, Musikzieren, Tanzen*, dass eine Sammlung an Liedern und Stücken verschiedener Stile und Formen bildet. Ich möchte meine Analyse jedoch auf Kapitel 2 und 9 beschränken, da eine Liedersammlung keine didaktisch sowie inhaltlich relevanten Komponenten hat, die Aufschluss über den Umgang mit populärer Musik geben. Zusätzlich werde ich die Untersuchung der Kapitel auf einige ausgewählte Seiten beschränken, die typisch für das Buch und das jeweilige Kapitel sind, da der Aufwand sonst den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde.

4.3.1 Zu Kapitel 2: Musik anderer Völker

Die Betrachtung dieses Kapitels ist aus dem Grund von Bedeutung, als dass die Musik, die in diesem Kapitel behandelt wird, zum Großteil die Musik der schwarzen afrikanischen Bevölkerung ist, aus der sich die heutigen Formen populärer Musik über den Worksong, Gospel und Blues entwickelt haben.

Zuerst fällt auf, dass ein Großteil der Seiten des Lehrbuches mit vielen Liedern gefüllt ist. Es finden sich jeweils die Melodie sowie Akkordsymbole notiert und dazu der Text der verschiedenen Strophen und Refrain'. Das Kapitel beginnt dabei mit "Afrikanische Musik – Musik aus dem Dschungel'. Dieser Stereotyp, dass die Musik Afrikas eine Musik aus dem Dschungel sei, ist dabei

Das Kapitel 10 wird wegen seiner Kürze und recht geringen Relevanz gegenüber den übrigen beiden Kapiteln nicht analysiert werden.

nicht korrekt. Es wird Afrika zum Dschungel erklärt und zusätzlich musikalische Traditionen einer nicht schwarzen, arabisch-stämmigen Bevölkerung ignoriert. Und auch eine schwarzafrikanische Bevölkerung wohnt heute nicht im Dschungel. Dies galt allenfalls für die Zeiten, als Entdecker wie David Livingstone durch Afrika gereist sind. Die Aussage im Handbuch, man wolle mit dem Hörbeispiel A 1915 Vorwissen und Einstellungen der Schülerinnen und Schüler zur afrikanischen Musik hervorlocken, da Jugendliche in diesem Alter (7. und 8. Klasse) der afrikanischen Musik besonders aufgeschlossen seien, erscheint unbegründet (Zeck et al. 2002: 24f). Es wird dann weiter richtig ausgeführt, dass diese Form der afrikanischen Musik sich durch ihre Rhythmik auszeichnet und schließlich werden der Begriff Puls und Polyrhythmus eingeführt, ohne dass diese jedoch genau erklärt werden. Im Sachregister am Ende des Schulbuchs befindet sich nur für Polyrhythmik eine Erläuterung, die allerdings nicht genauer ist und auf die Unterteilung in Komplementär und Konfliktrhythmen verzichtet. Unter dem Schlagwort Puls wird man nur auf unterschiedliche Seiten verwiesen, auf denen der Begriff auftaucht. Die Aufteilung der Rhythmen in Pattern wird als typisch für afrikanische Musik, aber auch für kubanische Musik, Rock, Jazz und wird nicht erwähnt, die Pop dargestellt. Es wo Verbindung schwarzafrikanischen Musik und den übrigen Musikformen liegt. Schließlich wird auf die Art des Gesangs eingegangen, der mit dem Begriff Call and Response definiert wird. Diese Definition des afrikanischen Gesangsstils ist insgesamt zu kurz gegriffen. Eine Verbindung zu Formen der populären Musik wird gar nicht vorgenommen und auch auf die heutige afrikanische Musikszene, die sich inzwischen durch eine starke Diversität auszeichnet, wird nicht näher eingegangen.

