

Teil B: Forschungsdesign

7 Forschungsansatz und -prozess

Dieses Kapitel dient zur Erläuterung des Forschungsansatzes und -prozesses. In diesem Rahmen wird in Kapitel 7.1 das methodische Vorgehen vorgestellt. Anschließend wird verdeutlicht, welche Gütekriterien zur Orientierung dieser Arbeit dienen (Kapitel 7.2) und auf welche Weise bei der Stichprobenauswahl vorgegangen wurde (Kapitel 7.3). In den darauffolgenden Kapiteln 8.1 und 9.2 wird dezidiert auf das methodische Instrumentarium, gefolgt vom analytischen Vorgehen, der Interpretation und Ergebnispräsentation der Daten eingegangen.

Das Forschungssujet dieser Arbeit berührt einen interdisziplinären Bereich, für den bisher nur wenige Studien vorliegen. Aus einer userorientierten Perspektive erfolgt eine Annäherung an das Phänomen Kurzvideo, um die musikbezogene Aneignung von Usern zu untersuchen. In Teil A dieser Arbeit konnte aufgezeigt werden, dass die Prozesse der Musik(Medien)aneignung in den Alltagsroutinen der Hörschaft verankert sind. Grundsätzlich ist die Analyse eines musikalischen Objekts und dessen innewohnender Kontextualisierung mittels „kultureller Wissensvorräte, ästhetischer Konventionen und kollektiver Sinnzuschreibungen“ (Jost 2018, 152) bereits schwer zu rekonstruieren. Die Kurzvideos werden vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und kultureller Erfahrungen ebenso interpretiert und bewertet wie auch die darin präsentierten und produzierten Elemente. Durch die technologischen Weiterentwicklungen verschwimmen die Grenzen zwischen Herstellungs- und Aneignungshandlungen (Jost 2018, 152, 162). Die weitere Auseinandersetzung mit dem Thema zeigt, dass ein qualitativer methodologischer Ansatz adäquat ist, um die Phänomene, die diese technologische Weiterentwicklung begleiten, erklärend zu Beschreibung.

In der empirischen Untersuchung geht es demnach um ein vertieftes Verständnis und die Weiterentwicklung des theoretischen Vorverständnisses der Mediamorphose nach Blaukopf (1989). Es wird somit nicht das Ziel der Hypothesenprüfung, sondern der Beschreibung und eventuellen Theoriebildung verfolgt (Flick 2017a, 257–258). Die qualitative Sozialforschung liefert hierfür den geeigneten Rahmen, dass diese die Strategie der Kontextualisierung verfolgt, mitunter durch die Annahme, dass soziale Phänomene

sinnhaft strukturiert sind und sich aus der kontextuellen Einbettung ergeben (Bergmann 2006, 17–18). Bezüglich des Kontextes geht es darum, den gleichermaßen realen wie auch imaginären Kontext zu skizzieren, um seine Bedeutung herauszuarbeiten. Für die vorliegende Untersuchung werden qualitative Forschungsmethoden eingesetzt, da deren Erkenntnisprinzip das Verstehen von komplexen Zusammenhängen ist. Bezugnehmend auf Flick, Kardorff und Steinke (2017, 14) hat „[q]ualitative Forschung [...] den Anspruch, Lebenswelten ‚von innen heraus‘ aus der Sicht der handelnden Menschen zu beschreiben. Damit will sie zu einem besseren Verständnis sozialer Wirklichkeit(en) beitragen und auf Abläufe, Deutungsmuster und Strukturmerkmale aufmerksam machen“ (Flick et al. 2017, 14). Das heißt, der Untersuchungsgegenstand wird in seiner spezifischen Erscheinung zugänglich gemacht, beschrieben und untersucht.

Hierbei wird sich an Alltagsgeschehen und/oder dem Alltagswissen der Befragten orientiert. Die Daten werden in natürlichen Kontexten erhoben und vor diesem Hintergrund analysiert. Zentral in diesem Zusammenhang ist, das Prinzip der Offenheit kontinuierlich zu bewahren. Dadurch wird es möglich, Fragestellungen, Konzepte und Instrumente immer wieder in Interaktion mit dem Forschungsfeld zu überprüfen und anzupassen (Flick et al. 2017, 22–24). Dabei kann die soziale Realität durch Interpretation und Bedeutungszuweisung konstruiert werden. Durch die Erforschung der natürlichen Welt wird ein naturalistischer Ansatz verfolgt, während die Festlegung methodologischer Regeln bereits auf alltäglichen Kommunikationsprozessen beruht und somit einen kommunikativen Aspekt aufweist. Zudem zeichnet sich der qualitative Forschungsansatz durch kritisches Reflektieren des gesamten Forschungsprozesses aus (Lamnek und Krell 2016, 44–45). Demnach liegt die Stärke des qualitativen Forschungsdesigns darin, komplexe Zusammenhänge gegenstandsangemessen zu untersuchen. Darüber hinaus bieten qualitative Methoden das Potenzial, aussagekräftige Rückschlüsse auf Lebensthemen, Erfahrungen aus eigenen Lebenswelten und Relevanzsysteme mit offenen nicht-standardisierten Methoden zu ziehen (Döring und Bortz 2016, 187). Daher wird in dieser Arbeit eine empirische Exploration zur Aneignung von Musik im Kontext von Kurzvideos unter Einbezug qualitativer Methoden vorgenommen. Diese ist als Primäranalyse angelegt und ermöglicht so, einen Datensatz zugeschnitten auf das Forschungsproblem zu erheben (Döring und Bortz 2016, 191).

In diesem Zusammenhang werden eine disziplinübergreifende Zusammenarbeit und ein Austausch für eine verbesserte Vergleichbarkeit der Ergebnisse wie auch zur Anregung forschungsrelevanter Diskussionen an-

gestrebt. Insbesondere ist es der Tatsache geschuldet, dass es sich bei dem Untersuchungsgegenstand um popkulturelle audiovisuelle mediale Artefakte handelt, sodass mit diesem Vorgehen dem heterogenen und interdisziplinären Forschungsfeld Rechnung getragen werden kann. Dadurch ergibt sich eine interdisziplinäre Verankerung der Forschung, um das komplexe Zusammenspiel von auditiven, visuellen, textuellen und partizipatorischen Elementen von Kurzvideos und dabei die Aneignung von Musik zu untersuchen. Aufgrund des Erkenntnisinteresses verfolgt diese Arbeit ein theoriegeleitetes explorativ-qualitatives Forschungsdesign.

Die explorative Herangehensweise ermöglicht, eine gegenstandserkundende Studie auf Grundlage der offenen Forschungsfrage durchzuführen. Hierfür wird eine Vielzahl an nicht-numerischen Daten unter Berücksichtigung theoretischer Offenheit erhoben und untersucht (Döring und Bortz 2016, 192, 222–223). Das theoretische Vorwissen dient dabei zur Relevanzsetzung und theoretischen Sensibilisierung für die Analyse des Datenmaterials. Es liefert somit die Kontur zur systematischen Aufbereitung und Einordnung der Daten, um Bedeutung zu erhalten (Flick 2017b, 179). Ziel ist es, mit der Analyse systematische und empirisch begründete Verknüpfungen zwischen den Analysesträngen herzustellen.

7.1 Methodisches Vorgehen

Ausgehend von dem qualitativen Forschungszugang wird eine zweigliedrige Analyse durchgeführt, um die Forschungsfrage zu beantworten. Die Aneignung versteht sich entsprechend der Cultural Studies als ‚Sich-zu-Eigen-Machen‘ (Hepp 2005, 67–68) und bezieht sich damit auf konkrete Handlungen sowie die subjektiven Begründungen und persönlichen Einschätzungen der User. Dieser Umgang findet durch die digitalen medientechnologischen Dienste und entsprechend im Regelwerk des Mediums (Kapitel 3) selbst statt. Dadurch ergibt sich ein zusätzliches komplexes Zusammenspiel von auditiven, visuellen, textuellen und partizipatorischen Elementen. Damit eine adäquate, auf den individuellen Untersuchungsfall zugeschnittene Studie durchgeführt werden kann, wurden unterschiedliche Analyseansätze zusammengeführt. Das methodische Instrumentarium setzt sich für diesen explorativen und zugleich fokussierten Ansatz dieser Studie

zusammen aus qualitativen Interviews (Kapitel 8) und einer qualitativen Videoanalyse (Kapitel 9).⁸⁶

Interviews beziehen sich auf eine Gesprächssituation, die bewusst zur Beantwortung von Fragen hergestellt werden. Im wissenschaftlichen Kontext handelt es sich dabei um ein planmäßiges Vorgehen zur Erhebung verbaler Informationen bezogen auf ein Forschungsinteresse. Diese Erhebungsform führt zu asymmetrischer Kommunikation, da die befragte Person die Rolle des Antwortenden und die interviewende Person die Rolle des Fragenden einnimmt (Lamnek und Krell 2016, 313–314, 318). Die Interviewtechnik hat den Vorteil, dass „Aspekte des subjektiven Erlebens zugänglich [gemacht sowie] nicht direkt beobachtbare Ereignisse und Verhaltensweisen erfasst werden können“ (Döring und Bortz 2016, 356, im Orig. fett). Wichtig für die Interviewsituation ist, dass die Interviewteilnehmenden ihre eigene Wirklichkeit artikulieren, um dadurch aussagekräftige Daten zu erhalten (Döring und Bortz 2016, 356–357).

