

Klingmann, Heinrich

Das Groovephänomen als (inter-kulturelles) Vermittlungsproblem

Schläbitz, Norbert [Hrsg.]: *Interkulturalität als Gegenstand der Musikpädagogik*. Essen : Die Blaue Eule 2007, S. 213-237. - (Musikpädagogische Forschung; 28)



Quellenangabe/ Reference:

Klingmann, Heinrich: Das Groovephänomen als (inter-kulturelles) Vermittlungsproblem - In: Schläbitz, Norbert [Hrsg.]: *Interkulturalität als Gegenstand der Musikpädagogik*. Essen : Die Blaue Eule 2007, S. 213-237 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-251240 - DOI: 10.25656/01:25124

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-251240>

<https://doi.org/10.25656/01:25124>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Themenstellung: Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist die Globalisierung längst dem rein theoretischen Diskurs entwachsen und maßgeblich prägende Instanz des gesellschaftlichen Lebens geworden. Globalisierung, das impliziert alltäglich gewordene Begegnungen mit dem Fremden, Revision von Wertvorstellungen, Veränderung der Umgangsweisen mit Musik, und insbesondere bei Heranwachsenden impliziert Globalisierung erweiterte Formen zur Sozialisation durch eine (Musik-)Kultur der Vielfalt. Mit Vielfalt und Wandel gehen aber auch Verlustängste einher, sodass entsprechende Tendenzen gelegentlich sowohl zu Konflikten in der Begegnung als auch zu Abschottungstendenzen zwecks Erhalts des Vertrauten führen. Ein so tiefgreifender Wandel, der an territorialen Grenzen nicht mehr Halt macht und ontologische Grundüberzeugungen prinzipiell in Zweifel zieht, lässt es als notwendig erscheinen, zu begleiten und so Musikpädagogik auch „interkulturell“ zu verstehen. Folglich gilt es, wissenschaftsorientierte Standortbestimmungen vorzunehmen, veränderte musikpädagogische Konzepte in einer Kulturlandschaft des „global village“ zu bedenken und restaurative Bestrebungen in der Musikpädagogik kritisch zu beleuchten.

Dieser Band enthält Vorträge der Jahrestagung des AMPF vom Oktober 2006 in Lingen zur Tagungsthematik „Interkulturalität als Gegenstand der Musikpädagogik“. Darüber hinaus versammelt er auch auf der Tagung gehaltene freie Forschungsbeiträge.

Der Herausgeber: Norbert Schläbitz, Jg. 1959, Medientheoretiker und Musikpädagoge. Studium Lehramt Sek II/I (Deutsch/Musik). 1984-1992 Filmmusikkomponist. Schuldienst. Promotion. Habilitation. Mitarbeit bis 2004 im Bundesfachausschuss „Musik und Medien“ des Deutschen Musikrates und seit 2005 im Vorstand des AMPF. Seit 2004 o. Professor für Musikdidaktik am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Forschungsschwerpunkte: „Neue Medien und Musik“, „Neue Lernformen im Musikunterricht“. Herausgeber der Reihe „EinFach Musik – Unterrichtsmodelle“ (Schöningh).

Norbert Schläbitz
(Hrsg.)

Interkulturalität als Gegenstand der Musikpädagogik

Inhalt

Norbert Schläbitz:

Vorwort – Interkulturelle Begegnungen oder: Vom konstruktiven Be- fremden	7
--	---

Beiträge zum Tagungsthema

Georg Auernheimer:

Leitmotive interkultureller Bildung. Interkulturelle Bildung im Zeichen von Migration, Europäisierung und Globalisierung	13
---	----

Dorothee Barth:

Nicht Ethnie, nicht Bildung, sondern Bedeutungszuweisung. Plädoyer für einen bedeutungsorientierten Kulturbegriff	31
--	----

Martina Krause:

Kulturkonstruktion durch Bedeutungskonstruktion? Perspektiven für einen Musikunterricht als Ort der Konstituierung von Kultur	53
--	----

Alexandra Kertz-Welzel:

Kann multikultureller Musikunterricht die Gesellschaft verändern? Er- fahrungen aus den USA	69
--	----

Bernd Clausen:

Was bedeutet Komparative Musikpädagogik? Eine Studie zum japani- schen Musikunterricht in traditioneller Musik	91
---	----

Anja Rosenbrock:

Irgendwie Multi? Interkulturelles Lernen in interkultureller Musiker- ziehung und bilingualen Sachfachunterricht	115
---	-----

Wolfgang Feucht:

Was soll Sandra lernen, wenn sie türkisch singt? Die Lehr-Lern-Ziele der Musikpädagogik in Bezug auf Interkulturalität 141

Hans Jünger:

„Afrika“ im Schulbuch. Interviewstudie zur Rezeption von Unterrichtsmedien durch Musiklehrer 165

Dimitris Kontos:

Die Darstellung des griechischen Lieds *Dóxa to theó* in Musiklehrbüchern der Sekundarstufe 189

Heinrich Klingmann:

Das Groovephänomen als (interkulturelles) Vermittlungsproblem 213

Freie Beiträge

Wolfgang Pfeiffer:

Das musikalische Selbstkonzept. Eine Studie zum Einfluss bereichsspezifischer Expertise auf das Selbstkonzept 239

Christine Moritz:

Dialogische Prozesse in der Instrumentalpädagogik 255

Daniela Neuhaus:

„Zur Zeit sehe ich meine berufliche Zukunft als ...“ Ergebnisse einer Befragung zum Berufswahlprozess von Lehramtsstudierenden mit dem Fach Musik 287

Andreas Lehmann-Wermser, Christiane Liermann & Veronika Busch:

Posterpräsentation & Erläuterung zur Folgestudie: Beeinflussung von Musikpräferenzen bei Grundschulkindern 305

Das Groovephänomen als (inter-kulturelles) Vermittlungsproblem

Man versteht einander nicht mehr so ohne weiteres – auch nicht in der Schule. Und die Verständigungsschwierigkeiten gehen offenbar sehr viel tiefer, als dass man ihnen durch staatlich erlassene Einzelmaßnahmen wie eine auf dem Schulhof verordnete Deutschpflicht beikommen könnte. Eine häufig unausgesprochene Voraussetzung aktueller Globalisierungsdebatten ist der Bezug auf Kulturbegriffe, die davon ausgehen, dass zwischen Kulturen unüberwindbare, nicht miteinander in Einklang zu bringende Unterschiede bestünden. Man habe daher beim Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Kulturen lediglich die Wahl zwischen „Heterogenisierungs-“ und „Homogenisierungsstrategien“, verstanden als friedliche Koexistenz, Anerkennung und Schutz kultureller Eigenständigkeiten einerseits und Verdrängung bzw. Assimilation einer der beiden Kulturen andererseits (Reckwitz 2005).¹ Volker Schütz (1996) hat den von Wolfgang Welsch geprägten Begriff der „Transkulturalität“ in die musikpädagogische Diskussion eingeführt und hierdurch einen Anstoß dazu geliefert, den Blick nach „innen“, auf die Brüche innerhalb der eigenen Kultur zu richten, anstatt in einer Projektion von Kommunikationsbarrieren nach „außen“ zu verharren.

Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht die musikpädagogische Beschäftigung mit dem als „Groove“² bezeichneten, rhythmischen Aspekt afro-

¹ Reckwitz macht zusätzlich deutlich, dass dies nicht nur für den nach wie vor im Hintergrund wirksamen bürgerlich-normativen sowie für den holistischen Kulturbegriff gilt. Er zeigt, dass auch moderne, „mentalistisch“ und „textualistisch“ geprägte, wahrnehmungs- und bedeutungsorientierte Kulturbegriffe zur Errichtung unüberwindbarer „Sinngrenzen“ neigen. Eine übersichtliche Darstellung der Kulturbegriffe findet sich in: Reckwitz (2004)

² Das Groovephänomen ist nicht „auf den Begriff“ zu bringen. In neueren deutschsprachigen Veröffentlichungen werden mehrere Bedeutungsdimensionen des Begriffs „Groove“ voneinander abgegrenzt (vgl.: Pfeleiderer 2002, Widmaier 2004). Eine erste, grundlegende Orientierung bietet die Unterscheidung von

amerikanischer Musik. Den Ausgangspunkt bildet die folgende Frage: Sind afroamerikanische Grooves einer geplanten unterrichtlichen Vermittlung zugänglich? Daran schließen sich, gleichsam kurzschlussartig, weitere Fragen an: Planung und Groove? Passen diese Begriffe zueinander? Schwingt nicht in dem Begriff „Planung“ – gewissermaßen als Subtext – bereits Webers protestantische Arbeitsethik und Bourdieus sich selbst disziplinierendes bzw. bildendes bürgerliches Subjekt mit? Profiliert sich ein so verstandener Planungsbegriff nicht gerade durch seine Distinktion von solchen „Triebbefriedigungsmitteln“³ wie afroamerikanischer Musik?