Auch im übrigen Teil des Kapitels wird das Wort 'populäre Musik' nicht erwähnt, obwohl das weitere Thema die 'Musik in Nordamerika – Gesänge der Schwarzen' ist. Der Anspruch des Buch scheint hier eher auf einer zeitgeschichtlichen Darstellung in Verbindung mit einer großen Anzahl von Liederbespielen zu liegen. Die Aufgabenstellungen sind zumeist darauf ausgerichtet, dass die Schülerinnen und Schüler anhand des Liedmaterials Rückschlüsse auf das Leben der schwarzen Sklaven machen. Die musikalischen Zusammenhänge der Verschmelzung afrikanischer Rhythmik und europäischer

Ein Musikbeispiel, bei dem »typische« afrikanische Musik aufgezeigt wird.

Melodik wird dabei an den Rand gestellt und lediglich kurz erwähnt. Der Anspruch eines Musikbuches sollte jedoch genau dort liegen, um diese Zusammenhänge zu erklären und zu verdeutlichen und nicht zu einer Form sozialwissenschaftlich-geschichtlichen Lehrbuch werden, das anhand von musikhistorischen Quellen die Geschichte aufarbeitet. Dies ist natürlich ein Bestandteil dieser Musik, gleichwohl ist eine Reduktion auf diesen Teil unsachgemäß.

Zusammengefasst bietet dieses Kapitel ausschließlich auf der inhaltlichen Ebene die Möglichkeit einer Analyse unter den Gesichtspunkten der populären Musik, da die Verbindung der behandelten Musik zu eben der populären Musik nicht vorgenommen wird. Der einzige Hinweis zur Verbindung der schwarzafrikanischen Musikkulturen mit populärer Musik zieht eine Substitution dieser zu Rock, Pop und Jazz nach sich.

4.3.2 Zu Kapitel 9: Rockmusik

Das Kapitel ,Rockmusik' beginnt mit einer Titelseite, die überschrieben ist mit: »WE WILL ROCK YOU! - Rock spielen! Rock produzieren! Wirkung von Rock!« (Keller et. al 2001: 151). Unter der Überschrift folgt ein graphisch bearbeitetes Bild der Gruppe Queen. Die Erwartungshaltung, die nach dem ersten Überblicken der folgenden Seiten geweckt wird ist, dass dieses Kapitel scheinbar praxisorientiert ausgerichtet ist. Hingegen bleibt unklar, wie die Wirkung von Rock mit dem Spielen und Produzieren zusammenhängt. Der Begriff der Produktion, der hier im musikwirtschaftlich-technischen Sinne verwendet wird, ist für die Schule sehr problembehaftet. Erstens ist die Produktion eines Songs eine vielschichtige Aufgabe, die in der Schule nur in Ansätzen geleistet werden kann, und zweitens fehlt im vorliegenden Buch eine grundsätzliche Definition. Eine solche ist nötig, da sonst ein Wort im Raum steht, dem die Schülerinnen und Schüler keine eindeutige Bedeutung zuschreiben können. Von Aktualität kann hier nicht gesprochen werden, wenn der Aufmacher dieses Kapitels ein Song aus dem Jahre 1977 ist. Dies ist auch von den Autoren nicht gewollt, doch ist es sicherlich ungünstig ein Kapitel über Rockmusik mit einem bestimmten Titel oder einer bestimmten Band zu eröffnen. Die eher suggestiven Fragen, die weiter unten

vgl. hierzu Kap. 3

auf der Seite stehen, wollen von den Schülerinnen und Schülern wissen, was sie zu der Musik machen wollen und reduzieren die Rockmusik, durch die erwarteten Antworten: sich bewegen, klatschen, stampfen, auf eine rein körperliche Ebene.

Auf Seite 162 heißt es ferner 'Jimi Hendrix – Vater des Hardrock'. Hier wird der Gitarrist Hendrix zum Begründer des Hardrock hochstilisiert. Dies ist zumindest diskussionswürdig, da Hendrix und seine Musik in erster Linie als stark vom Blues beeinflusst gelten. Richtig ist dabei nur, dass er mit seinem Gitarrensound und dem Einsatz von Effekten das Gitarrenspiel stark weiterentwickelt hat.