Zur Erfassung des Selektions-, Vermittlungs-/Produktions- und Rezeptionsprozesses und der damit zusammenhängenden Perspektiven sowie persönlichen Auslegungen der musikalischen Botschaft erscheinen qualitative Interviews als geeignete Erhebungsmethode für diese Untersuchung. Ausgehend von der Erhebungsform, handelt es sich um den berichteten Umgang und damit um berichtetes Handeln der User. Dabei wird das erfahrungsbasierte Wissen aus dem spezifischen Kontext der Medienumgebung und der individuellen musikalischen Biografie der User in der Retrospektive erfasst. Dies erscheint als die instruktivste Form, da grundsätzlich die Handlungspraktik und die Musikeignung an konkrete Situationen gebunden sind und lebensweltlich eingebettet werden, was eine Orts- und Situationsbezogenheit bedingt. Durch die Interviews ist es möglich, Intentionen sowie dem subjektiven Sinn der User im Umgang mit dem Medium Kurzvideo nachzugehen. Für das Interview können gemäß Döring und Bortz (2016, 358–360) verschiedene Interviewformen⁸⁷ verwendet werden.

86 Weiterführende aktuelle Beiträge zur Methode der (Musik)Videoanalyse mit exemplarischen Analysen finden sich in Hörner (2020), Moritz und Corsten (2018) sowie Tuma (2018; 2017).

87 Die Form der qualitativen Interviews variiert nach dem Grad ihrer Standardisierungen (unstrukturiert/nicht-strukturiert oder halbstrukturiert/semi-strukturiert), Anzahl der Teilnehmenden an einer Befragungssituation (Einzelninterview, Paar- oder Gruppeninterview), Interviewmodus (z. B. persönliches Interview oder Online-Interviews), Art der Befragungsperson (z. B. Experteninterviews) und Art der Interviewvariante (z. B. narrative Interviews, problemzentrierte Interviews). Die genannten

Semi-strukturierte Interviews⁸⁸ ermöglichen es, ein spezifisches Thema zu fokussieren. Ebenso gewährleisten sie Flexibilität im Austausch. Sie finden bei Einzel- oder Gruppeninterviews Anwendung und können für unterschiedliche Interviewvarianten genutzt werden. Sie basieren auf einem Fragenkatalog mit offenen Fragen, der als Leitfaden dient. Die Fragen im Leitfaden können je nach Interviewsituation durch das Überspringen, Vertauschen oder Auslassen von Fragen individuell angepasst werden. Folglich orientiert sich das Interview thematisch am Leitfaden (Misoch 2019, 13–14; Döring und Bortz 2016, 358–361, 372). Dementsprechend wird im Rahmen dieser Forschung auf semi-strukturierte Interviews zurückgegriffen, um die Einstellungen der User und ihr Verhalten besser zu verstehen und gleichzeitig Zugang zum Wissen der User zu erhalten.

Ausgehend von dem Untersuchungsgegenstand kommen problemzentrierte Interviews für diese Forschung zur Anwendung. Bei dieser Interviewvariante steht die befragte Person als Subjekt im Zentrum der Befragung, sie wird leitfadengestützt durchgeführt und konzentriert sich auf ein bestimmtes Thema (Problem). Eine detaillierte Beschreibung der gewählten Interviewform, der Stichprobe, des Fragenkatalogs sowie der Analyse erfolgt in Kapitel 8.

Bei dem Phänomen Kurzvideo handelt es sich um audiovisuelle Aufzeichnungen, was nahelegt, diese mit der Methode der qualitativen Videoanalyse zu untersuchen. Unter Videoanalyse fallen verschiedene methodische Verfahren, bei denen audiovisuelle Daten für sozialwissenschaftliche Studien verwendet werden. Hierbei kann es sich um Videodaten handeln, die von den Forschenden selbst zum Zweck der Untersuchung angefertigt worden sind oder um natürliche Aufzeichnungen. In diesem Zusammenhang wird zwischen standardisierten und interpretativen Videoanalysen unterschieden. Standardisierte Videoanalysen orientieren sich an a priori deduktiven Vorgehensweisen, um das Material nach spezifischen Besonderheiten zu untersuchen. Interpretative Videoanalysen hingegen sind induktiv und verstehen die Aufzeichnungen als sinnhafte Produkte (Tuma und Schnettler 2022, 1599). Im vorliegenden Fall handelt es sich um

Ausprägungen lassen sich nicht alle sinnvoll miteinander kombinieren. Daher haben sich in der Forschungspraxis bestimmte Konstellationen etabliert (Döring und Bortz 2016, 360).

88 Bezogen auf semi-strukturierte Interviews können verschiedene Interviewvarianten, zum Beispiel Experteninterview, problemzentrierte Interviews oder fokussierte Interviews gewählt werden. Hierzu Misoch (2019, 65), Döring und Bortz (2016, 372) sowie Lamnek und Krell (2016, 338).

Aufzeichnungen außerwissenschaftlicher Herkunft. Basierend auf der Forschungsfrage und dem vorhandenen audiovisuellen Datenmaterial wird eine interpretative Videoanalyse durchgeführt. Die gewählte Methode der qualitativen Videoanalyse stellt die Produktanalyse im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption in den Fokus und ermöglicht es, das neue Phänomen Kurzvideo detailliert zu untersuchen.

Im Gegensatz zu flüchtigem Alltagshandeln sind der Umgang mit der Musik und die Handlungs- und Aneignungspraktiken materiell fixiert sowie öffentlich zugänglich auf der Social Media-Plattform TikTok. Im Rahmen der Analyse populärer Musik wird der Blick auch auf außermusikalische Referenzen gelegt und keine reine Analyse der musikalischen Faktur einzelner Werke oder isolierte Betrachtungen musikalischer Parameter durchgeführt. Das Klangbild der verwendeten Musik wird in den verschiedenen Zusammenhängen betrachtet. Dadurch liegt der Fokus auf der ganzheitlichen klanglichen Einheit. Ziel ist es, das Klanggeschehen und die auf das Klanggeschehen gerichtete produktive und rezeptive Aktivität der User zu untersuchen, Vergleiche anzustellen und das Verhältnis von Bild, Text und Ton zu bestimmen.

Zur Erforschung dieser performativen Zusammenhänge ist die Videoanalyse geeignet. Die Videodaten bewahren den „Ablaufcharakter der aufgezeichneten Interaktionen“ und ermöglichen darauffolgend eine „minutiöse Detailauswertung von Geschehensabläufen“ (Tuma und Schnettler 2022, 1600). Die Flüchtigkeit des alltäglichen Gebrauchs der Kurzvideos verliert sich daher einerseits durch das Medienformat an sich und andererseits durch die Aufbewahrung des Datenmaterials (Heath et al. 2010, 6). Dennoch müssen die Daten aufgrund der Mehrdimensionalität und Subjektorientierung des Untersuchungsgegenstands in ihrem Kontext und einem größeren Kommunikationsprozess Betrachtung finden. Wie in Kapitel 3.3 erläutert, handelt es sich bei Kurzvideos um eine spezifische Form medialer Artefakte, bei denen der Sinn durch die Gesamthandlungen der User, ihre zirkulativen Praktiken sowie die Funktionslogiken der Plattformen hervorgebracht wird. Zudem muss bei musikorientierten Kurzvideos die Bild-Text-Ton-Relation und die dadurch bedingte Audiovision berücksichtigt werden. Daher wird im Rahmen dieser Forschung eine Rekonstruktion entlang des Entstehungs- und Nutzungskontextes angestrebt. Hierfür zielführend ist ausgehend von der wissenssoziologischen Hermeneutik die Bildung von Interpretationsgruppen und/oder -tandems. Dadurch können verschiedene Perspektiven wie auch unterschiedliche Seh- und Hörgewohnheiten in die Analyse einfließen und das Material auf implizite oder konnotierte Sinnge-

halte hin untersucht werden (Tuma und Schnettler 2022, 1601). Auf die qualitative Videoanalyse, die Materialauswahl sowie die Vorgehensweise der Analyse, angelehnt an die integrierte Bild-Text-Ton-Analyse für Musikvideos von Jost und Klug (2009, 198–223), wird in Kapitel 9.1 eingegangen.