strukturellen und prozessualen bzw. semantischen Aspekten. Widmaier (2004, S. 3) unterscheidet dementsprechend u.a. eine im Groovebegriff angelegte Fokussierung auf die „Struktur ostinater rhythmischer und rhythmisch-melodischer, auch als Grooves bezeichneter Patterns“ von einem Verständnis, dass auf eine „im Zusammenspiel kreierte und als Bezugsrahmen fungierende rhythmische Matrix, die Improvisation und Interaktion ermöglicht bzw. gelingen lässt“, abhebt. Pfeleiderer (2002, S. 109) merkt an: „Groove bezieht sich demnach nicht nur auf rhythmische Strukturen, sondern ist in einem weiteren Sinne eine Metapher für die gemeinsame Flusserfahrung, für die positiv erlebte emotionale und körperliche Involviertheit von allen am Musikprozeß Beteiligten [...]“. Mit dem von Interaktion und Improvisation geprägten Musikprozess, der sich im Rahmen einer gemeinschaftlich erzeugten rhythmischen Kommunikationsmatrix vollzieht, kommt zusätzlich ein semantischer Aspekt in den Blick; eine Verbindung rhythmisch-musikalischer Strukturen mit kulturell geprägten Bedeutungen. Der Begriff „Groove“ wird im Folgenden eingedeutscht. Eine Unterscheidung von „Groove“ und „groove“, wie sie für die Begriffe „Swing“ und „swing“ üblich ist, wird nicht vorgenommen. „Groove“ bezeichnet keine spezifische musikalische Stilistik sondern gehört „im Bereich neuerer, afroamerikanisch geprägter Populärmusik (Soul, Funk, Rock, Reggae, Hip-Hop, House, usw.) und des Jazz [...] zu den essentiellen stilistischen Charakteristika [...]“. Pfeleiderer (2002, S. 103)

³ Bourdieu formuliert in diesem Zusammenhang, „dass der »reine Geschmack«, seinem Wesen nach rein negativ, auf einem physischen Widerwillen, auf *Ekel* (es »macht krank«, »verursacht Brechreiz«) gegenüber allem »Leichten«, »Oberflächlichen«, »Umgänglichen« in Musik und Schreibweise [...] beruht.“; „Asketische, vergebliche Lust, die in sich den Verzicht auf Lust birgt, von Lust gereinigtes Vergnügen: das reine Vergnügen ist prädestiniert dazu als Symbol moralischer Vollkommenheit zu fungieren, wie das Kunstwerk als Testfall für

Die Beschreibung einer Entfremdung der Jazzausbildung von ihrem eigentlichen Gegenstand, wie wir sie bei Berendt (2001) oder Jost (2004) unter Verweis auf die umfangreiche Jazzliteratur finden, gilt in Bezug auf das Groovephänomen in besonderer Weise. Im Gegensatz zum Verständnis der abendländischen Funktionsharmonik ist eine Theorie der rhythmisch-musikalischen Gestaltungsweisen in der Tradition afrikanischer Musizierkunst bislang nur in Ansätzen erkennbar. Und es scheint eben genau der afrikanische, im herkömmlichen Sinne nur schwer zu rationalisierende bzw. dem abendländischen Logozentrismus⁴ unzugängliche Gehalt von Jazz und Populärer Musik zu sein, dessen Verlust befürchtet und diagnostiziert wird. Das Phänomen entzieht sich der funktional planenden „Normalisierung“⁵, gerät aus dem Blick und bleibt unberücksichtigt. Die musikpädagogische Reflexion sieht sich der Herausforderung gegenüber, zwischen den vermeintlich oder tatsächlich disparaten, kulturell geprägten Ansprüchen des institutionalisierten Unterrichts und denen des Groovephänomens zu vermitteln.

Die angedeuteten Gegensätze werden derzeit gerne als überwunden angesehen. In Zeitungen finden sich Überschriften wie: „Geistliche Musik rockt“ (Der Sonntag vom 21.01.2007, S. 9) und im wissenschaftlichen Feld kann man bei Diskussionen erleben, wie auf die Frage, ob man als Deutscher überhaupt dazu in der Lage sei, einen Groove „authentisch“ zu realisieren, Überlegungen darüber folgen, ob abendländische Kunstmusik nicht auch einen Groove habe. In der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Populärer Musik wird der Standpunkt vertreten, dass ihre Formen und Bedeutungen aus kontextabhängigen Zuschreibungen entstehen (Wicke 1995, Helms 2002). Daneben hat der Musikethnologe Gerhard Kubik darauf hingewiesen, dass das Vokabular der europäischen Musiktheorie für ein Erfassen der „Vorstellungswelt afrikanischer Musikkulturen“ ungeeignet ist und sich stattdessen als „das wichtigste Werkzeug zu ihrer Fehlinterpretation“ erwies.

ethische Überlegenheit, als unhinterfragbares Maß für das den Menschen *als Menschen* auszeichnende Sublimierungsvermögen [...].“ Bourdieu (1987a, S. 757, 766)

⁴ vgl.: Waldenfels (1997, S. 80-81, S. 86)

⁵ vgl.: Waldenfels (1998, S.16/1997, S. 172)

„Da es gerade dieses ist, welches in der Regel an Musikhochschulen abendländischer Prägung mit Anspruch auf universale Gültigkeit absorbiert wird, ergibt sich, dass Studierende, die sich für afrikanische Musik interessieren, an solchen Institutionen eher „entprogrammiert“ werden, als daß ihnen der Zugang zur afrikanischen Musik erleichtert würde.“ Kubik (1988, S.52)

Es ist bezeichnend für die hier entfaltete Problematik, dass der Diagnose Kubiks in Bezug auf afroamerikanische Musik nur eine begrenzte Gültigkeit zugesprochen werden kann. Selbstverständlich müssen die Musiker eines Jazz-Orchesters oder einer Jazz-Combo Noten lesen – und trotzdem grooven. Tito Puente (1923-2000), ein Timbales-Virtuose und international gefeierter Protagonist afrokubanischer Musik, stellt in diesem Sinne fest: „You have to learn your profession, your instrument. You have to study and learn how to read music.“ (Puente/Payne 2000, S. 83)⁶ Die sich ergebende Spannung zwischen unterschiedlichen Zugangsweisen zu Musik tritt in der Beschäftigung mit afroamerikanischer Musik, deren Bedeutung für den aktuellen Kulturbetrieb gerade daraus entsteht, dass sie sich mit den Anforderungen dieses Betriebs arrangiert, offen zu Tage und ist nicht aufzulösen.⁷ Das Vokabular der europäi-

⁶ Kubik (1988, S 44) formuliert ausdrücklich eine Gegenposition, wenn er von „der Unvereinbarkeit afrikanischen kinetisch-motionalen Verhaltens bei der Aufführung von Musik mit einem gleichzeitigen „Lesen“ derselben Musik vom Papier“ spricht.

⁷ Musikproduktionen müssen geplant, Termine ausgemacht, Verträge geschlossen und eingehalten, „eventgerechte“ Programme entwickelt und umgesetzt werden, ... Einen eigenwilligen Umgang mit derartigen Anforderungen pflegte der Alt-saxophonist Charlie Parker (1920-1955), dessen Beitrag zum modernen Jazz auch als ein Ausbruch aus dem „Gefängnis“, welches die Swing Big-Bands der 30er Jahre für Jazzmusiker darstellten, interpretiert wird (vgl.: Jost 2004, S. 104). Miles Davis (1926-1991) beschreibt eine Aufnahmesitzung mit Parker dementsprechend: „Es gab keine richtigen Proben für die Session und die Musiker waren stinksauer, weil sie Stücke spielen sollten, die sie kaum kannten. Bird war nie daran interessiert, den Leuten zu sagen, was er von ihnen erwartete. [...] Es gab keine Noten, höchstens ein paar Melodieskizzen. [...] Bird spielte den Musikern immer die Melodie vor, die er im Kopf hatte, und die mussten sie sich merken. Er war wirklich spontan, verließ sich allein auf seinen Instinkt. Er hielt sich nicht an die westlichen Vorstellungen von kollektivem Spiel, wo alles durchorganisiert wird. [...] Für ihn hatten große Musik und große Musiker immer was mit Improvisation zu tun. Sein Motto war: »Vergiss die Noten auf dem

schen Musiktheorie hat insofern zwar keine universale Gültigkeit, ist aber dennoch vorzüglich dazu geeignet, musikalische Vorgänge zu skizzieren, zu notieren und zu planen, was für Jazz- und Popmusiker, die beabsichtigen, mit dem Musizieren ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, nicht zu leugnende Bedeutung besitzt. Entscheidend ist, welche „Lesekonventionen“ zur Anwendung kommen. Für die Musikpädagogik bedeutet dies eine Aufforderung, sich der jeweils gewählten, eigenen Perspektive und den mit unterschiedlichen Blickwinkeln verbundenen Zuschreibungen an das betrachtete Objekt möglichst bewusst zu sein. Absichtsvoll initiierte Perspektivenwechsel böten auf einer derartigen Grundlage die Chance einer unterrichtlichen Reflexion kultureller „Reibungsflächen“. Das Groovephänomen ist ein in diesem Sinne vielversprechendes Vermittlungsproblem.

Im Folgenden werden wir uns zunächst damit beschäftigen, welche Einsichten die Musikwissenschaft der Musikpädagogik in Bezug auf das Groovephänomen anzubieten hat. Die Ergebnisse musikwissenschaftlicher Rhythmus- bzw. Grooveforschung werden daraufhin im Lichte kulturwissenschaftlicher Theorie reflektiert und auf ihre pädagogische Bedeutung hin befragt.