Zeck (2002: 116) spricht zwar im Handbuch davon, dass man die Einteilung in E- und U-Musik für nicht sinnvoll hält. Ungeachtet dessen ist die alternative Unterscheidung in ,gut gemachte' und ,schlecht gemachte' Musik mindestens genauso haltlos, da sie gleichermaßen subjektive Kriterien anlegt. Damit wurde die Problematik der Dichotomie in ernste und unterhaltende Musik nur auf eine andere Ebene verschoben, aber nicht aufgelöst. Im Folgenden geht das Lehrerhandbuch dann auf die Begriffsproblematik der verschieden Ausdrücke wie Rockmusik, Popmusik etc. ein, ohne am Ende eine schlüssige Definition zu nennen, für die das Schulbuch steht und die die Lehrkraft im Unterricht verwenden sollte. Der Hinweis, dass die Beschäftigung mit Rock und Pop nicht den Umgang mit ,klassischer' Musik ersetzen soll, sondern auf sie neugierig machen soll, da sich Jazz- und Rockmusik auch mit dieser Musik auseinander gesetzt hätten und viele Heavy-Metal-Gitarrensoli von Klassik beeinflusst sein, macht den Eindruck, dass die Autoren des Schulbuches Rondo eine Form der Bonbonpädagogik und der vertreten populären Musik nicht offen gegenüberstehen.

Die nächste Doppelseite trägt den Titel "Wir sind die Band", auf der drei Bilder mit Jungen in verschiedenen Posen zu sehen sind, in denen sie unterschiedliche Möglichkeiten darstellen sich körperlich mit Rockmusik auseinander zu setzen: Sich bewegen, Musik nachahmen und selbermachen. Fatal ist hier das Bild, das von einer Band dargestellt wird: anscheinend ist Rockmusik nur etwas für Jungen. Auf den Abbildungen der Doppelseite findet sich kein einziges Mädchen wieder. Der Eigenwert der Bilder ist dazu ebenso fraglich. Sie könnten auf die Jugendlichen eher lächerlich wirken, gerade auch, weil sich die

Bewegungsmuster zur aktuellen Musik ständig verändern. Die Schlussfolgerung der Autoren, dass sich Rockmusik zum Selbermachen anbietet ist nachvollziehbar, aber in der Klasse ist eine Umsetzung doch eher fraglich. Es wird auch kein Hinweis gegeben, wie dies geschehen sollte, wenn eine Klasse 30 Schülerinnen und Schüler hat.

Die Aufteilung einer Band in die drei Sections Lead, Backround und Rhythm, wie sie das Buch darstellt, ist zwar prinzipiell vertretbar, aber bei einer Rockband doch eher unüblich. Die Zuteilung der einzelnen Instrumente zu den verschiedenen Sections folgt dabei ohne Begründung und ist auch teilweise falsch. Zusätzlich widersprechen sich auch die Abbildungen in der Mitte der Doppelseite mit ihren Unterschriften.

Für den Einsatz in einer Arbeitsgemeinschaft am Nachmittag oder in einer Projektwoche mit einer Klasse wären ausgearbeitete einfache Partituren wünschenswert. Den fehlenden Fähigkeiten im Noten lesen sollte auch Rechnung getragen werden und Stimmen für Gitarre und Bass sollten in Tabulatur vorhanden sein. Die Aktualität der Songs ist dabei sicherlich schwierig zu verlangen, jedoch sollte zumindest versucht werden Jungen und Mädchen gleichermaßen anzusprechen.