Die Analyse und Auswertung des Datenmaterials erfolgt unter Zuhilfenahme der Software MAXQDA. MAXQDA ist geeignet für die Sortierung, Strukturierung und Analyse des Datenmaterials sowie die Ausarbeitung von möglichen Zusammenhängen zwischen Videoanalyse und Interviews. Unter anderem ermöglicht die Software, Text-, Bild-, und Videodateien in einer Datei durch die Zuordnung zu Dokumentengruppen zu analysieren und zu evaluieren. Dabei kann auf das hierarchisch organisierte Codesystem in allen Dokumentengruppen zugegriffen werden (MAXQDA 2020, 179–183).

7.2 Qualität der qualitativen Forschung

Im folgenden Kapitel wird dargelegt, wie die Qualität dieser Arbeit gewährleistet und welche Qualitäts- oder Gütekriterien grundlegend sind. Zur Beurteilung der Qualität werden „[...] wissenschaftliche Qualitäts- oder Gütekriterien („scientific quality criteria“) [...]“ verwendet. Anhand dieser werden „[...] auf wissenschaftstheoretischer Basis [...]“ die Güte von gewonnenen Erkenntnissen beurteilt (Döring und Bortz 2016, 83, im Orig. fett). Im Gegensatz zu der quantitativen Forschung gibt es bis anhin in der qualitativen Sozialforschung keinen allgemein disziplinenübergreifenden akzeptierten Kriterienansatz zur Überprüfung der Güte.⁸⁹ Döring und Bortz (2016, 107) verweisen diesbezüglich auf mehr als 100 verschiedene Kriterienkataloge innerhalb der qualitativen Forschung. Für diese Arbeit von zentraler Bedeutung sind die Gütekriterien von Steinke (2017), sowie die interne und externe Studiengüte von Kuckartz und Rädiker (2022, 236–237, 251). Bezogen auf die Diskussion der Qualitätssicherung und der dazugehörigen Gütekriterien qualitativer Forschung macht Flick (2022, 533) auf zwei⁹⁰ Diskussionsstränge aufmerksam. Einerseits ein „fokussiertes, gleichzeitig aber generalistisches Konzept“, das dieselben oder ähnliche Kriterien

89 Einschlägige Literatur zu dieser Thematik z. B. Flick (2022), Steinke (2017; 1999) Döring und Bortz (2016), Reichertz (2005).

90 Kuckartz und Rädiker (2022, 23, 31) verweisen neben den zwei exzitierenden Diskussion über Qualitätskriterien auf eine weitere dritte Diskussion. Die konstruktivistische und postmoderne Perspektive argumentiert generell gegen die Möglichkeit

wie in der quantitativen Forschung berücksichtigt. Andererseits ein „weit gefasstes, gleichzeitig aber spezifisches Konzept“, das sich von den Qualitätskriterien der quantitativen Forschung abgrenzt und methodenangemessene Kriterien bevorzugt (Flick 2022, 533, im Orig. kursiv). Hierbei kann es sich um neue Formulierungen von Gütekriterien, aber auch um eine Reformulierung der klassischen Gütekriterien Reliabilität, Validität und Objektivität der quantitativen Forschung handeln. Diese finden Anwendung in der quantitativen Forschung und berufen sich angelehnt an psychologische Testtheorien, auf Messbarkeit, Standardisierbarkeit und Reproduzierbarkeit (Kuckartz und Rädiker 2022, 235).

Hinsichtlich der Messbarkeit zeichnet sich die Problematik der Übersetzung qualitativer Daten in statistische Daten ab. Qualitative Daten lassen sich nur äußerst schwer auf zähl- und skalierbare Merkmale reduzieren und haben bei meist sehr niedrigem Skalenniveau eine begrenzte Aussagekraft (Bergmann 2006, 17). Die Diskussion über die Qualität in qualitativer Forschung wird in der wissenschaftlichen Literatur ausführlich geführt und soll hier nicht weiter thematisiert werden.

Grundsätzlich dient die Orientierung an Qualitätskriterien dazu, der Beliebigkeit und Willkürlichkeit Einhalt zu gebieten. Eine präzise Dokumentation und Beschreibung des Vorgehens führt dabei zu einer besseren Nachvollziehbarkeit und zu mehr Glaubwürdigkeit für die generierten Erkenntnisse (Kuckartz und Rädiker 2022, 32–33). Flick (2022, 545) formuliert als Anspruch an die qualitative Forschung, dass die Methodenwahl begründet sein, die konkreten Vorgehensweisen expliziert und Ziele sowie Qualitätsansprüche benannt werden sollten. Zudem verweist er darauf, dass eine transparente Darstellung der Vorgehensweise erfolgen sollte. Ausgehend von diesem Mindestanspruch verfolgt diese Studie eine spezifische Orientierung an angemessenen Qualitätskriterien.

Hierfür wird auf die Gütekriterien nach Ines Steinke (2017, 323–331) zurückgegriffen: Indikation des Forschungsprozesses, intersubjektive Nachvollziehbarkeit, empirische Verankerung, und reflektierte Subjektivität. Im Rahmen der Indikation des Forschungsprozesses werden die Gegenstandsangemessenheit der Erhebungs- und Auswertungsmethode sowie der gesamte Forschungsprozess beurteilt. Intersubjektive Nachvollziehbarkeit konzentriert sich auf die Nachvollziehbarkeit der gewonnenen Erkenntnis-

Gütekriterien zu formulieren. Entsprechend wird dieser Standpunkt nicht weiter betrachtet, da er die Frage nach Gütekriterien an sich obsolet macht und die Gefahr der Willkürlichkeit und Beliebigkeit mit sich bringt.

se durch eine transparente Darstellung und Vereinheitlichung des methodischen Vorgehens. Das Qualitätskriterium der empirischen Verankerung überprüft, die in den Daten begründete, qualitative Forschung. Hierunter fallen z. B. hinreichende Textbelege. Die reflektierte Subjektivität prüft die Reflexivität der Forschenden. Im Rahmen dieses Gütekriteriums steht die eigene Reflektion während des Forschungsprozesses im Fokus (Steinke 2017, 323–331). Eine wesentliche Bezugsebene für die Begründung der hier gewählten Qualitätskriterien stellt das verwendete methodische Instrumentarium dar. Ausgehend von diesem kommen ergänzend die spezifischen Gütekriterien der qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz und Rädiker (2022, 234–260) zur Anwendung. Diese grenzen sich, wie die Gütekriterien von Steinke (2017), zu den Gütekriterien Reliabilität, Validität und Objektivität der quantitativen Forschung ab (Kuckartz und Rädiker 2022, 32).

Für diese Arbeit ist somit neben den Gütekriterien von Steinke (2017), die interne und externe Studiengüte der qualitativen Inhaltsanalyse im Rahmen der Interviews von Bedeutung (Kuckartz und Rädiker 2022, 236–237, 251). Für die Analyse des audiovisuellen Datenmaterials kommt die integrierte Bild-Text-Ton-Analyse (2009) zur Anwendung. Die Videoanalyse mit dieser bedingt bereits eine erhöhte Anforderung der forschungsmethodischen Reflexion. Beide aufgeführten Analysemethoden sind geleitet von einem strukturierten sowie regelgeleiteten Vorgehen und verfolgen spezifische Transkriptionsregeln.

Zur weiteren Sicherstellung der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit orientiert sich die Qualitätssicherung der Kodierung des Datenmaterials nach Kuckartz und Rädiker (2022) an der Inter- und Intracoder-Reliabilität (Übereinstimmung). Mit dem Maß der Intercoder-Reliabilität kann der Grad der Übereinstimmung zwischen mehreren Personen, die das Datenmaterial kodieren, überprüft werden. Hierbei handelt es sich um das Gütekriterium der Kodierenden-Übereinstimmung. Die durch die unterschiedlichen Personen zugeordneten Codes für die Textsegmente werden auf das Ausmaß ähnlicher und übereinstimmender Kodierentscheidungen hin bewertet. Dies ermöglicht eine verbesserte Transparenz des Kodierprozesses und erhöht die Verlässlichkeit des Kodiersystems. Neben dem numerischen Maß der prozentualen Übereinstimmung, wie Cohens Kappa, kann das konsensuelle Kodieren für die Bewertung angewendet werden (Kuckartz und Rädiker 2022, 243–244; O'Connor und Joffe 2020, 2; MacPhail et al. 2016, 198–199).

Aufgrund der Tatsache, dass bei qualitativen Daten das Material in der Regel nicht vorab segmentiert und meist Sinneinheiten kodiert werden,

erweist sich die Berechnung von Koeffizienten oft als schwierig. Diese Problematik wird mit dem konsensuellen Kodieren umgangen. Dabei wird ein gleiches Interview von zwei Personen unabhängig voneinander codiert und anschließend besprochen. (Kuckartz und Rädiker 2022, 136–137, 244–245). Die Intracoder-Reliabilität bezieht sich auf die Konsistenz im Kodierprozess durch ein und dieselbe Person zu mehreren Zeitpunkten und wird entsprechend angewendet (Kuckartz und Rädiker 2022, 240; O'Connor und Joffe 2020, 2). Die folgende Untersuchung orientiert sich an den hier aufgeführten Qualitätskriterien von Steinke (2017) und an der qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz und Rädiker (2022). Eine kritische Reflektion dieser erfolgt im Anschluss der Ergebnispräsentation in Kapitel 13.