Ergebnisse empirischer Rhythmusforschung

Rhythmus im Allgemeinen und Groove im Besonderen werden von der kognitiven Musikpsychologie als Konstruktionen des Rezipienten begriffen. Dieser Standpunkt hat erfolgreich dazu beigetragen, das multidimensionale Rhythmusphänomen der empirischen Forschung zugänglich zu machen (vgl. Gabrielsson 1979, 1986). Es werden Hypothesen über die Funktionsweise der menschlichen Rhythmuswahrnehmung formuliert. Diese sollen auf der Grundlage einer Arbeit mit quantifizierbaren musikalischen Strukturen überprüft werden. Ergebnisse grundlegender Untersuchungen zu den Gesetzmäßigkeiten und dem Spektrum der menschlichen Wahrnehmung rhythmischer Strukturen und zu Verbindungen zwischen rhythmisch-musikalischen Strukturen und körperlich-emotionalen Befindlichkeiten können hier nicht dargestellt werden.

Papier.« Spiel, was in dir ist, spiel's gut, dann wird schon alles stimmen – genau das Gegenteil der westlichen Vorstellung von komponierter Musik.“ (Davis/Troupe 2002, S. 115)

Die empirische Grooveforschung im engeren Sinne befasst sich bislang fast ausschließlich damit, rhythmische Strukturen aufzudecken und nachzubilden, die unterschiedliche körperlich-emotionale „groove-feelings“ auslösen. Das bei weitem am ausführlichsten behandelte Problem ist die Untersuchung von Pulsationsgestaltungen. Es können folgende Aussagen gemacht werden:

1.) Eine Pulsationsgestaltung zeichnet sich dadurch aus, dass systematische Abweichungen von der exakt gleichmäßigen Unterteilung eines konstanten Beat auftreten (Busse 2002, Alén 1995, Batista 2004). 2.) Pulsationsgestaltungen weisen einerseits stiltypische Merkmale auf, sind aber gleichzeitig auch individuell sowie von dem jeweils gespielten Pattern und von ihrer Funktion im Ensemble (Soloinstrument, Rhythmusgruppe) geprägt (Alén 1995, Friberg/Sundström 2002). 3.) Pulsationsgestaltungen sind tempoabhängig (Friberg/Sundström 2002).⁸ 4.) Pulsationsgestaltungen können z.B. als „performance model“ oder als „groove-template“ von Computerprogrammen „authentisch“ simuliert werden (Busse 2002, Sunderkötter 2001).

Der zweite Ansatzpunkt empirischer Grooveforschung bezieht sich auf synchronisierte Phasenverschiebungen⁹ in einem Groovemusik¹⁰ spielenden Ensemble. Dieses Grooveelement begegnet uns im musikalischen Alltag, wenn man davon spricht, dass ein Instrument „entspannt“ bzw. „laid back“ oder „vorne“ spielt. Die wichtigsten Ergebnisse zu diesem Aspekt sind: 1.) Synchronisierte Phasenverschiebungen werden als Strukturelement von Instrumentalisten in einen Groove eingeführt, um ein Groovefeeling zu etablieren (Prögler 1995, Washburne 1998). 2.) Die synchronisierten Phasenverschiebungen sind sowohl vom Instrument und seiner Funktion innerhalb eines Ensembles als auch individuell geprägt. In Jazz-Ensembles scheint beispielsweise eine deutliche Tendenz zu bestehen, dass der Bass (im Durchschnitt) „hinten“ dem Schlagzeug spielt (Prögler 1995, Friberg/Sundström 2002). 3.) Individuell geprägte Verschiebungen interagieren miteinander, beeinflussen

⁸ Busse (2002, S. 457) relativiert die Allgemeingültigkeit dieser Aussage in Bezug auf das Klavierspiel.

⁹ Der Begriff wird in Anlehnung an Feld (1994, S. 119 ff.) verwendet, der von einem Spielen „in synchrony while out of phase“ spricht. Im Gegensatz hierzu steht eine asynchrone Phasenverschiebung, wie sie in Steve Reichs Komposition „Drumming“ stattfindet.

¹⁰ Der Begriff „Groovemusik“ wurde in Anlehnung an die Bezeichnung „groove-based music“ (vgl. z.B.: Iyer 1998/2002) gewählt.

sich gegenseitig. Es wurden unterschiedliche Interaktionen sowohl innerhalb der Rhythmusgruppe (Schlagzeug, Bass / Piano, Bass) als auch im Verhältnis zwischen Solist und Rhythmusgruppe bzw. dem Schlagzeug nachgewiesen (Bilmes 1993, Prögler 1995, Washburne 1998, Friberg/Sundström 2002).

Die Auseinandersetzung mit den strukturellen Voraussetzungen der rhythmischen Mehrdeutigkeit von Groovemusik, die als eine Bedingung für die erfolgreiche Vermittlung eines Groovefeelings betrachtet werden kann, ist ein zusätzlicher Ansatzpunkt der Grooveforschung. Es werden folgende Strukturelemente beschrieben (vgl.: Pressing 2002):

1.) Eine konstante und durch eine Pulsation unterteilte Beatfolge. 2.) Beatgruppierungen mit einer Länge von zwei oder mehr Beats, die eine Lokalisierung von Anfangs- und Endpunkte zyklisch wiederholter Beateinheiten ermöglichen. 3.) Das Bereitstellen von vielfältigen Anknüpfungspunkten für motorisch verankerte Interpretationen durch mehrdeutige Pattern und spezifische Techniken der Groovedeutung und Groovegestaltung.

In der Groovemusik wird u.a. durch mikrorhythmische Abweichung von einer konstanten und gleichmäßig unterteilten Pulsation ein stiltypisches „Feeling“ erzeugt. Diese Pulsationsgestaltung findet auf einer Sub-Beatebene statt und hat keinen Einfluss auf die Regelmäßigkeit des Beat. Außer den Verfahren der gebundenen Timinggestaltung¹¹ auf der Ebene der Beatunterteilung und der synchronisierten Phasenverschiebung auf der Beatebene selbst wird noch eine dritte Methode der Groovegestaltung beschrieben, die auf der Ebene der Beatzyklen ansetzt. Techniken der Patternvariation in der Rhythmusgruppe und der freien Patterngestaltung durch Soloinstrumente interpretieren den

¹¹ Da das „expressive timing“ im Zusammenhang mit Groovemusik immer in Bezug auf einen konstanten Beat stattfindet und daher keine Tempovariationen stattfinden, ist es sinnvoll, auch in Abgrenzung von den freien Timinggestaltungen der Kunstmusik, den Begriff „gebundene Timinggestaltung“ zu verwenden. Der Begriff wurde aus der Unterscheidung zwischen freiem und gebundenem Tempo Rubato abgeleitet. Über die (insbesondere mit der Romantik – nach Chopin – exzessiv einsetzende) Modulation des Grundschlages zur Unterstreichung musikalischen Ausdrucks (freies Tempo Rubato) äußerte sich noch Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 23.10.1777 skeptisch, indem er darauf hinwies, dass die rhythmische Ausgestaltung einer Melodie bei einer Begleitung mit der linken Hand zu erfolgen habe, die das gegebene Tempo strikt hält (gebundenes Tempo Rubato). vgl.: Hudson (1994, S. 113)

Groove wie ein Vexierbild aus unterschiedlichen Perspektiven und machen dadurch auf seine Mehrdeutigkeit aufmerksam. Den unmittelbar auf spontane und „automatische“ Bewegungsreaktionen zielenden Synchronisierungsangeboten eines Beat werden zusätzliche Bewegungsoptionen hinzugefügt, die auf Bewegungsgefühle verweisen und mit dem Ausgangs-Feeling in ein Spannungsverhältnis treten. Ein fortgeschrittenes Verständnis von Groovemusik fordert den „bewussten“ Umgang mit „spontanen“ Bewegungsäußerungen. Die Frage, ob universell gültige Mechanismen in Bezug auf die kognitive Rhythmusverarbeitung existieren, muss wegen eines Mangels an kulturvergleichenden Studien als ungeklärt angesehen werden.¹²

Musikethnologische Einsichten

Die moderne Musikethnologie versteht sich als „study of music *in* culture“ (Simon 1978). Sie ist von kulturelrelativistischen und strukturalistischen Haltungen geprägt, die, beispielhaft bei Claude Lévi-Strauss¹³, von der Existenz und der Gleichwertigkeit unterschiedlicher, kulturell geprägter Weltdeutungssysteme ausgeht. Ihr Interessensschwerpunkt liegt auf einer semantischen Ebene, auf der Erkundung und der Re-Konstruktion kulturell festgelegter bzw. ausgehandelter Bedeutungen. Ein zentrales Ergebnis der Feldforschungen von John Miller Chernoff ist die Feststellung, dass die situationsabhängige Kommunikation zwischen Musikern untereinander und dem Publikum ein grundlegendes Element afrikanischer Musizierkunst darstellt (Chernoff 1979).¹⁴ Im

¹² „We plead guilty to the charge of cultural egocentricity. In previous research, we have proceeded as if the musical environment the world over is identical to that in France, Belgium, England and the United States (the countries in which we have carried out our experiments). [...], we are quite ignorant of the enormously exciting field of ethnomusicology, and our attempts at contact have so far been limited.“ Drake/Bertrand (2003, S. 21-22)

¹³ „Das magische Denken ist nicht ein erster Versuch, ein Anfang, eine Skizze, der Teil eines noch nicht verwirklichten Ganzen; es bildet ein genau artikuliertes System und ist in dieser Hinsicht unabhängig von dem anderen System, das die Wissenschaft später begründen wird, [...]. Anstatt also Magie und Wissenschaft als Gegensätze zu behandeln, wäre es besser, sie parallel zu setzen, als zwei Arten der Erkenntnis.“ Lévi-Strauss (1968, S. 25)

¹⁴ Exemplarisch sei hierzu Chernoffs Feststellung „[...] without participation there is no meaning“ zitiert, die er als „perhaps the most fundamental aesthetic in Africa“ bezeichnet. Chernoff (1979, S. 23)

Folgenden werden einerseits sprachbezogene und andererseits körperbezogene Kommunikationsformen getrennt von einander behandelt.