4.3.3 FAZIT ZUM SCHULBUCH RONDO 7/8

Als Folgerung der Analyse der zwei Kapitel des Schulbuches Rondo 7/8 lässt sich festhalten, dass es grundsätzliche Probleme in der Richtigkeit der darzustellenden Thematiken gibt, die nicht zuletzt auf eine fehlende Definition wichtiger Begriffe im Umgang mit populärer Musik zurückzuführen sind. Dabei bieten die behandelten Themenfelder weder ein weites Spektrum an relevanten Aspekten, noch sind sie aktuell. Das Erscheinungsjahr 1996 des Buches schwächt dieses Urteil auch nicht ab, außerdem ist die vorliegende Auflage aus dem Jahre 2001. Dimensionen wie Genderproblematik werden nicht beachtet und darüber hinaus werden den Schülerinnen und Schülern viele Stereotype vermittelt. Themen wie Rechtsrock oder andere schwierige Inhalte werden nicht erwähnt und es gibt in keinem Bereich den Ansatz einer kontroversen Diskussion, der die Jugendlichen zum eigenen Denken anregt. Auch findet mit der Erklärung des Jimi Hendrix zum "Vater der Hardrock" eine Glorifizierung einer Person statt, die als

einzig entscheidend für die Entwicklung des Rockmusik dargestellt wird. Zwar will der Autor die Trennung zwischen U- und E-Musik aufheben, ersetzt diese Dichotomie gleichwohl durch eine andere und verschiebt die Problematik daher nur. Eine Trennung in Schüler- und Schul-Musik wird nicht vorgenommen und ein Erfahrungsbezug zum Alltag der Jugendlichen wird nur selten versucht herzustellen.

Es bleibt letztendlich auch unklar, welche Definition für Rockmusik gilt, denn auf Seite 159 findet sich eine Abbildung der 'Blues-Brothers' und auf Seite 160 eine Foto der Funkband 'Tower of Power'. Im Sachregister des Schulbuches wird Rockmusik als eine »[...] Musik für Jugendliche [...], die vom Rock'n Roll ausgegangen ist. « beschrieben (Keller et al. 2001: 186). Es ist zweifelhaft, dass Rockmusik 1996 nur eine Musik der Jugendlichen gewesen sein soll. Diese Definition unterstreicht noch einmal die Art des Verständnisses, das die Autoren von Formen populärer Musik in diesem Buch vermittelten. Es gibt einen scheinbaren Schwerpunkt der Praxisorientierung, der jedoch dem realen Unterrichtsverhältnissen keine Beachtung schenkt. Populärer Musik, oder eben auch Rockmusik, wird dabei letztendlich nicht als jugendkulturelles Medium verstanden, sondern nur von einer musikhistorischen und praxisnahen Seite betrachtet.

4.4 SPIELPLÄNE 2

Das Schulbuch *Spielpläne 2* wurde 2006 vom Ernst Klett Verlag veröffentlicht und liegt in der ersten Auflage vor. Der Umgang mit populärer Musik ist in diesem Buch auf den ersten Blick thematisch sehr viel weiter gefasst, als im Rondo 7/8. In vielen Kapiteln gibt es keine klare Trennung in verschiedene Musikformen. Für die Analyse würde dies eigentlich bedeuten, dass eine sehr große Anzahl an Kapiteln zu untersuchen wäre. Dies ist allerdings schwer realisierbar, so dass sich die beiden folgenden Abschnitte auf die Kapitel *Jazz – Rock – Pop* (Seite 180 – 201) und *Medien und Musik* (Seite 210 – 217) beschränken, und wie beim Buch *Rondo 7/8* exemplarisch einige Seiten analysiert werden.

4.4.1 ZUM KAPITEL: JAZZ - ROCK - POP

Gegenstand dieses Kapitels ist nach einer Typisierung des Jazz im allgemeineren Sinne, ein geschichtlicher Überblick der Formen populärer Musik von Jazz bis Hip Hop und Techno. Dabei versuchen die Autoren die Definition einer Vielzahl von Musikstilen. Die große Anzahl der behandelten Stile lässt auf einen offenen Umgang mit Formen und Künstlern populärer Musik schließen, jedoch geschieht dies mit einem gleichzeitigen Verlust an Genauigkeit, besonders in der Definition der Stile.