7.3 Samplingverfahren

Für die Erhebung der in dieser Studie vorliegenden Daten, wurden die Auswahlentscheidungen anhand qualitativer Vorgehensweisen zur Stichprobenziehung und Stichprobentechniken⁹¹ getroffen. Bei den erhobenen Daten, die als Sample, Stichprobe, Materialauswahl, Datenkorpus oder auch Datensammlung bezeichnet werden, handelt es sich um eine Auswahl von Subjekten oder von zu analysierenden Materialien. Ausgehend vom Erkenntnisinteresse bilden den Gegenstand der Untersuchung einerseits User und andererseits das audiovisuelle Material. Für die erfolgreiche Durchführung müssen die Materialien zugänglich sein und die User Bereitschaft zeigen, in die Forschung einbezogen zu werden. Für die Ziehung der Stichprobe gibt es zwei Vorgehensweisen, die a priori oder die iterative⁹² Stichprobenziehung (Misoch 2019, 199–200; Merkens 2017, 291–292).

Aufgrund des vorliegenden Verständnisses über den zu untersuchenden Fall steht das Vorgehen einer iterativen Stichprobenziehung teilweise im Widerspruch zum Erkenntnisinteresse. Folglich muss eine nachvollziehbare

91 Stichprobe, Sampling und Fall werden im Folgenden synonym verwendet und sind nicht gleichzusetzen mit und abzugrenzen von der Stichprobe der quantitativen Forschung.

92 Die iterative Stichprobe wird im Verlauf der Studie auf Basis des Erkenntnisstandes erweitert und ergänzt. Das führt dazu, dass erst am Ende der Untersuchung die Stichprobengröße angegeben werden kann. Dieses Vorgehen eignet sich besonders für rein explorative Untersuchungen, da im Verlauf der Studie fixiert werden kann, was oder wer explizit einbezogen werden sollte. Der Fall wird im Verlauf der Studie konstruiert und dadurch in den Forschungsprozess selbst verlagert (Merkens 2017, 292, 295).

Stichprobenziehung im Einklang mit dem vorliegenden Verständnis über den Fall erfolgen. Hierfür eignet sich eine a priori Stichprobe, diese wird vor der Untersuchung anhand bestimmter Merkmale festgelegt und unter Anwendung eines Kriterienkatalogs gezogen. Vorteil der a priori Stichprobe ist die positive Auswirkung auf die Datenqualität insbesondere bei deduktiven Analyseansätzen und theoriegeleiteten Vorgehen. Die a priori festgelegte Stichprobengröße kann sich im Forschungsprozess als nicht adäquat erweisen, daher wird bei dieser Arbeit nicht ausgeschlossen, dass sich die Stichprobengröße im Verlauf der Studie aufgrund induktiv erworbener Erkenntnisse vergrößern kann. Eine angemessene Stichprobengröße stellt immer eine kontextabhängige Entscheidung dar, die sich im Verlauf durch den Erkenntnisgewinn verändern kann (Sim et al. 2018, 629; Merkens 2017, 291–294). Entsprechend ist zu argumentieren, dass eine grobe Schätzung der Stichprobengröße sinnvoll aber nicht abschließend ist. Für diese Studie ist es wichtig, dass der gewählte Stichprobenansatz im Einklang mit den relevanten methodischen Überlegungen der Untersuchung steht, um den Untersuchungsgegenstand adäquat zu erfassen. Aufgrund dessen wird beim Zugang zu den Daten ein intersubjektiv nachvollziehbares und systematisches Vorgehen durch eine a priori Stichprobenauswahl gewählt. In der Stichprobe der Interviews und der Materialauswahl der Videoanalyse müssen alle relevanten Merkmale und ihre Kombinationen ausreichend vertreten sein, um darauffolgend eine umfassende Fallbeschreibung zu gewährleisten.

Basierend auf der Entscheidung einer a priori Stichprobenziehung wurde nach einer umfangreichen Evaluierung der Stichprobentechniken⁹³ das theoriegesteuerte Verfahren einer absichtsvollen Stichprobenziehung gewählt. Die absichtsvolle Stichprobe zielt darauf ab, eine Auswahl an informationshaltigen Fällen zu gewährleisten. Die Fallauswahl erfolgt dabei nicht zufällig, sondern anhand von bestimmten Kriterien. Hierfür werden qualitative Stichprobenpläne genutzt oder mit einer Auswahl von bestimmten Fallarten gearbeitet. Dieses theoriegesteuerte Verfahren setzt ein gewisses Vorwissen über den Untersuchungsgegenstand voraus, um relevante Merkmale im Gegenstandsbereich festzulegen und zu kombinieren. Der Vorteil dieses Verfahrens liegt darin, dass die geeignetsten und damit infor-

93 In der qualitativen Forschung lassen sich vier Samplingtechniken ausmachen, (1) die theoretische Stichprobe (theoretical sampling), (2) die absichtsvolle/bewusste Stichprobe (purposeful/purposive sampling), (3) das Schneeballverfahren (snowball sampling) und (4) die Gelegenheitsstichprobe/Zufallsstichprobe (convenience sampling) (Gill 2020, 580–581; Misoch 2019, 204).

mationsreichsten Fälle einbezogen werden können. Ein Risiko stellt jedoch ungenügendes Vorwissen dar, was die Stichprobenziehung beeinträchtigen und sich in Fällen mit niedrigem Informationsgehalt äußern kann (Gill 2020, 580; Schreier 2013, 193–197). Diesem Risiko wird durch die Literaturrecherche (Teil A) sowie die Beteiligung der Forscherin auf TikTok und Instagram entgegengewirkt. Neben der Erläuterung des Stichprobenplans wird auch die Vorgehensweise zur Stichprobenziehung formuliert, um diese zum einen zu leiten und zum anderen ein systematisches und transparentes Vorgehen zu gewährleisten. Eine weitere Maßnahme zur Minimierung des Risikos ist die iterative Anpassung der Stichprobenziehung und in diesem Zusammenhang des Stichprobenplans. Der Prozess wird kontinuierlich überprüft und gegebenenfalls angepasst. Detaillierte Ausführungen zum Vorgehen erfolgen in den dazugehörigen Kapiteln 8.1 und 9.2.

8 Interviews

In diesem Kapitel werden der Prozess der Datenerhebung und Datenauswertung beschrieben sowie auf die gewählte Methode, die qualitative Inhaltsanalyse, eingegangen. Zu Beginn wird die Zusammenstellung der Stichprobe dargestellt. Anschließend werden semi-strukturierte problemzentrierte Interviews vorgestellt, die Entwicklung und Erprobung des Themenkatalogs aufgezeigt sowie die Durchführung und Dokumentation der Interviews erläutert. Nach der Skizzierung der Datenerhebung wird auf den Prozess der Datenauswertung näher eingegangen. Dafür erfolgt eine Einführung in die qualitative Inhaltsanalyse. Die Ergebnisdarstellung und -Diskussion erfolgt in Teil C: Empirische Untersuchung.

8.1 Stichprobe

Die Stichprobenziehung erfolgte durch das theoriegesteuerte Verfahren einer absichtsvollen Stichprobenziehung, um informationshaltige Fälle auszuwählen. Für die Stichprobenzusammensetzung wurde darauf geachtet, ein heterogenes Sampling zu ziehen, um die gesamte Bandbreite des Phänomens abzudecken. Ein Augenmerk lag darauf, dass die Merkmale, die sich auf den Untersuchungsgegenstand beziehen, in einem relevanten Ausmaß vertreten sind. Im Vorfeld der empirischen Untersuchung wurden

relevante Merkmale ausgehend von der Forschungsfrage und wissenschaftlicher Literatur identifiziert und in einem Merkmalsrahmen festgelegt.