In vielen afrikanischen Musikkulturen können Musikinstrumente „singen“ oder „sprechen“; sie werden nicht „gespielt“ sondern „gesungen“ oder „zum Sprechen gebracht“. Musik wird dementsprechend nicht als „abstrakte Musik“ sondern als „texttragend“ verstanden (Kubik 1988, S. 63-66; Chernoff 1979, S. 75 ff.; Schütz 1992, S. 40 f.). In Amerika begegnen uns in afrikanischer Tradition „sprechende“ Instrumente in unterschiedlicher Form. Im Zentrum der Riten des spiritistischen und geheimbündischen Abakuá-Kults¹⁵ steht eine „sprechende“ Trommel mit dem Namen Ekue. Bata-Trommeln, die in der kubanischen Santería-Religion¹⁶ gespielt werden, rezitieren Verse (Ortiz 1993, S. 275 ff.). Der Saxophonist Lester Young ist ein Beispiel für die Fähigkeit von Jazzmusikern, mit ihrem Instrument Geschichten zu erzählen.¹⁷ Eine weitere Form der Kommunikation im rhythmisch-musikalischen Kontext afroamerikanischer Musik erfolgt dadurch, dass Pattern, Grooves oder Phrasen ein Zeichen- oder Signalcharakter zugeschrieben wird. Die Bata-Komposition „Eléggua“, wie wir sie bei Amira/Cornelius (1999, S. 47-49) finden, besteht aus fünf unterschiedlichen Grooves. Das tatsächliche Arrangement entwickelt sich hier beispielhaft auf der Grundlage von rhythmischen Signalen, die als Pattern gespielt werden.

Die Kommunikation auf der Grundlage rhythmisch-musikalischer Aussagen oder Signale bedeutet immer auch einen Austausch von Bewegungsqualitäten. Das hiermit angesprochene, auf Körpergefühle verweisende „interplay“ wird von Berliner (1994, S. 348 ff.) in seiner Bedeutung für das Groovephänomen ausführlich diskutiert. Iyer (2002, 398) spricht von einer Kommunikation auf einem „feel level“.¹⁸ Dies legt nahe, dass ein Groove erst dann ein

¹⁵ Zum Abakuá-Kult der Carabalí oder Nãñigos, vgl.: Cabrera (1970), Klingmann (1999)

¹⁶ Die kubanische Santería ist das Produkt eines Synkretisierungsprozesses, bei dem Elemente des Katholizismus in die aus Westafrika nach Kuba „importierte“ Yoruba-Mythologie integriert wurden. Bei uns spricht man in diesem Zusammenhang gewöhnlich von Voodoo.

¹⁷ vgl. z.B. die Aussagen des Schlagzeugers Jo Jones über Youngs Saxophonspiel, in: Berendt (2001, S. 120)

¹⁸ Kubik (1983a, S. 315-316) hat „afrikanische Musik als ein System von Bewegungsmustern“ beschrieben. Er veranschaulicht auch, wie mehrere, scheinbar

„Eigenleben“ entfaltet¹⁹, wenn Musiker in einen körperlich-emotionalen Dialog, der jenseits „bewusster“ Kontrolle angesiedelt ist, eintreten²⁰ und sich nicht darauf beschränken, zueinander passende Pattern zu spielen.²¹ In der afroamerikanischen Musik finden derartige Kommunikationsprozesse auf unterschiedlichen Feldern statt.²² Bezogen auf die rhythmische Komponente kann man neben der Beatebene die Pulsations-, die Zyklus- und die Patterngestaltung als Gegenstände interaktiver Ausdeutung bestimmen. Auf der Patternebene kann durch Akzentuierung oder Instrumentierung der Charakter eines Bewegungsmusters variiert werden. Eine subtile Form, einem Pattern „Leben“ einzuhauchen, finden wir bei Maturano (2000) und seinem Relayed Time Shifting (RTS) Konzept. Hier wird ein Pattern bezüglich Pulsation und Feeling in wechselnden Kontexten interpretiert. Maturano spricht von einem „verwobenen Gefühl“.²³

miteinander in Konflikt stehende und unabhängig von einander gespielte Pattern in einem gemeinsamen Bewegungsmuster aufgehen können (Kubik 1983b, S. 340).

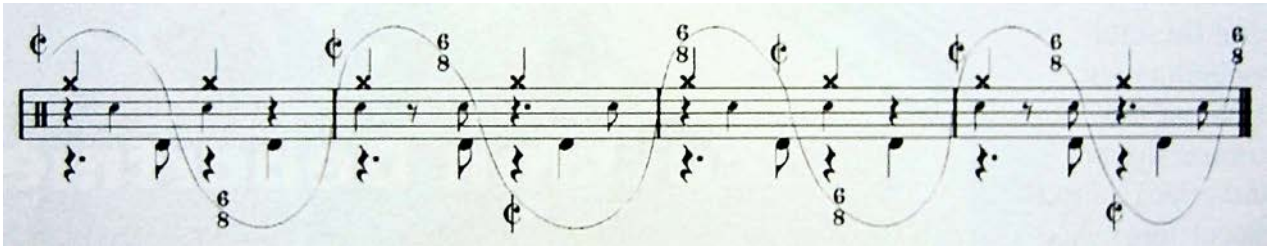
¹⁹ „For many artists, the experience is like “being on automatic pilot” (DP) [ein Kürzel für den Bassisten Don Pate, H.K.] “With Miles,” Buster Williams recalls, “it would get to the point were we followed the music rather than the music following us. We just followed the music wherever it wanted to go”. Berliner (1994, S. 392)

²⁰ Die Sängerin Carmen Lundy drückt dies wie folgt aus: „There is some feeling coming through the music, and much of it has to do with the rhythmic pulse. In jazz, it’s the same thing. No one in the group knows exactly what is going to be played next, so you all rely on your instinctive knowledge of music. It’s that freedom of expression and expressiveness that comes through from a feeling you have of musical rapport with other people. It’s something that you really can’t touch, but you know when you are sharing it with another musician.” Berliner (1994, S. 391-392)

²¹ Schütz (1992, S. 70) spricht in diesem Zusammenhang in Anlehnung an Nzewi von „Performance Composition“ bzw. von „Aufführungs-Komposition“. vgl. auch: Nzewi (1997, S. 27, 67 ff.)

²² Weitere zentrale Aspekte, die hier nicht behandelt werden können, sind Sound, Harmonik und Form.

²³ „[...] it’s not quite cut time or 6/8, but somewhere in-between. That’s called an *interweaving feel*.” Maturano (2000, S. 25), vgl. auch:



Grafik aus: Maturano (2001, S. 118)

Wesentlich ist, dass es sich bei den angesprochenen Beispielen um ein Spiel mit verinnerlichten Bewegungsgefühlen handelt, die Notationen durch ihre Festlegungen lediglich unzureichend ausdrücken können. Das intuitive Handeln im Kontext rhythmisch-musikalischer Groovepraxis wird oftmals als spirituell-religiöse Erfahrung erlebt (vgl. z.B.: Berliner 1994, S. 393; Keil 1995, S. 8).²⁴

Die Darstellung des musikethnologischen Begriffsinventars muss hier auf ein Mindestmaß beschränkt werden. Im Einzelnen:

- „Die Elementarpulsation ist in der tanzbaren afrikanischen Musik eine alle Teilnehmer, ausführende Tänzer und Musiker, verbindende innere Wahrnehmung eines Ablaufs kleinster, regelmäßiger Pulseinheiten, ohne Anfang und Ende und ohne irgend eine A-priori-Akzentuierung.“ Kubik (1988, S. 73, 75) Ich spreche in diesem Zusammenhang von Pulsation.²⁵

- „Beat bezeichnet einen durchlaufenden, ständig wiederkehrenden Grundschlag.“ Der „Beat“ wird definiert als „die Zusammenfassung mehrerer Ele-

<http://www.youtube.com/watch?v=rE-24OG83Ms&mode=related&search=>
(downl. vom 20.01.2007)

²⁴ Die „out of the body“ experience (Berliner 1994, S. 393), das sich dem musikalischen Prozess Hingeben, führt dazu, dass die Musiker sich als Teil dieses Prozesses erleben, Teil einer anderen, belebten Welt werden. „It’s a feeling of being able to communicate with all living things“. (ebd.), vgl. auch: Klingmann 1999

²⁵ Der Begriff „Elementarpulsation“ macht Sinn, wenn man weitere Pulsationsarten einführt. Dies geschieht mitunter in Musikethnologie und Musikpädagogik, wenn der Beat als „gross pulse“ oder als „Puls“ bezeichnet wird (vgl. z.B.: Kubik 1988, S. 77; Schütz 1992, S. 35).

mentarpulse [...] zu einer größeren Bezugseinheit [...].“ Kubik (1988, S. 76, 77)

- Auch wenn der Begriff „Pattern“ in der Musikethnologie uneinheitlich verwendet wird, kann man doch feststellen, dass damit regelmäßig als „Gestalt“ wahrnehmbare rhythmisch-melodische Muster gemeint sind, die zyklisch wiederholt werden.