Die Beschränkung auf einige wenige Künstler führt auch unweigerlich zu einer Heroisierung dieser, so zum Beispiel, dass die Beatles als erste Pop- und die Rolling Stones als erste Rockband bezeichnet werden (vgl. Kemmelmeyer et al. 2006: 188). Eine Begründung wird hierfür nicht geliefert. Weiterhin wird auch auf eine Betrachtung der Musikstile als Formen von Jugendkultur verzichtet und eine eher musiktheoretische und musikhistorische Analyse vorgenommen, die dazu die Stile immer nur auf bestimmte Jahreszahlen festlegt und nie ihre Entstehung und Entwicklung thematisiert.

Betrachtet man die von den Autoren zusammengefassten Stilmerkmale, zum Beispiel die des 'Hard Rock', so wird hier ein mit Stereotypen angefülltes Bild gezeichnet, welches dem wahren Attributen eines Genres nicht gerecht wird (vgl. Kemmelmeyer et al. 2006: 189). So kann die Typisierung des Gesangstils im Hard Rock mit »Gesang aggressiv, oft Geschrei« nicht als objektiv gelten und für einen Jugendlichen, der Fan dieser Musikrichtung ist, verletzend wirken. Die Formen des Schreiens in Stilen wie Hard Rock oder Heavy Metal sind weniger als einfaches Geschrei zu bezeichnen, sondern einer besondere Form des gesanglichen Ausdrucks, der ebenso wie ein Belcanto erlernt werden muss. Die Beschreibung der weiteren Stile beinhaltet ähnliche, als stiltypisch erklärte Vorurteile die das Verständnis eines Genres stark vereinfachen und verzerren.

Die Gestaltung der Seiten ist dagegen gut gegliedert und durch die Farbwahl modern und übersichtlich, dennoch dienen die meisten Abbildungen der reinen Darstellung von Künstlern und besitzen keinen Eigenwert für den Unterricht. Sprachlich findet ein Wechsel zwischen Fach- und Jugendsprache statt, wobei aber wichtige Begriffe wie "offbeat" nicht erklärt werden. Ein Sachregister findet sich nicht im Buch.

Der musikalische Praxisanteil dieses Kapitels beschränkt sich auf eine Spielanleitung zu dem Beatles-Song "Come together". Hier begrenzt das Buch die Notation auf eine Bandbesetzung. Es wird zusätzlich ein Hinweis gegeben, dass die Parts der Instrumente auch gesungen werden können und so eine rein vokale Version entstehen kann. Dies ist sicherlich eine Alternative zu der Bandumsetzung, die im Klassenverband eher anwendbar ist.

4.4.2 ZUM KAPITEL: MEDIEN UND MUSIK

Die erste Doppelseite behandelt "Hip Hop als Lebensgefühl' (S.210/211) und trägt in Ansätzen dem Rechnung, dass Musik eine jugendkulturelle Lebensart sein kann, hier als "Lebensgefühl' bezeichnet. Es wird sich hierbei hauptsächlich auf eine Studie von MTV gestützt, die in den Jahren 2001 und 2003 Jugendliche und junge Erwachse von 14 bis 29 Jahren befragt hat (vgl. Kemmelmeyer et al. 2006: 210). Klar zu erkennen ist damit der Erfahrungsbezug für die Schülerinnen und Schüler zu ihrem eigenen Alltag. Hip Hop wird mit den außermusikalischen Aktivitäten wie Breakdance, Graffiti und anderen typischen stilbildenden Elementen in Verbindung gebracht, jedoch wird die Geschlechterproblematik, also zum Beispiel das Bild, das von Frauen in Musikvideos gezeichnet wird und das gerade in den letzten Jahren im Hip Hop verstärkt auftritt, gar nicht thematisiert.