Angesichts der Methodenwahl (Kapitel 8.2) kommen nur Personen (User), die eigene Erfahrungen mit Kurzvideos durch Rezeption oder Produktion gemacht haben, in Frage. Ohne Wissen über das Medium ist es den Befragten nicht möglich, aus ihrer Perspektive heraus ausführlich und reflektiert über eigene Erfahrungen zu berichten. Entsprechend sind Personen, die sich in den bekanntesten sozialen Medien mit Kurzvideofunktion bewegen, von Interesse. Dies ermöglicht, dass die Stichprobe detailliert Aufschluss über das Thema geben kann. Daher ist ein gewähltes Merkmal des Merkmalsrahmens User der Plattformen Instagram und TikTok. Wie in Kapitel 3 erläutert, wurden aufgrund der Ähnlichkeit von Reels und TikToks sowie der plattformübergreifenden Einbindung von TikToks⁹⁴ in Reels diese Formen von Kurzvideos gleichgesetzt. Es wird davon ausgegangen, dass die User Kurzvideos in Instagram wie auch in TikTok rezipieren und produzieren. Zur Generierung von Erkenntnissen bezüglich der Aneignung von Musik sind zum einen Personen relevant, die selbst Kurzvideos produzieren, aber auch Personen, die diese rezipieren. Aufgrund der Plattformrichtlinien von Instagram und TikTok mussten die Befragten mindestens 13 Jahre^{95,96} alt sein. Unter Anbetracht aktueller Studien zur Nutzung (Kapitel 2) stellen Heranwachsende und junge Erwachsene die bedeutendste Gruppe dar. Diesen Ausführungen folgend wurden Merkmale definiert und ein Stichprobenplan erstellt:

- Alter 13–35 Jahre, entsprechend der Zielgruppe von TikToks und Reels
- Deutsch B2-Niveau
- Geografischer Raum: Deutschland
- Geografischer Raum: Schweiz
- TikTok- und/oder Instagram-User
- User produziert Kurzvideos (TikToks/Reels)
- User rezipiert Kurzvideos (TikToks/Reels)

94 Innerhalb von Instagram sind durch das TikTok-Wasserzeichen Reels und TikToks voneinander zu unterscheiden.

95 „Wer Instagram nutzen kann [Du] musst mindestens 13 Jahre alt sein“ (Meta Inc. 2022, o. S.).

96 „Das umfassende TikTok-Erlebnis ist für Personen ab 13 Jahren vorgesehen, und wir entfernen aktiv Konten von Personen, bei denen wir vermuten, dass [sie] jünger sind“ (TikTok 2022a, o. S.).

Basierend auf der Empfehlung von Döring und Bortz (2016, 303) ist jede Zelle eines vorläufigen Stichprobenplans mit drei Fällen zu besetzen (Tab. 1).

	Deutschland (B2-Niveau) 13–35 Jahre	Schweiz (B2-Niveau) 13–35 Jahre	Summe
Produziert	= 3 TikTok- u/o Instagram- User	= 3 TikTok- u/o Instagram- User	6
Rezipiert	= 3 TikTok- u/o Instagram- User	= 3 TikTok- u/o Instagram- User	6
Summe	6	6	12

Tab. 1: Vorläufiger Stichprobenplan

Bei der Anfrage der User wurde darauf geachtet, diese darüber zu informieren, dass Personen gesucht werden, die TikToks und oder Reels produzieren und rezipieren. Dadurch sollte erreicht werden, dass lediglich Personen teilnehmen, die den vordefinierten Merkmalen entsprechen. Gewonnen wurde die Gruppe durch Anfragen und Empfehlungen. Der Zugang zu Personen ab 18 Jahren erfolgte durch direkte Ansprache von Studierenden an Fachhochschulen und Universitäten in Deutschland sowie der Schweiz. Die Personen wurden gebeten, weitere Freunde und Bekannte über die Studie zu informieren und die Anfrage zu streuen. Der Zugang zu Heranwachsenden, hier explizit Kinder und Jugendliche⁹⁷, wurde durch die dritte Instanz der Erziehungsberechtigten hergestellt.

Potenzielle Teilnehmende wurden schriftlich und mündlich über die Studie sowie die Freiwilligkeit der Teilnahme in Kenntnis gesetzt. In diesem Rahmen wurde ihnen die Anonymität im Fall einer Teilnahme zugesichert. Nach der Zusage haben alle Befragten eine Einverständniserklärung⁹⁸ zur Aufzeichnung und Verwertung ihrer Daten im Rahmen wissenschaftlicher

97 Ausgehend vom deutschen Jugendschutzgesetz (JuSchG) und dem Humanforschungsgesetz (HFG) der Schweiz werden alle Personen unter 14 Jahren als Kinder definiert (§ 1 Abs. 1 JuSchG, Art. 3 lit. j HFG). Alle Personen über 14 Jahren, die noch nicht das 18. Lebensjahr erreicht haben, werden als Jugendliche bezeichnet (§ 1 Abs. 2 JuSchG, Art. 3 lit. k HFG).

98 Bei Personen unter 18 Jahren liegt neben der Einwilligung zur Teilnahme an der Studie der befragten Person eine schriftliche Einwilligung der erziehungsberechtigten Person bzw. gesetzlichen Vertretung vor. Alle Personen, darunter die Erziehungsberechtigten wie auch die Befragten wurden schriftlich und mündlich über die Studie und die damit verbundene Möglichkeit des Rücktritts an der Teilnahme sowie die Dateneinsicht und -sicherung informiert. Den Erziehungsberechtigten wurden frei-

Forschungen unterzeichnet. Bei Personen unter 18 Jahren wurde die Erziehungsberechtigten in den Informationsprozess einbezogen und eine schriftliche Zustimmung eingeholt

Im Verlauf der Interviewdurchführung stellte sich heraus, dass Befragte, die Kurzvideos produzieren, diese aber nicht posten, sich selbst nicht dem Merkmal: User produziert Kurzvideos (TikToks/Reels) zugehörig fühlen. Diese Personen haben sich selbst bei der Anfrage dem Merkmal: User rezipiert Kurzvideos (TikToks/Reels) zugeordnet. Dadurch entstand eine Verschiebung im Stichprobenplan (Tab. 1), wodurch sich die beschriebenen Merkmale nicht wie erwartet realisieren ließen. Zusätzlich verweist diese Situation darauf, dass es eine weitere Gruppe gibt, die im ersten Stichprobenplan exkludiert wurde und dadurch keine Betrachtung erfuhr. Vor diesem Hintergrund erfolgten die Anpassung und Ergänzung des Stichprobenplans mit folgenden Merkmalen: Produziert öffentlich, produziert privat.

Folglich wurde die Anzahl der Interviews erhöht, um das Gleichgewicht zwischen Befragten, die produzieren und rezipieren, zu wahren. In diesem Zusammenhang kam es dazu, dass ein minimales Ungleichgewicht bezüglich der Befragten aus der Schweiz und Deutschland entstand (Tab. 2). Eine detaillierte Beschreibung der Stichprobe erfolgt in Kapitel 10.1.

	Deutschland (B2-Niveau) 13–35 Jahre	Schweiz (B2-Niveau) 13–35 Jahre	Summe
Produziert öffentlich	= 4 TikTok- u/o Instagram-User	= 4 TikTok- u/o Instagram-User	8
Produziert privat	= 5 TikTok- u/o Instagram-User	= 3 TikTok- u/o Instagram-User	8
Rezipiert	= 4 TikTok- u/o Instagram-User	= 4 TikTok- u/o Instagram-User	8
Summe	13	11	24

Tab. 2: Stichprobenplan

gestellt, beim Interview anwesend zu sein, und sie hatten jederzeit die Möglichkeit, dieses abzubrechen.

8.2 Semi-strukturierte problemzentrierte Interviews

Für die semi-strukturierten Interviews bildet ein Interview-Leitfaden mit offenen Fragen die Grundlage. Er dient als Struktur, um die Vergleichbarkeit der Interviews zu gewährleisten und kann je nach Interviewsituation flexibel angepasst werden (Döring und Bortz 2016, 372). Der Interview-Leitfaden wird auf inhaltlichen Themen orientiert an der Fragestellung des Forschungsvorhabens aufgebaut und vorab getestet (Kapitel 8.2.1).

Durch diese methodologische Entscheidung wird bewusst die maximale Offenheit hinsichtlich des Forschungsinteresses eingeschränkt. Um ein gewisses Maß an Offenheit und Flexibilität zu gestatten, müssen die Fragen nicht wortgetreu vorgegeben werden, sondern können an die Situation angepasst verbalisiert werden. Zusammengefasst ermöglichen semi-strukturierte Interviews den Befragten, ihre subjektiven Erfahrungen und Erlebnisse durch freies Erzählen zu teilen, sodass detaillierte Informationen erhoben werden können (Döring und Bortz 2016, 372–373).

Zu Beginn des Forschungsvorhabens wurden verschiedene Interviewvarianten und -techniken,⁹⁹ die semi-strukturiert durchgeführt werden, überprüft und sich für das problemzentrierte Interview (PZI) entschieden

PZI ist eine subjektorientierte Interviewvariante, die methodologisch an das theoriegesteuerte Verfahren der „Grounded Theory“ (Glaser und Strauss 1967) angelehnt ist. Andreas Witzel (1985) entwickelte das PZI als multimethodisches Instrument, mit dem Ziel, subjektive Sichtweisen und/oder Sinnkonstruktionen bezogen auf ein gesellschaftlich relevantes Thema (Problem) hin zu untersuchen (Döring und Bortz 2016, 367–377; Witzel 1985, 227–230).