- Time-line-Formeln (engl.: time-line patterns): Orientierung bietende rhythmische Gestalten in Form einer: „[...] von einem Instrument ständig wiederholten asymmetrischen Formel. Eine solche Orientierungsformel, an die alle beteiligten Musiker, wenn auch nicht selten von unterschiedlichen Gesichtspunkten her, geankert sind [...] nennen wir eine *Time-line*-Formel.“ Kubik (1988, S. 91) Ich ziehe es vor, von Stammpattern zu sprechen.²⁶

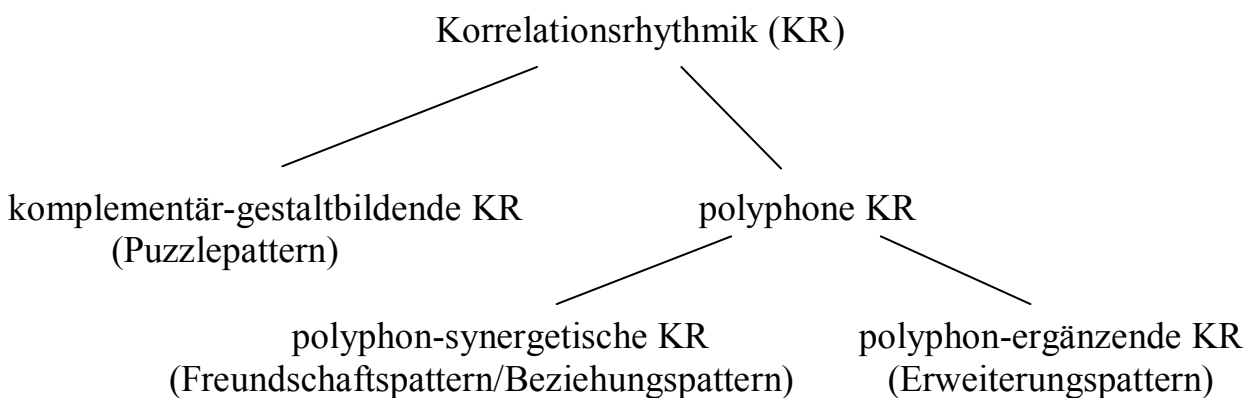
- Zyklus: Bei der Analyse und symbolischen Notation eines aus Pattern bestehenden Groove ist es naheliegend, die Betrachtung und Darstellung auf sich wiederholende rhythmische Muster zu konzentrieren. Die afrikanische Musikwissenschaft spricht in diesem Zusammenhang nicht von Takten, sondern von Zyklen (vgl.: Kubik 1988, S. 79).

- Korrelationsrhythmik, resulting pattern, Fundamentalrhythmus und inter-rhythm: Afrikanische und afroamerikanische Rhythmen gelten aus der Perspektive der abendländischen Musiktheorie als Paradebeispiele für polyrhythmische Musik, worunter man im Allgemeinen versteht, dass zumindest zwei unterschiedliche rhythmische Gestalten simultan erklingen. Da Groovemusik von zyklisch wiederholten Pattern geprägt wird, treten in diesem Kontext neben die isoliert wahrnehmbaren Rhythmusstimmen als Produkt ihres Zusammenklangs konstruierte, zusätzliche rhythmische Gestalten. Die Musikethnologie hat diesen Grooveaspekt für eine Vielzahl afrikanischer Kulturen beschrieben und im Zuge dieser Untersuchungen ein ganzes Begriffsarsenal entworfen. Arthur M. Jones prägte den Begriff „resulting pattern“, Kubik (1970, S. 122) übersetzt diesen mit „resultierende Rhythmen“, Dauer (1983, S. 172)

²⁶ Der Begriff „Time-line“ (Zeitstrahl) suggeriert, dass es die Hauptaufgabe dieser Pattern sei, für Orientierung und Stabilität im zeitlichen Verlauf zu sorgen (vgl.: Schütz 1992, S. 56). Tatsächlich aber bilden sie den Ausgangs- und Bezugspunkt vielfältiger Gestaltungen, die stets dem Nukleus eines Groove, der im Stammpattern aufgehoben und bewahrt wird, verbunden bleiben.

spricht vom „Fundamentalrhythmus“, Nzewi (1997, S.36) vom „inter-rhythm“ und Schütz (1992, S. 36-37) vom „Korrelationsrhythmus“.

Zunächst scheint es sinnvoll, den Begriff Korrelationsrhythmik zur Bezeichnung der hier diskutierten, spezifischen Form der Polyrhythmik zu verwenden. Die angesprochenen Abhängigkeiten und Kommunikationsmöglichkeiten zwischen unterschiedlichen Pattern sind von zentraler Bedeutung.²⁷ Leider ist damit noch nichts über den Aspekt ausgesagt, ob Rhythmuspattern (in der Wahrnehmung der Rezipienten) darauf zielen, miteinander zu verschmelzen oder nicht. Denn Pattern können auch miteinander korrelieren, ohne darauf angelegt zu sein, ihre eigenständige Gestalt einzubüßen. Der Begriff „Korrelationsrhythmik“ kann folgendermaßen ausdifferenziert werden:



Komplementär-gestaltbildende Korrelationsrhythmen zeichnen sich dadurch aus, dass sie aus dem Zusammenwirken unterschiedlicher Pattern in der Wahrnehmung des Rezipienten re-konstruiert werden. Ein Beispiel aus der afroamerikanischen Musik ist das in einer Rumba gemeinsam von Conga (Tres Golpes) und Tumba (Salidor) realisierte Pattern (Uribe 1996, S. 98).²⁸ Bei polyphon-synergetischen KR sind rhythmisch und klanglich eigenständige Pattern eng aufeinander bezogen. So kann z.B. ein Pattern vollständig in dem anderen enthalten sein, ohne in ihm aufzugehen. Dies lässt sich an dem Verhältnis von Cascara (bzw. Palitos Pattern) und Rumba Clave nachvollziehen (Uribe 1996, S. 55). Polyphon-ergänzende KR verlassen vorübergehend den durch Pulsation, Beat und Zyklus abgesteckten Rahmen eines Groove in einer

²⁷ Der Begriff „cross-rhythm“ bzw. „Kreuzrhythmik“, dem wir in der Musikwissenschaft begegnen (vgl.: Pfeleiderer 2006), setzt in dieser Hinsicht einen unpassenden Akzent. (vgl.: Nzewi 1997, S. 36; Pond 2005, S. 38)

²⁸ Zu einem westafrikanischen Bezug, vgl. z.B.: Konaté/Ott (1997, S. 40-41)

oder mehreren Dimensionen. Solche Pattern finden im Solospiel bzw. bei Instrumenten mit einer solistischen Funktion, z.B. der Quinto in einer Rumba, Verwendung (Randolph 2001, S. 78 # 23, S. 83 # 40, S. 84 # 44). Für dieses Verfahren sind die Begriffe „partielle rhythmische“ und „partielle metrische Modulation“ angemessen.

Kulturwissenschaftliche Reflexionen

Die Frage: Was ist ein Groove? wird von empirisch-musikpsychologischen und musikethnologisch orientierten Autoren, in Abhängigkeit von der epistemologischen Grundlage der Forschungsperspektive, unterschiedlich beantwortet. Das Spektrum der Definitionen verläuft zwischen einer Fokussierung auf messbare Strukturen und der Betonung kulturell geprägter Prozesshaftigkeit.²⁹ Die beiden Extrempositionen spiegeln die eingangs angesprochene Differenzierung zwischen „Homogenisierungs-“ und „Heterogenisierungsstrategien“, wobei die empirische Rhythmusforschung davon ausgeht, dass das Groovephänomen u.a. durch verfeinerte Musikeditierungsverfahren dem naturwissenschaftlich-analytischen Zugriff abendländischen Denkens zugänglich sei, während die Musikethnologie die Eigenständigkeit mündlich überlieferter Musikpraxen hervorhebt und deren Schutzbedürftigkeit angesichts massenmedialer Bedrohung unterstreicht.³⁰ Beide Ansätze betonen bestimmte Aspekte des Groovephänomens – und blenden andere aus.