4.4.3 FAZIT ZUM SCHULBUCH SPIELPLÄNE 2

Es ist festzustellen, dass das sich das Verständnis von populärer Musik innerhalb der zehn Jahre, die zwischen den Erscheinungsdaten der beiden Schulbücher liegen, zwar geändert hat, aber die Herausforderungen an eine Didaktik der populären Musik, wie sie von Wicke, Terhag und anderen schon Anfang der 90er Jahre formuliert wurden, immer noch nicht umgesetzt werden.

Auch in *Spielpläne 2* werden die Formen der populären Musik oberflächlich und eher aus musikwissenschaftlicher Sicht dargestellt. Sicherlich werden eine größere Anzahl von Stilen aufgegriffen und damit ein relativ breites Spektrum an Facetten der populären Musik gezeigt, allerdings fällt die

Betrachtung der einzelnen Genres durch die verwendete Sprache zu stark von negativen Vorurteilen angefüllt aus.

Auch gibt es eine klare Diskrepanz zwischen inhaltlichem Umfang der populären Musik und ihrer Bedeutung für Schülerinnen und Schüler. So wird die Geschichte der populären Musik innerhalb von 13 Seiten abgehandelt, während man dagegen der Oper 'Der Freischütz' von Carl Maria von Weber drei Doppelseiten zugesteht.

Unklar bleibt auch, wie ein Kapitel über die Geschichte der populären Musik mit ,Jazz – Rock – Pop' überschrieben ist, aber eigentlich populäre Musik meint, da auch Stile wie Hip Hop und Techno behandelt werden. Diese Subsummierung ist sicherlich zu hinterfragen.

Genderproblematiken finden keine besondere Berücksichtigung, obwohl Hip Hop als Lebensgefühl angesprochen wird, jedoch dann nur aus medialer und konsumrelevanter Sicht betrachtet wird, ohne gleichzeitige Probleme durch Texte und Musikvideoinhalte des jenes Stils zu thematisieren.

5 Fazit zum aktuellen **U**mgang mit populärer **M**usik in der **S**chule

Dass populäre Musik gerade im Bereich des Gymnasiums einen besonders schweren Stand hat, ist allgemein anerkannt, gerade weil immer noch viele Lehrerinnen und Lehrer das Bild eines klassizistisch-humanistischen Bildungsideals hochhalten. Dies zeigt sich nicht zuletzt auch an den Seitenzahlen, die populärer Musik in Schulbüchern für diese Schulform zugestanden werden.¹⁷ Der 'Beethoven-Kult' wird zwar immer mehr hinterfragt, versperrt allerdings die Sicht auf Alternativen in der Musikdidaktik.

Autoren wie Wicke und Terhag haben dabei schon in den 1990er Jahren viele Arbeiten zum Umgang mit populärer Musik in der Schule veröffentlicht, die den großen Anteil an Problematiken, die der Schuleinsatz mit sich bringt, thematisiert haben. Dennoch wurden diese bisher, zumindest in Form von Schulbüchern, nicht soweit berücksichtig, dass ein vernünftiger Umgang mit populärer Musik in der Schule möglich ist. Es sei denn, die Lehrkraft steckt eine große Menge an zusätzlicher Eigenarbeit in den Unterricht.

Dabei finden sich die Unzulänglichkeiten schon im Fehlen einer grundlegenden Definition von populärer Musik. Popmusik, Popularmusik und populäre Musik werden dabei als scheinbar gleichwertig benutzt. Weiterhin findet eine Substitution von populärer Musik auf Rock, Jazz und Pop statt, die den Umfang dieser Musik auf ein bestimmtes Feld reduziert.