Dadurch liefert das PZI die Möglichkeiten einer genaueren Betrachtung von lebensweltlichen Erzählungen. Durch die subjektive Bedeutung und die individuelle Teilhabe an Kurzvideos werden die Erzählungen zu „einer mehr oder minder intensiven und grundlegenden Auseinandersetzung mit der eigenen Alltags- und Lebenspraxis. [...] Erzählungen und selbstläufige Ausführungen von Interviewten enthalten daher immer auch selbstreflexive Bezüge, die sich in Argumentationen, Begründungen und Bewertungen widerspiegeln“ (Witzel und Reiter 2022, 58–59, im Orig. kursiv). Dadurch wird Verständnis durch selbstläufige Aussagen und Erzählungen generiert

99 Detailinformationen zu qualitativen Interviews in Döring und Bortz (2016, 356–381) oder Lamnek und Krell (2016, 338–362).

und eine Brücke zwischen Wissenschaft und Alltag geschlagen. Zentral für das PZI ist somit ein Thema und die Subjektorientierung.

Das PZI folgt drei Grundpositionen, der Problemzentrierung, der Gegenstands- und Prozessorientierung, welche die Konzipierung und Durchführung der Interviews rahmen (Witzel 1985, 230–235). „Die Problemzentrierung kennzeichnet die Orientierung an einer gesellschaftlich relevanten Problemstellung [...] die Gegenstandsorientierung betont die Flexibilität der Methode gegenüber den unterschiedlichen Anforderungen des untersuchten Gegenstands [und] die Prozessorientierung bezieht sich auf den gesamten Forschungsablauf und insbesondere auf die Vorinterpretation“ (Witzel 2000, 4).

Ausgehend von der Problemzentrierung muss es eine „Überschneidung im Problembezug“ (Witzel und Reiter 2022, 66, im Orig. kursiv) zwischen den befragten Personen und der Forscherin geben. Ergänzend müssen sie in der Lage sein, basierend auf eigenen Erfahrungen, Auskunft darüber zu geben. Das Vorgehen führt dazu, dass die Befragten dazu angehalten werden, sich mit einem Teil ihres Lebens auseinanderzusetzen. Diesen Ausschnitt aus ihrem Leben müssen sie reflektieren, um darüber berichten zu können. Es ist davon auszugehen, dass dies zu einer Kombination aus Selbstreflektion und Verständnisreflektion bei den Befragten führt, da sie über ihre eigene Lebenswelt im Zusammenhang mit anderen sowie bezogen auf ein zentrales Thema nachdenken und sich dazu artikulieren müssen (Witzel 1985, 232).

Das Prinzip der Gegenstandsorientierung ermöglicht es, die Datenerhebung und Gesprächstechnik des PZI an die Anforderungen des Forschungssujets anzupassen. In diesem Zusammenhang werden das theoretische Vorwissen zur Mediamorphose der Musik (Kapitel 5.1; Kapitel 5.2) sowie die Konzepte der Aneignung der Cultural Studies (Kapitel 5.3) herangezogen. Ergänzend ist das Kontextwissen über die Umgebung, in der die Aneignung der Musik stattfindet, sowie das Vorwissen und die Annahmen über Handlungen der Befragten von Relevanz (Witzel, Reiter 2022, S. 73–76). Dieses Vorwissen wird im Rahmen des PZI mit einer sensibilisierenden Grundhaltung verwendet. Es beeinflusst die verschiedenen Phasen, darf aber nicht den Inhalt bestimmen (Witzel und Reiter 2022, 70), denn welchen Einfluss die Anpassung der musikalischen Botschaft auf die Rezeption und Produktion hat, kann erst nach der Durchführung der Interviews bestimmt werden. Erst anhand der Interviewgespräche wird sich zeigen, welche Aspekte für eine mögliche veränderte Aneignung von Musik von Relevanz sind. Durch diese Gestaltung des empirischen Prozesses,

basierend auf den drei Grundprinzipien, kann eine wechselseitige Beeinflussung von Theorie und den gewonnen Erkenntnissen erfolgen (Witzel und Reiter 2022, 76–77; Misoch 2019, 73). Angesichts der Eigenschaft der Subjektorientierung, der gegebenen Fokussierung auf ein spezifisches Thema sowie aufgrund der Flexibilität in der Datenerhebung und Gesprächstechnik kann mit dem PZI eine gegenstandsangemessene Untersuchung durchgeführt werden. Mit Bezugnahme auf die Auswertung der PZIs kann jeder Ansatz der qualitativen Textanalyse, der dem Forschungsziel dienlich ist, verwendet werden. Für diese Forschung wird das qualitativ- inhaltsanalytische Verfahren an der qualitativen Inhaltsanalyse von Kuckartz und Rädiker (2022) angelehnt (Kapitel 8.3). Nach den vorangehenden Ausführungen erweist sich das PZI, für diese Forschung, als geeignet.

Die Durchführung des PZIs wird durch vier Instrumente unterstützt: einen Kurzfragebogen, eine Aufzeichnung (inklusive Transkription), ein Postscriptum und einen Leitfaden (Witzel 2000, 5; Witzel 1985, 236). Im Kurzfragebogen werden soziodemographische Daten und weitere Informationen im Vorfeld der Interviews erhoben. Die Erhebung dieser Informationen entlastet die Befragungssituation und verringert die Wahrscheinlichkeit, ein „Frage-Antwort-Schema“ aufzubauen (Witzel 1985, 236). Instrumente des PZIs, wie auch zur Wahrung der Qualität der Forschungsarbeit, stellen Tonaufzeichnungen, Transkription und die damit verbundene Datensicherung der Interviews dar (Witzel 1985, 237).

In den Transkripten werden die Ereignisse oder Gespräche vor wie auch nach dem Interview nicht erfasst. Audioaufnahmen sind zudem auf die sprachlichen Äußerungen reduziert und können nonverbale Aspekte, Beobachtungen oder Gedanken nicht erfassen. Daher stellt ein weiteres Instrument das „Postskriptum“ dar (Witzel, 1985, 238). Augenblicklich nach dem Interview wird ein Postskript in Form einer schriftlichen Skizze der Gesprächssituation und/oder Besonderheiten erstellt. Es sollte alle Informationen vor, während und nach dem Interview enthalten, die zu diesem Zeitpunkt relevant waren. Das Postskript dient zur methodologischen Reflexion des Einflusses durch die Forscherin als Teil der Untersuchungssituation und kann zur späteren kritischen Reflexion der Gesprächsführung genutzt werden (Witzel und Reiter 2022, 185–186; Misoch 2019, 73). Ein Leitfaden dient als Orientierungsrahmen für die Interviews, um den Kommunikationsverlauf thematisch zu steuern. Dieser wird anhand von Vorüberlegungen zum Forschungsinteresse und bezugnehmend auf die Forschungsfrage entwickelt (Lamnek und Krell 2016, 347). Witzel (1985,

236–237) weist darauf hin, dass der Begriff Leitfaden¹⁰⁰ im Zusammenhang mit der Gesprächsführung des PZIs unzutreffend ist. Ausgehend davon wird in dieser Arbeit der Begriff Themenkatalog verwendet, da dieser thematische Felder beinhaltet und keine strukturierte, an eine Reihenfolge geknüpfte Abhandlung von vordefinierten Fragen darstellt. Eine genaue Beschreibung des in dieser Untersuchung verwendeten Themenkatalogs sowie Informationen zur Interviewführung erfolgen in den anschließenden Kapiteln.

8.2.1 Entwicklung und Erprobung des Themenkatalogs

Das Thema bildet in dieser Arbeit die „wahrgenommene gesellschaftliche Problemstellung“ (Witzel 1985, 230) der Anpassung der musikalischen Botschaft an die technologischen Weiterentwicklungen und eine dadurch bedingte Veränderung der Rezeption und Produktion von Musik, die sich auf die Aneignung dieser auswirken kann (Kapitel 5). Das Thema hat eine praktische Relevanz für die Befragten und hat, wenngleich in unterschiedlichen Ausprägungen, subjektiv Bedeutung für sie. Das Interesse an der subjektiven Sichtweise bezieht sich hier auf das vermutete Wissen der Befragten zum Thema. Abgerufen werden soll das subjektive Wissen, bestehend aus praxisrelevantem Alltagswissen zu TikToks und Reels, sowie Beschreibungen eigener Handlungspraktiken sowie problemrelevantes Kontextwissen über die Plattformen und ihre Funktionslogiken.

Mit Blick auf die Forschungsfrage ist es von Bedeutung, eine möglichst umfassende Informationsgewinnung der Alltagserfahrungen zu erzielen. Ausgehend von dem Prinzip der Prozessorientierung (Witzel 1985, 233) wurde der Themenkatalog anhand von vier Themenbereichen selbstständig entwickelt. Durch diesen modularen Aufbau musste dieser nicht nach jedem Interview überarbeitet und angepasst werden, sondern es konnte je nach Gesprächssituation auf die Module zurückgegriffen werden. Entsprechend konnte sich auf die Befragten und die Geschehnisse im Rahmen der Interaktion eingelassen werden. Lediglich die Einleitung mit „allgemeiner Sondierungsfrage“ (Witzel 1985, 243) und der „Rückblick“ wurden vorab als konkrete Fragestellung formuliert (Witzel und Reiter 2022, 108–109). Mithilfe von drei Probe-Interviews mit jeweils einer Person aus der

100 Witzel und Reiter (2022, 108, im Orig. kursiv) führen diesbezüglich den Begriff „Gesprächsfaden als thematische Gedächtnisstütze“ ein.