Die praxeologischen Kulturtheorien versprechen einen Ausweg aus den Sackgassen, in die eine musikpädagogische Praxis zu geraten droht, die meint, sich zwischen einem universalistisch-homogenisierenden³¹ oder einem kulturessentialistisch-heterogenisierenden Paradigma (vgl. Reckwitz 2005, S. 16)

²⁹ Groove-Definitionen finden sich z.B. in: Marron (1991, S. 21), Feld (1994, S. 111), Washburne (1998, S. 161), Kernfeld (2001, S. 100), Sunderkötter (2001, S. 99), Busse (2002, S. 445), Iyer (2002, S. 397-398), Pressing (2002, S. 288), Widmaier (2004), Pfeleiderer (2006)

³⁰ vgl.: Baumann (1992), Simon (1996)

³¹ Hiermit sind nicht nur die Vertreter einer universalistisch orientierten empirischen Forschung, sondern auch Phänomenologen angesprochen, insofern sie ihre Lebenswelt als „universalen Boden und als universalen Horizont“ begreifen (vgl.: Waldenfels 1997, S.61, 82).

entscheiden zu müssen³², indem sie den Blick auf die „Logik der Praxis“ lenken.³³ Ihr Ansatz unterscheidet sich von anderen, dem bedeutungsorientierten Kulturbegriff zuzuordnenden Theorien insbesondere durch die Beantwortung der Frage, „was als ›Ort‹ von Kultur auszumachen ist.“ (Reckwitz 2004, S. 16).

„Idealtypisch stehen sich hier drei Vokabulare gegenüber: symbolische Ordnungen können auf der Ebene der mentalen Strukturen und Prozesse, sie können auf der Ebene von Diskursen und Texten, schließlich können sie auf der Ebene von sozialen Praktiken zugeordnet werden. Die Kulturtheorien und die daran anschließenden Kulturanalysen unterscheiden sich mithin dahingehend, ob sie mentalistisch, textualistisch oder praxeologisch orientiert sind.“
Reckwitz (2005, S. 5-6)

Pierre Bourdieu (1930-2002) gilt mit seinem „Entwurf einer Theorie der Praxis“ als einer der wichtigsten Exponenten einer „praxeologischen Perspektive auf das Soziale“ (vgl.: Reckwitz 2003, S. 282-283, 289). Für unseren Zusammenhang wichtigstes Ergebnis seiner Arbeit ist die Beschreibung von „Habitusformen“³⁴, die geeignet sind, als Erzeugungs- und Strukturierungsprinzip von objektiv geregelten und regelmäßigen Praxisformen zu wirken, „ohne im geringsten das Resultat einer gehorsamen Erfüllung von Regeln zu sein“ (Bourdieu 1979, S. 165). Die „Logik der Praxis“ unterscheidet sich hierbei von der „Logik der Logik“ dadurch, dass sie nicht auf allgemeingültige, zeitenthobene Widerspruchsfreiheit, sondern auf „praktische Schlüssigkeit“ im Rahmen eines „in der Zeit“ abrollenden Prozesses zielt (Bourdieu 1987, S. 148-149). Eine Kodifizierung der Praxis, ein schriftliches „Einfrieren“, verändert die Praxis in dem Bemühen um logische Nachvollziehbarkeit und Schlüs-

³² Vogt (2001) unterscheidet eine „universalistische“ und eine „relativistische bzw. kontextualistische“ Perspektive.

³³ Aus der Perspektive einer zeitgemäßen Musikpädagogik ist insbesondere die „Invisibilisierung von Kontingenz“ (Reckwitz 2004, S. 8) sowie der bereits angeführte Aufbau von Sinn Grenzen problematisch.

³⁴ Bourdieu spricht auch von „inkorporierten Prinzipien eines generativen Habitus“ (1992, S. 28), von „Systemen dauerhafter Dispositionen“, von einer „Handlungs-, Wahrnehmungs- und Deutungsmatrix“ (1979, S. 165, 169) und von „Schemata“ (2001, S. 177).

sigkeit³⁵, denn es ist für ein Funktionieren der Praxis nachrangig, ob ein Verhalten oder eine Auffassung objektiv begründbar, bzw. „wahr“ oder „falsch“ ist. Entscheidend ist vielmehr, ob sich die Akteure im Rahmen der „inkorporierten Spielregeln“ einer „Praxiswelt“ bzw. eines „sozialen Feldes“ bewegen und sich insofern, angesichts des praktischen Handlungsdrucks „in der Zeit“, auf eine gemeinsame, „ökonomische Logik“ beziehen (Bourdieu 1987b, S. 157-159). Bourdieu beschreibt mit seinem „genetischen Strukturalismus“ den Habitus als „*durch Erfahrung erworbene*, folglich je nach Ort und Zeit variable“ und mithin wandelbare „Dispositionen“ (Bourdieu 1992, S. 28, 31), der die verständige Nutzung eines praktischen Spielraumes ermöglicht und verlangt.³⁶ Hiermit wird ein theoretischer Zugang zum Verständnis der Kontinuität von Praxen und Kulturen eröffnet. Reckwitz (2006) zeigt anhand von historischen Analysen der modernen „(Selbst-) Modellierung des Menschen zum Subjekt“ in ausgewählten „Praxiskomplexen“³⁷, dass die kulturelle Formation der westlichen Moderne keineswegs so homogen strukturiert ist, wie dies in der Musikpädagogik häufig unausgesprochen vorausgesetzt wird. Er stellt fest:

„Die Moderne ist ein Hybridphänomen, was sich nicht zuletzt an der hybriden Form des modernen Subjekts zeigt. ›Hybridität‹ be-

³⁵ vgl. hierzu auch: Havelock (1990, S. 114) „Anstelle unseres abstrakten Prozesses bevorzugt die mündlich aufbewahrte Aufzeichnung ein malerisch ausgeschmücktes Bild. Anstelle von Kausalrelationen werden konkrete Handlungen gesetzt [...]“; Ong (1987, S. 45) „Das Zurückblättern kann jeder Zeit und *ad hoc* geschehen. [...] Im oralen Diskurs ist die Situation eine andere. Auf nichts Äußeres kann zurückgegriffen werden, denn die orale Äußerung ist in dem Moment verschwunden, in dem sie stattfindet. [...] Redundanzen und Wiederholungen des Gesagten halten gleichermaßen den Sprecher wie den Hörer auf dem Pfad des Diskurses. [...] Karges lineares oder analytisches Denken und sprechen ist ein künstliches, von der Technologie des Schreibens strukturiertes Produkt.“

³⁶ vgl.: Bourdieu (2001, S. 193-194); Bourdieu (1979, S. 179) spricht auch von einer „geregelten Improvisation“; Krais/Gebauer (2002, S. 62) erläutern das Zusammenwirken zwischen Habitus und sozialem Feld am Beispiel des Fußballspiels und bezeichnen soziale Felder als „komplexe Spiele“.

³⁷ zu Praxiskomplexen: „Die folgende Analyse konzentriert sich auf jene drei primären sozialen Praxiskomplexe, in denen moderne Subjekte sich durch zeitlich extensive Routine und körperlich-mentale Sedimentierung in besonderem Maße einen Habitus antrainieren: Arbeit, persönliche und intime Beziehungen, Technologien des Selbst (Medien bzw. Konsumtion).“ Reckwitz (2006, S. 29)

zeichnet eine Konstellation, in der nicht ein einziges, homogenes und widerspruchsfreies kulturelles Muster herrscht und identifizierbar ist, sondern eine Überschneidung und Kombination von mehrdeutigen kulturellen Mustern unterschiedlicher Herkunft stattfindet [...]. Tatsächlich ist es für die moderne Kultur kennzeichnend, dass sie beständig neue, einzigartige kulturelle Hybridgebilde produziert und diese in Universalisierungsstrategien als homogen und alternativlos darstellt.“ Reckwitz (2006, S. 632)³⁸

Als Produkt eines Transkulturationsprozesses³⁹ entzieht sich afroamerikanische Groovemusik einer Einordnung in binäre Gegensatzpaare wie Rationalismus/Mystizismus, Verstand/Emotion oder Schriftlichkeit/Mündlichkeit. Derartige Musizierpraxis wird aus der Perspektive praxeologischer Kulturtheorie als hybrides Produkt eines Transkulturationsprozesses verstehbar, in dem sich kulturelle Versatzstücke aus verschiedenen historischen und kulturellen Kontexten in unterschiedlicher und umfeldspezifischer, „praktikabler“ Weise ergänzen.