Ein Verständnis von populärer Musik als eine Musik der Jugend und der Jugendkulturen ist nur in Ansätzen zu sehen.¹⁸ Ein Gesamtzusammenhang zwischen der Entstehung von Musikstilen und Sub- oder Jugendkulturen wird nicht geschaffen. Vielmehr werden bestimmte Künstler zu Helden ihrer Zeit stigmatisiert. Dies ist nicht zuletzt ungenügend, da sich für Jugendliche populäre Musik in erster Linie durch ihre identitätsbildenden Eigenschaften auszeichnet und damit im Regelfall vielmehr als kulturelles Medium fungiert. In den beiden analysierten Musikbüchern stehen dabei die musiktheoretischen und musikhistorischen Aspekte im Vordergrund.

¹⁷ vgl. hierzu Kap. 4.3 und 4.4

¹⁸ vgl. hierzu Kap. 4.4.2

Ein Ausblick auf die zukünftige Entwicklung in der Didaktik der populären Musik zu geben fällt schwer, da sich die Erkenntnisse über den Umgang mit dieser Musik über die letzten Jahre aggregiert haben, ohne dass sie explizit, zumindest in den untersuchten Schulbüchern, Anwendung gefunden haben.

Nicht zuletzt vertreten sogar manche Autoren der Musikpädagogik wie Jerrentrup (1997: 279ff) eine Haltung gegenüber der populären Musik, die sie unterschwellig denunziert und mit einem klassischen Ideal vergleicht, und zwar auf einer Ebene, auf der diese Musikformen nicht vergleichbar sind. Die affektive Ebene, auf der die Schülerinnen und Schüler dieser Musik begegnen, wird als negativ empfunden, genauso wie die massenmediale und konsumorientierte Verbreitung populärer Musik. Dass diese Argumente unbegründet sind, hat jedoch spätestens Wicke (1993) gezeigt.

Konzepte, wie sie Jaedtke vorschlägt, populäre Musik als eine Epochenform zu verstehen, sind bisher in der musikpädagogischen Diskussion außen vor gelassen worden, obwohl dies ein möglicher Ansatz wäre, um die Schwierigkeiten durch Denunzierung und Vorurteilen abzumildern und ein neues Verständnis von populärer Musik zu schaffen.

Schließlich muss die Forderung bleiben, auch wenn die Schulbücher eine Trennung zwischen E- und U-Musik nicht mehr ziehen, dass populärer Musik noch stärker als wichtiger kultureller Bestandteil unserer Gesellschaft wahrgenommen wird und eine intensivere, weiter reichende und offenere Behandlung im Unterricht stattfindet. Eine Schule, die für sich in Anspruch nimmt, eine Allgemeinbildung zu vermitteln, darf sich nicht auf Bewahren einer klassischen Musikbildung verstehen, denn die bisherigen Ansätze in Schulbüchern sind letztlich nicht ausreichend und hinzu oft fehlerbehaftet.

6 QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

- Baacke, Dieter: Die 13-18 Jährigen. Einführung in die Probleme des Jugendalters, 7. unveränderte Auflage 1994, Beltz Verlag, Weinheim, 1983/2000.
- Berendt, Joachim-Ernst (Hrsg.): Die Story des Jazz. Vom New Orleans zum Rock Jazz, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1975.
- BORCK, KARIN: "Der Micha vom Prenzlauer Berg" Prophetenbilder in Religionsbüchern der Sekundarstufe I. Eine Schulbuchanalyse aus exegetischer Sicht, Berlin, Freie Universität, Dissertation, 2001. Im WWW unter URL: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000 000000383 (Stand: 12. August 2008)
- Bruhn, Herbert u.a. (Hrsg.): Musikspychologie. Das neue Handbuch, Rohwolt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2008.
- Bullerjahn, Claudia/Erwe, Hans-Joachim (Hrsg.): Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen, Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a., 2001.
- Fuhr, Michael: Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung, transcript-Verlag, Bielefeld, 2007.
- Grammes, Tilman: Kriterien für die Analyse sozialwissenschaftlicher Schulbücher und Unterrichtsmaterialien (offene Liste). Im WWW unter URL: http://www2.erzwiss.uni-hamburg.de/personal/grammes /Schulbuchanalyse.pdf (Stand: 13. August 2008)
- Hafen, Roland: Jugend und Populäre Musik, in: Terhag, Jürgen (Hrsg.): Populäre Musik und Pädagogik. Grundlagen und Praxismaterialien, Institut für Didaktik Populärer Musik W.D. Lugert, Oldershausen, 1994, S.122-126.