Zielgruppe, über und unter 25 Jahren, sowie einer Person außerhalb der Zielgruppe¹⁰¹ wurde der Themenkatalog erprobt und optimiert sowie die Gesprächsführung geschult. Orientiert am theoretischen Vorverständnis des PZI wurden „erzählungs- und verständnisgenerierende“ Fragestellungen angewendet (Witzel 1985, 244). Daraus ergibt sich das Kernanliegen, die Interviewsituation so zu gestalten, dass die Befragten Möglichkeiten haben, den Verlauf interaktiv zu kontrollieren und zu validieren.

Zum Intervieweinstieg (Anhang 3) wurde ausgehend von der erzählungsgenerierenden Kommunikationsstrategie eine „vorformulierte und erzählgenerierende [...] Einleitungsfrage“ gestellt (Misoch 2019, 73). Die Einleitung wurde so formuliert, dass sie einen thematischen Fokus für das Interview liefert und abhängig von den Antworten der Befragten in einen der Themenbereiche überleitet. Der thematische Rahmen ermöglicht es den Befragten, sich frei bezogen auf ihre relevanten Erfahrungen zu äußern. Zusammen mit der offen angelegten „allgemeinen Sondierungsfrage“ (Witzel 1985, 243) durch die Aufnahme von Alltagsthemen und Erzählbeispielen ist es möglich, die Befragten in eine Erzählsituation zu bringen (Lamnek und Krell 2016, 346). Wie von Witzel und Reiter (2022, 28–29, 91) gefordert, erlaubt die Einstiegsfrage aufgrund der Formulierung und der Bezugnahme auf einen retrospektiven Zeitraum keine kurze Antwort und ist nicht mit Ja oder Nein zu beantworten.

Aufgrund der Teilnahme von Befragten unter 18 Jahren musste darauf geachtet werden, dass die Fragen den eigenen Lebensbereich dieser Befragten betreffen, um untaugliche Antworten zu vermeiden. Im Allgemeinen sind die Fragen des Themenkatalogs an erlebten Situationen ausgerichtet, welche die Erzählungen in den Interviews unterstützen sollen. Entsprechend wurde darauf geachtet, dass keine akademisch-disziplinären Fragestellungen durch die Verwendung von Forschungsbegriffen aufgenommen wurden. Dadurch wird gewährleistet, dass die an der Alltagskommunikation ausgerichtete Interviewsituation für die Befragten anschlussfähig bleibt (Witzel und Reiter 2022, 37).

Ausgangspunkt des Themenkatalogs sind vier Themenbereiche: (a) Musik im Alltag, (b) Umgang und Nutzung von Social Media, (c) Kurzvideos sowie (d) die musikalische Botschaft. Innerhalb dieser Bereiche wurde beispielsweise nach der alltagsweltlichen Einbettung von Kurzvideos und

101 Testperson 1: weiblich unter 25 Jahren aus Deutschland; Testperson 2: männlich über 25 Jahren aus der Schweiz; Testperson 3: weiblich über 50 Jahre aus Deutschland.

Musik, der subjektiven Einschätzung der musikalischen Botschaft und den Rezeptions- und Produktionspraktiken im Zusammenhang mit Kurzvideos gefragt.

Entsprechend beinhaltet (a) Musik im Alltag Fragen¹⁰² zum aktiven Umgang mit Musik, ihrer Musikauswahl und -präferenzen. Mit diesem Themenbereich soll der Bezug der Befragten zu Musik und ihr Umgang mit dieser im Alltag näher bestimmt werden. Dabei gilt es herauszufinden, welchen Stellenwert Musik im Leben der Befragten einnimmt. Dazu gehört auch die Bestimmung der Involviertheit mit Musik durch beispielsweise das aktive Instrumentalspiel oder den Besuch von Konzerten. Diese Informationen können, auch wenn sie gegebenenfalls durch Erziehung oder gesetzliche Rahmenbedingungen beeinflusst werden, Aufschluss über persönliche Hintergründe und das Umfeld der Befragten liefern.

Im Themenbereich (b) Social Media wurden Fragen¹⁰³ zum Nutzungsverhalten von Social Media im Zusammenhang mit Musik und Kurzvideos gestellt. Erfragt wurde die aktive Rezeptionssituation, um ein Bild über die Nutzung verschiedener Funktionen und der Partizipation der Befragten als User zu erhalten. Die Fragen zielten darauf ab, zu verstehen, wie und mit welcher Intention die Befragten die Plattformen TikTok und Instagram nutzen.

Der Themenbereich (c) Kurzvideo beinhaltet Fragen¹⁰⁴, die sich auf die Rezeption und Produktion von TikToks und Reels beziehen. Dabei wird sich detailliert über die Produktion und Rezeption der Kurzvideos unterhalten, um weiterführende Informationen zur Aneignung von Musik in diesem Rahmen zu erhalten. Die Fragen wurden entsprechend der Gesprächssituation so gestellt, dass sie die Selektion, Produktion (Vermittlung) und Rezeption der Kurzvideos und damit die Herstellungs- und Aneignungshandlungen in den Fokus stellen. Die Selektion bezieht sich auf

102 „[...] wenn du sagst, du hörst die Musik täglich [...] wie kann ich mir das vorstellen? (I mit P16, Pos. 23). „[...] hast du deine eigenen Playlists in Spotify? Oder hörst du das, was dir vorgegeben wird von Spotify?“ (I mit P24, Pos. 10). „[...] die Playlists, wie stellst du die so zusammen, selbst oder kriegst du Tipps [...]?“ (I mit P05, Pos. 7).

103 „[...] spielt Musik im Rahmen von zum Beispiel Social Media bei dir auch eine Rolle [...]?“ (I mit P08, Pos. 35). „Was ist so der Hauptgrund, dass du die Plattform nutzt?“ (I mit P09, Pos. 45).

104 „Du hast gesagt du machst auch, Videos. Also was für Videos sind das so? [...] Hast du da Musik drin? Also vielleicht kannst du beschreiben, was für eine Art Videos du machst“ (I mit P19, Pos. 45). „[...] welche Art von Reels machst du und wie gestaltest du die dann? (I mit P18, Pos. 35). „Und wie wählst du die Musik aus?“ (I mit P22, Pos. 77).

die Auswahl der Inhalte, die angeeignet werden. Das bedeutet, unter welchen persönlichen Umständen rezipiert wird und aus welchen Gründen explizite Inhalte aktiv rezipiert werden. Die Vermittlung/Produktion bezieht sich auf die medialen Artefakte sowie auf die Befragten, die diese verbreiten. Hierbei sind beispielsweise Gründe der Musikauswahl für die Produktion wie auch Darstellungsformen von Relevanz. Der Rezeptionsprozess bezieht sich auf die Art und Weise der Aneignung.

Der Themenbereich (d) musikalische Botschaft beinhaltetete Fragen¹⁰⁵ zum Verständnis und der Meinung der Befragten über die musikalische Botschaft. Nach der Klärung der Bedeutung der musikalischen Botschaft für die Stichprobe wird sich dem Thema der möglichen Veränderung dieser durch die Einbindung in Kurzvideos gewidmet. Hier sind persönliche Einschätzungen der Befragten über den Einfluss von Technologie auf die Musik im Allgemeinen und im Speziellen auf die Musikrezeption, -produktion und -distribution von Relevanz.

Die Frage des Rückblicks (Anhang 4) wurde gezielt zum persönlichen Verhältnis der Befragten zur Musik gestellt, um ihre individuelle Bedeutung der Musik in den Vordergrund zu heben. Die Formulierung wurde so gewählt, dass eine weitere Narration erfolgen konnte. Einerseits sollte dies zur Verständnisklärung beitragen und andererseits mögliche Widersprüche, die sich im vorherigen Gespräch ergeben haben, sichtbar machen (Witzel und Reiter 2022, 109). Die skizzierten Fragen des Themenkatalogs für die weiteren Interviewpassagen wurden entsprechend des PZI narrativ-dialogisch gestaltet, sodass spontane Nachfragen ermöglicht werden konnten (Witzel und Reiter 2022, 98).

105 „Glaubst du, dass Musik eine Botschaft hat, also so eine musikalische Botschaft etwas, was die Künstler und Künstlerinnen rüberbringen wollen mit ihrer Musik? [...] wie wird diese Botschaft übermittelt? Was würdest du sagen? (I mit P17, Pos. 91, Pos. 93). „[...] wenn du jetzt sagst, es soll irgendwie Eleganz ausdrücken? Das bedeutet ja es gibt für dich Musik die Eleganz ausdrückt? Das heißt für dich, transportiert Musik eine Art Botschaft auch, also nicht nur die Lyrics, sondern auch das Instrumentale, kann ich das so verstehen?“ (I mit P12, Pos. 77, Pos. 79). „Würdest du persönlich sagen, dass du so eine Botschaft erkennen kannst? (I mit P23, Pos. 99).