Der Begriff „Groove“ verweist auf musikalische Praxen, in deren Zentrum die Gestaltung emotional intonierter Interaktionsprozesse steht. Diese erfolgen auf der Grundlage inkorporierten Wissens im Medium rhythmisch-musikalischer Kommunikation. Gelingende Groovegestaltung zeichnet sich dadurch aus, dass ein Zustand intuitiven Verständnisses erreicht wird, bei dem aus der wechselseitigen Interaktion eine gemeinsame Aktion im „Jetzt“ wird, die eigenständige, rhythmisch vermittelte Emotionen hervorbringt. Die von Pfeleiderer (2006) zitierte „prinzipiell gegebene Mehrdeutigkeit“ des Groovebegriffs⁴⁰ mag ihn für den musiktheoretischen Diskurs unergiebig machen. Aus musikpädagogischer Sicht ist diese Mehrdeutigkeit eine Stärke. Grooves in der Tradition afroamerikanischer Musizierweisen spielen als musikalisch-ästhetisches Gestaltungsmittel in unterschiedlichen Musiken, die in unter-

³⁸ Zum Begriff der Hybridität, vgl.: Bhabha (2000), Ackermann (2004); zur Kritik: Ha (2003), Ha (2005)

³⁹ Fernando Ortiz hat den Begriff der Transkulturation bereits 1940 geprägt und ihn 1952 auf musikalische Zusammenhänge angewendet. Ortiz (1991, 2002)

⁴⁰ Pfeleiderer (2006, S. 301) unterscheidet „mindestens vier Dimensionen: eine strukturelle Dimension [...]; eine Dimension der Bewegung [...]; eine emotionale Dimension [...]; und schließlich eine partizipatorische und soziale Dimension [...].“

schiedlichen kulturellen Kontexten beheimatet sind, eine zentrale Rolle. Kulturbezogene Verweise auf der Grundlage von Groovegestaltungen werden in der Popkultur als künstlerische Gestaltungsmittel im „klassischen“ Sinne⁴¹ genutzt. Auch hieraus ergeben sich Gelegenheiten zu einer Thematisierung der kulturellen Verfassung unserer (post)modernen Gesellschaft (vgl.: Fiedler 1988, Hall 2000, Diederichsen 2002, Appen/Doehring 2001). Dem Vorwurf, einer postmodernen Beliebigkeit Vorschub zu leisten, ist zu begegnen, indem man um die Kontextualisierungen kultureller Versatzstücke ringt und sich traditionellen, authentischen Musikkulturen⁴² mit dem gebotenen Respekt nähert.

Schluss und Ausblick

Die Auseinandersetzung mit afroamerikanischer Rhythmik weist uns darauf hin, dass Musikpädagogik in einem gesellschaftlich-kulturellen Kontext stattfindet und dass es nicht möglich ist, musikalische Gegenstände losgelöst von ihrem kulturellen Umfeld zu behandeln. Eine musikpädagogische Praxis, die erkennt, dass ihre Wirksamkeit wesentlich von Habitusformen bestimmt wird, die sie akzeptieren muss, gewinnt die Chance, gezielt unterschiedliche musikalische „Umgangsformen“ zu erproben, Perspektivenwechsel zu üben und Ambiguitätstoleranz zu fördern. Eine Betrachtungsweise, die nach wie vor Gräben der Sprachlosigkeit zwischen Kulturen (z.B. „aktuelle“ Jugendkultur versus „klassische“ Bürgerkultur) vermutet, versteht die unterrichtliche Beschäftigung mit dem Groovephänomen lediglich als ein Thema interkultureller Musikpädagogik. Dann wäre allerdings jede Musikpädagogik, die versucht, den gegenwärtigen kulturellen und gesellschaftlichen Herausforderungen gerecht zu werden, als interkulturell bzw. als transkulturell zu bezeichnen. Einer zeitgemäßen Musikpädagogik wächst vor dem Hintergrund praxeologischer Kulturtheorie die Aufgabe zu, sich verstärkt mit den kontingenten Sinnsystemen zu befassen, die in hybriden musikkulturellen Gestaltungsweisen präsent sind. Es gilt, Methoden zu entwickeln, mit deren Hilfe moderne Musik-Kultur in ei-

⁴¹ In der Musikpädagogik weist man unter Bezug auf Martin Seel mitunter darauf hin, dass „die Sphäre der Kunst“ die „ästhetische Praxis der Imagination“ sei (vgl.: Jank 2005, S. 118-120), die einem ästhetischen Objekt Bedeutung beimisst, „weil es eine bedeutsame Sicht der Welt in gelungener Weise artikuliert.“ (Rolle 1999, S. 116) Afroamerikanisch geprägte Musizierkunst spielt mit „patterns of cultural history“ (Berliner 1994, S. 491).

⁴² Die sich anschließende Frage, ob „authentische“ Musikkulturen (heute) überhaupt (noch) existieren, kann hier nicht diskutiert werden.

ner kontextkritischen unterrichtlichen Praxis erlebbar wird. Rationale Planung ist hierbei ebenso legitim und notwendig wie die Feier des Augenblicks.

Literatur

- Ackermann, Andreas (2004): Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers, in: Jaeger, Friedrich/Rüsen, Jörn (Hrsg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 3, Themen und Tendenzen, Metzler, Stuttgart, S. 139-154
- Alén Rodríguez, Olavo (1995): Rhythm as Duration of Sounds in Tumba Francesa, in: Ethnomusicology, Vol. 39, Nr. 1, S. 55-71
- Amira, John/Cornelius, Steven (1999): The music of Santería: traditional rhythms of the batá drums, White Cliffs Media, Tempe
- Appen, Ralf v./Doehring, André (2001): Künstlichkeit als Kunst. Fragmente zu einer postmodernen Theorie der Pop- und Rockmusik, in: Phleps, Thomas (Hrsg.): Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs 2, Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28, Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V., Coda, Karben, S. 13-33
- Batista, Pedro (2004): Origins of Samba ...: Understanding the Samba Groove, (Veröffentlichungsdatum nicht bekannt) downl. vom 10.06.2004: www.geocities.com/sd_au/samba/sambadrums.html
- Baumann, Max P. (1992): Mediamorphosis and Secondary Orality: A Challenge to Cultural Policy, in: Baumann, Max P. (Ed.): World music, musics of the world: aspects of documentation, mass media and acculturation, Noetzel, Wilhelmshaven, S. 19-36
- Berendt, Joachim-E. (2001): Das Jazzbuch: Von New Orleans bis in die achtziger Jahre, überarbeitet und fortgeführt von Günther Huesmann, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main (sechste überarbeitete und aktualisierte Fassung, erstmals veröffentlicht: 1956)
- Berliner, Paul (1994): Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation, The University of Chicago Press, Chicago
- Bilmes, Jeffrey A. (1993): Timing is of the Essence: Perceptual and Computational Techniques for Representing, Learning, and Reproducing Expressive Timing in Percussive Rhythm, Masterthesis, Massachusetts Institute of Technology

- Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur, Stauffenburg Verlag, Tübingen (englischsprachige Originalausgabe 1994)
- Bourdieu, Pierre (1979): Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft, Suhrkamp, Frankfurt am Main (französische Originalausgabe in anderer Fassung 1972)
- ders. (1987a): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Suhrkamp, Frankfurt am Main (französische Originalausgabe 1979)
- ders. (1987b): Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft, Suhrkamp, Frankfurt am Main (französische Originalausgabe 1980)
- ders. (1992): Rede und Antwort, Suhrkamp, Frankfurt am Main (französische Originalausgabe 1987)
- ders. (2001): Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft, Suhrkamp, Frankfurt am Main (französische Originalausgabe 1997)
- Busse, Walter G. (2002): Toward Objective Measurement and Evaluation of Jazz Piano Performance Via MIDI-Based Groove Quantize Templates, in: Music Perception, Vol. 19, Nr. 3, S. 443-461
- Cabrera, Lydia (1970): La Sociedad Secreta Abakuá: Narrada por viejos Adeptos, Editiones C.R., Colección del Chicherekú, Miami (revised edition, erste Auflage 1959)
- Chernoff, John Miller (1979): African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms, The University of Chicago Press, Chicago
- Dauer, Alfons M. (1983): Kinesis und Katharsis, in: Simon, Artur (Hrsg.): Musik in Afrika, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, Berlin, S. 166-186
- Davis, Miles/Troupe, Quincy (2002): Die Autobiographie, Heyne Verlag, München
- Diederichsen, Diedrich (2002): Sexbeat, Kiepenheuer & Witsch, Köln (1. Auflage der Neuausgabe, Erstveröffentlichung 1985)
- Drake, Carolyn/Bertrand, Daisy (2003): The Quest for Universals in Temporal Processing in Music, in: Peretz, Isabelle/Zatorre, Robert J.: The Cognitive Neuroscience of Music, Oxford University Press, S. 21-31
- Feld, Steven (1994): Aesthetics as Iconicity of Style (uptown title); or, (downtown title) "Lift-up-over-Sounding": Getting into the Kaluli Groove, in:

- Keil, Charles/Feld, Steven: Music Grooves. Essays and Dialogues, University of Chicago Press, Chicago, S. 109-150
- Fiedler, Leslie A. (1988): Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne, in: Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, VCH, Weinheim, S. 57-74 (die englische Originalfassung „Cross the Border – Close the Gap“ erschien erstmals im Jahr 1969 im Playboy)
- Friberg, Anders/Sundström, Andreas (2002): Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern, in: Music Perception, Vol. 19, Nr. 3, S. 333-349
- Gabrielsson, Alf (1979): Experimental Research on Rhythm, Humanities Association Review, Nr. 30, S. 69-92
- ders. (1986): Rhythm in Music, in: Evans, James R./Clynes, Manfred (Eds.): Rhythm in Psychological and Musical Processes, Charles C. Thomas, Springfield, S. 131-167
- Ha, Kien Nghi (2003): „Hybride Bastarde“. Identitätskonstruktion in kolonial-rassistischen Wissenschaftskontexten, in: Kimminich, Eva (Hrsg.): Welt – Körper – Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen. Kulturelle Identität, Konstruktion und Krisen (Band 3), Peter Lang, Frankfurt am Main, S. 107-160
- ders. (2005): Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus, transcript Verlag, Bielefeld
- Hall, Stuart (2000): Was ist »schwarz« an der populären schwarzen Kultur?, in: Ders: Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt, Argument Verlag, Hamburg, S. 98-112
- Helms, Dietrich (2002): Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?, in: Rösing, Helmut/Schneider, Albrecht/Pfleiderer, Martin (Hrsg.): Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme, (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft; Bd. 19), Peter Lang, Fft. a.M., S. 91-103
- Havelock, Eric A. (1990): Schriftlichkeit: das griechische Alphabet als kulturelle Revolution, VCH, Weinheim (englische Originalausgabe 1982)
- Hudson, Richard (1994): Stolen Time: The History of Tempo Rubato, Oxford University Press Inc., New York

- Iyer, Vijay S. (1998): *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics*, Diss., University of California, Berkeley
- ders. (2002): *Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music*, in: *Music Perception*, Vol. 19, Nr. 3, S. 387-414
- Jank, Werner (Hrsg.) (2005): *Musik-Didaktik. Praxishandbuch für die Sekundarstufe 1 und 2*, Cornelsen Verlag, Berlin
- Jost, Ekkehard (2004): *Sozialgeschichte des Jazz, Zweitausendeins*, Frankfurt am Main (2. Auflage der 2003 erschienenen erweiterten Neuausgabe)
- Keil, Charles (1995): *The Theory of Participatory Discrepancies: a Progress Report*, in: *Ethnomusicology*, Vol. 39, Nr. 1, S. 1-19
- Kernfeld, Barry (2001): *Groove*, in: Kernfeld, Barry (Ed.): *The New Grove Dictionary of Jazz, Second Edition, Volume Two*, S. 100
- Klingmann, Heinrich (1999): *Afrokubanische Rhythmen als Medium transzendenter Erfahrungen*, in: *Musik und Unterricht*, 56/1999, S. 10-19
- Konaté, Famadou/Ott, Thomas (1997): *Rhythmen und Lieder aus Guinea*, Institut für Didaktik populärer Musik, Lugert Verlag, Oldershausen
- Krais, Beate/Gebauer, Gunther (2002): *Habitus*, transcript Verlag, Bielefeld
- Kubik, Gerhard (1970): *Aufbau und Struktur der Amadinda-Musik von Uganda*, in: Graf, Walter (Hrsg.): *Musik als Gestalt und Erlebnis*, (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Band 9), Hermann Böhlaus Nachf., Wien, S. 109-137
- ders. : (1983a): *Verstehen in afrikanischen Musikkulturen*, in: Simon, A. (Hrsg.): *Musik in Afrika, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde*, Berlin, S. 313-326
- ders. (1983b): *Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik*, in: Simon, A. (Hrsg.): a.a.O., S. 327-400
- ders. (1988): *Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze*, Reclams Universal-Bibliothek, Leipzig
- Lévi-Strauss, Claude (1968): *Das wilde Denken*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Marron, Eddy (1991): *Die Rhythmik-Lehre*, Ama-Verlag, Brühl

- Maturano, Phil (2000): *Latin Soloing for Drumset: Discover the Secret Phrasing of African-Descent Rhythms*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee (inkl. CD)
- ders. (2001): *Latin Drumming. »Relayed Time Shifting«*, in: *Drums & Percussion*, 3/2001, S. 118-119
- Nzewi, Meki (1997): *African Music: Theoretical Content and Creative Continuum. The Culture-Exponent's Definitions*, Institut für Didaktik populärer Musik, Lugert-Verlag, Oldershausen
- Ong, Walter J. (1987): *Oralität und Literalität: die Technologisierung des Wortes*, Westdeutscher Verlag, Opladen (englische Originalausgabe 1982)
- Ortiz, Fernando (1991): *La Transculturation Blanca de los Tambores de Los Negros*, in: Ortiz, Fernando: *Estudios etnosociológicos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, S. 176-201 (Erstveröffentlichung als Artikel 1952)
- ders. (1993): *La africana de la música folclórica de Cuba*, Letras Cubanas, La Habana (Nachdruck einer Ausgabe aus dem Jahr 1950)
- ders. (1996): *Los instrumentos de la musica afrocubana*, Vol. 2, Música Mundana Maqueda S.L., Madrid (Nachdruck der Erstveröffentlichung aus dem Jahr 1952)
- ders. (2002): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, Ediciones Cátedra, Madrid (erstmalig erschienen 1940)
- Pfleiderer, M. (2002): „It don't mean a thing if it ain't got that that swing“. Überlegungen zur mikrorhythmischen Gestaltung in populärer Musik, in: Behne, K.-E./Kleinen, G./Motte-Haber, H. de la (Hg.): *Wirkungen und kognitive Verarbeitungen in der Musik*, Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Band 16, Hogrefe, Göttingen, S. 102-122
- ders. (2006): *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, transcript Verlag, Bielefeld
- Pond, Steven F. (2005): *Head Hunters. The Making of Jazz's First Platinum Album*, The University of Michigan Press
- Pressing, Jeff (2002): *Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations*, in: *Music Perception*, Vol. 19, Nr. 3, S. 285-310

- Prögler, J. A. (1995): Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section, in: *Ethnomusicology*, Vol. 39, Nr. 1, S. 21-54
- Puente, Tito/Payne, Jim (2000): *Tito Puente's Drumming with the Mambo King*, Hudson Music
- Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 32, H. 4, 2003, S. 282-301, web:
[www.uni-konstanz.de/FuF/SozWiss/fr-soz/reckwitz/pdf/Andreas_Reckwitz\(2003a\).pdf](http://www.uni-konstanz.de/FuF/SozWiss/fr-soz/reckwitz/pdf/Andreas_Reckwitz(2003a).pdf)
- ders. (2004): Die Kontingenzzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm, in: Jaeger, Friedrich/Rüsen, Jörn (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Band 3, Themen und Tendenzen, Metzler, Stuttgart, S. 1-20
- ders. (2005): Kulturelle Differenzen aus praxeologischer Perspektive: Kulturelle Globalisierung jenseits von Modernisierungstheorie und Kulturesentialismus, in: Strubar, Ilia u.a. (Hrsg.): *Konstitution und Vergleichbarkeit von Kulturen*, Wiesbaden, web:
[www.uni-konstanz.de/FuF/SozWiss/fg-soz/reckwitz/pdf/Andreas_Reckwitz\(2005b\).pdf](http://www.uni-konstanz.de/FuF/SozWiss/fg-soz/reckwitz/pdf/Andreas_Reckwitz(2005b).pdf)
- ders. (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist
- Randolph, Roy (2001): *La Rumba. Rhythmen der afro-cubanischen Folklore*, artist ahead, Wiesloch
- Rolle, Christian (1999): *Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse*, Gustav Bosse Verlag, Kassel
- Schütz, Volker (1992): *Musik in Schwarzafrika. Arbeitsbuch für den Unterricht in den Sekundarstufen*, Lugert-Verlag, Oldershausen
- ders. (1996): Schwierigkeiten bei der Verständigung über Musik in Zeiten der Transkulturalität, in: Ott, Thomas, Loesch, Heinz von (Hrsg.): *Musik befragt – Musik vermittelt: Peter Rummenhölter zum 60. Geburtstag*, Wissner, Augsburg, S. 91-105
- Simon, Artur (1978): Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Band 9, Musikverlage Hans Gerig, Köln, S. 8-52

- ders. (1996): Gedanken aus einer globalen Werkstatt. Sammeln – Bewahren – Forschen – Vermitteln, in: Ott, Thomas/Loesch, Heinz von (Hrsg.): Musik befragt – Musik vermittelt, Wißner, Augsburg, S. 127-133
- Sunderkötter, Jörg (2001): Groove Programming mit Cubase VST, WIZOO, Bremen
- Uribe, Ed (1996): The Essence of Afro-Cuban Percussion and Drum Set, Warner Bros. Publications, Miami
- Vogt, Jürgen (2001): „Das Eigene und das Fremde“ – Nur ein Modethema der Musikpädagogik?, in: Ehrenforth, Karl H. (Hrsg.): Musik – Unsere Welt als andere. Phänomenologie und Musikpädagogik im Gespräch, Königshausen und Neumann, Würzburg
- Waldenfels, Bernhard (1997): Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- ders. (1998): Grenzen der Normalisierung. Studien zur Phänomenologie des Fremden 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Washburne, Christopher (1998): Play it Con Filin!: The Swing and Expression of Salsa, in: Latin American Music Review, Vol. 19, Nr. 2, S. 160-185
- Wicke, Peter (1995): Popmusik – Konsumfetischismus oder kulturelles Widerstandspotential? Gesellschaftliche Dimensionen eines Mythos, in: Heuger, Markus/Prell, Matthias (Hrsg.): Popmusic. yesterday – today – tomorrow, Con Brio, Regensburg, S. 21-33
- Widmaier, Tobias (2004): Groove, in: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, 37. Auslieferung, Sommer 2004, Mainz (16 Seiten)