- Helms, Siegmung/Schneider, Reinard/Weber, Rudolf: Handbuch des Musikunterrichts. Band 2, Sekundarstufe I, Gustav Bosse Verlag, Kassel, 1997.
- Hügel, Hans-Otto: Nicht identifizieren Spannungen aushalten! Zur Wort- und Begriffsgeschichte von populär«, in: Bullerjahn, Claudia/Erwe, Hans-Joachim (Hrsg.): Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen, Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a., 2001, S.11-37.
- JERRENTRUP, ANSGAR: Pop-/Rockmusik im Unterricht, in: Helms, Siegmung/Schneider, Reinard/Weber, Rudolf: Handbuch des Musikunterrichts. Band 2, Sekundarstufe I, Gustav Bosse Verlag, Kassel, 1997, S. 279-304.
- Keller, Karl-Heinz (Hrsg.): Rondo 7/8. Ein Musikwerk für die Sekundarstufe, Auflage 2001, Mildenberg Verlag, Offenburg, 1996.
- KEMMELMEYER, KARL-JÜRGEN/ NYKRIN, RUDOLF/HAUN, ANKE/MARTIN, KAI (HRSG.): Spielpläne 2, 1. Auflage, Ernst Klett Schulbuchverlag, Leipzig, 2006.
- Kemmelmeyer, Karl-Jürgen/ Nykrin, Rudolf/Haun, Anke/Martin, Kai (Hrsg.): Spielpläne 2. L-Fundus mit CD-ROM, 1. Auflage, Ernst Klett Schulbuchverlag, Leipzig, 2006.
- KLEINEN, GÜNTER: Musikalische Sozialisation, in: Bruhn, Herbert u.a.(Hrsg.): Musikspychologie. Das neue Handbuch, Rohwolt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2008, S. 37-66.
- Lugert, Wulf Dieter: Populäre Musik eine "unendliche Geschichte", in: Terhag, Jürgen (Hrsg.): Populäre Musik und Pädagogik. Grundlagen und Praxismaterialien, Institut für Didaktik Populärer Musik, Oldershausen, 1994, S. 26-35.

- Terhag, Jürgen (Hrsg.): Populäre Musik und Pädagogik. Grundlagen und Praxismaterialien, Institut für Didaktik Populärer Musik, Oldershausen, 1994.
- TERHAG, JÜRGEN (HRSG.): Populäre Musik und Pädagogik II. Grundlagen und Praxismaterialien, W.D. Lugert Verlag, Oldershausen, 1996.
- Terhag, Jürgen: Populäre Musik und Jugendkulturen. Über die Möglichkeiten und Grenzen der Musikpädagogik, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1989.
- RÖSING, HELMUT: >Populäre Musik was meint das?, in: Bullerjahn, Claudia/ Erwe, Hans-Joachim (Hrsg.): Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen, Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a., 2001, S. 38-60.
- VON ESSEN, REIMER: New Orleans, in: Berendt, Joachim-Ernst (Hrsg.): Die Story des Jazz. Vom New Orleans zum Rock Jazz, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1975, S. 10-29.
- Wicke, Peter: Vom Umgang mit Popmusik, Volk und Wissen Verlag, Berlin, 1993.
- ZECK, PAUL REINER (HRSG.): Rondo 7/8. Lehrerhandbuch, 3. Auflage 2002, Mildenburgverlag, Offenburg, 1997.

PLAGIATSERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich, dass ich d	iese Arbeit selbständig verfasst und keine
anderen als die angegebenen Quellen un	d Hilfsmittel benutzt habe.
Oldenburg, den 05. September 2008	
	Sebastian Finkel