8.2.2 Durchführung und Dokumentation der Interviews

Angesichts des Forschungsinteresses wurde diese Forschung zu Beginn unter Einbezug von audiovisuellen Medieninhalten geplant. Das Prinzip der Gegenstandsorientierung liefert diesbezüglich Flexibilität für die Datenerhebung und Gesprächstechnik. Ausgangspunkt hierfür war die Überlegung, dass die Interviews nicht nur anhand einer Imagination über die in der Vergangenheit liegenden Ereignisse geführt werden. Die Gesprächssituation sollte so gestaltet werden, dass die Befragten der Gruppe: Produziert öffentlich/privat eigene TikToks präsentieren und eine gemeinsame Betrachtung erfolgen könnte¹⁰⁶.

Aufbau und Durchführung der Interviews

Bereits bei den ersten Interviewzusagen kristallisierte sich heraus, dass die Befragten eine Interviewsituation unter Einbezug von Kurzvideos ablehnen. Ein möglicher Grund hierfür könnte die Angst vor Bewertung und Kritik sein. Insbesondere die Tatsache, dass die Befragung mit einer Person außerhalb der Social Media-Community oder des engeren Freundeskreises durchgeführt wird, kann hierbei ausschlaggebend sein. Ein weiterer Grund könnte sein, dass die Befragten befürchten, dass es durch das gemeinsame Betrachten zu einer unangenehmen oder peinlichen Situation im Verlauf des Interviews kommen könnte. Nach diesen ersten Erfahrungen wurden die PZIs ohne Einbezug von Kurzvideos durchgeführt¹⁰⁷. Orientiert an den vier Instrumenten des PZI erfolgten zu Beginn ein Vorgespräch und die Bereitstellung des Kurzfragebogens. Beim Kurzfragebogen handelt es sich um einen Onlinefragebogen mit soziodemographischen Daten sowie zusätzlichen Fragen zu Social Media, der Kurzvideoproduktion und Musik (Kapitel A.2). Im Vorgespräch wurden die Befragten über den Verlauf des Interviews sowie erneut über die Sicherung ihrer Daten und die Anonymisierung aufgeklärt. Die Besonderheiten des Interviews und die Interakti-

106 Aus technischer Sicht, unter zu Hilfenahme der Analysesoftware TravisGo (o. J.), ist eine Einbindung audiovisuelle Inhalte in die Gespräche möglich. TravisGo ist eine freizugängliche App, die eine kollaborative Annotation von Video- und Audiomaterial in Echtzeit ermöglicht.

107 Lediglich zwei Personen aus der Gruppe: ‚Produziert privat‘ haben jeweils ein Kurzvideo für die Forschung zur Verfügung gestellt. Aufgrund der allgemeinen Rückmeldung wurde auch bei diesen Personen auf eine Durchführung der Interviews mit TravisGo verzichtet.

onsform erfuhren gemeinsame Betrachtung, um die aktiv-gestaltete Rolle der Befragten aufzuzeigen (Witzel und Reiter 2022, 88). Hier wurde herausgestellt, dass es in dieser Studie um die Perspektiven und Sichtweisen der Befragten geht und sie sich keine Gedanken um falsche oder richtige Antworten machen müssen. Den Befragten wurde für die Gesprächssituation freigestellt, dialektal(er) oder hochsprachlich(er) zu sprechen. Dadurch können sie ihre „Erfahrungen rekonstruieren („was“), diese in der Sprache [ihres] sozialen Milieus formulieren und auf [eigene] Art gedanklich und mithilfe von Sätzen strukturieren („wie“)“ (Witzel und Reiter 2022, 29). Dadurch konnte ermöglicht werden, dass die Befragten ihre Erzählungen in einer authentischen und vertrauten Sprache ausdrücken können. So können sie erfahrungsbasiert und illustrativ von ihrem Umgang mit Musik im Kontext von Kurzvideos berichten. Ausgehend von dem subjektiven Vorwissen der Forscherin trägt das Verstehen von regionalen Dialekten in Deutschland und der Mundart in der Schweiz zu einer offenen, freundschaftlichen und freien Gesprächsatmosphäre bei.

Mit der erzählgenerierenden und an der Erfahrungswelt der Befragten orientierten Einleitung in Zusammenhang mit den im Vorgespräch gelieferten Informationen zur wissenschaftlichen Fragestellung konnte der thematische Aspekt hervorgehoben werden. Ziel war es, die „Haltung des aktiven Zuhörens“ (Witzel und Reiter 2022, 33) einzunehmen. Entsprechend wurde in die Gestaltung des Fortgangs des Interviews das vorläufige Verständnis der Forscherin über die gelieferten Informationen und Aussagen der Befragten eingebunden. Erkennbare Erzählabsichten konnten als Aufhänger zur Überleitung in eines der Themengebiete verwendet werden, immer mit dem Bemühen, die Ausführungen der Befragten mit Blick auf die sich im Fluss befindende Narration nicht zu früh zu intervenieren. Die Nachfragen, zielten darauf ab, die Befragten in ihren individuellen Aussagen zu unterstützen. Das vorläufige Verständnis über die Aussagen lieferte dabei eine Grundlage für weitere Nachfragen, die sich an den vier Themenbereichen orientierten. Dadurch lässt sich das Vorwissen der Forscherin mit dem Alltagswissen der Befragten in Beziehung bringen (Witzel und Reiter 2022, 33, 87, 97).

In diesem Zusammenhang wurde darauf geachtet, dass das erworbene Vorwissen zu den Themenbereichen den Befragten nicht aufgedrängt wird. Dieses Vorwissen hat dennoch bereits im Interviewverlauf Einfluss auf die Interpretation der Antworten der Befragten. Daher musste berücksichtigt werden, dass es nicht zu einer „ungünstigen Beeinflussung“ (Witzel und Reiter 2022, 36, im Orig. kursiv) der Befragten kommt. Diese kann zu

einem Rechtfertigungszwang führen und dadurch den weiteren Interviewverlauf nachteilig beeinflussen. Die Aussagen könnten dann möglicherweise durch den Wunsch nach sozialer Erwünschtheit verfälscht werden (Witzel und Reiter 2022, 35–36).

In der Gesprächsführung wurde unter Berücksichtigung des aktiven Zuhörens auf „spezifische Sondierungen“ oder „Ad-hoc-Fragen“¹⁰⁸ (Witzel 1985, 245) zurückgegriffen, um „Erzählsequenzen [und] Darstellungsvarianten [der Befragten] nachvollziehen zu können“ (Witzel 1985, 247). Anliegen ist dabei, die Sinnkontexte der Erzählungen systematisch aufzudecken und eine Klärung für beispielsweise Andeutungen vorzunehmen (Witzel und Reiter 2022, 59). Für diese aktive Verständniserzeugung können Fragen in den eigenen Worten der Befragten in Form von ‚Zurückspiegelung‘ unterbreitet werden. Ebenso können ‚Verständnisfragen‘ gestellt werden, um beispielsweise widersprüchliche Antworten oder Fragen in Form von ‚Konfrontation‘, in denen die Befragten mit solchen Widersprüchen konfrontiert werden, zu thematisieren. Diese Verständniserzeugung ist wichtig, da davon auszugehen ist, dass die Befragten durch ihren Alltag in verschiedenen kulturellen Sphären mit unterschiedlichen Wert- und Normenvorstellungen leben und dadurch andere kulturelle und ästhetische Praktiken gebräuchlich sein können (Witzel und Reiter 2022, 97, im Orig. kursiv).

Die Erhebung fand von August bis Oktober 2021 statt. Aufgrund der Covid-19-Pandemie¹⁰⁹ erfolgte die Durchführung der Interviews online mit der Videokonferenz-App Zoom Video Communications (o. J.). Die Interviewdauer belief sich im Median auf 32 Minuten und 50 Sekunden. Das längste Interview umfasste 64 Minuten und das kürzeste Interview 18 Minuten. Mit dem Einverständnis aller Befragten wurden die 24 Interviews mit Zoom ohne Video aufgezeichnet. Nach jedem Interview erfolgte die Erstellung eines Postskripts, das bei der späteren Auswertung herangezogen werden konnte. Anschließend wurden die Transkripte unter Einbezug der Software MAXQDA (2020) transkribiert.

108 ‚Ad-hoc-Fragen‘ beziehen sich direkt auf einen der Themenbereiche und werden gezielt zu Themenbereichen gestellt, die nicht durch die Erzählsequenzen der Teilnehmenden aufgekommen sind (Lamnek und Krell 2016, 346; Witzel 1985, 247). Durch diese Herangehensweise wird vermieden, dass im Gespräch offen gebliebene Aspekte ungeklärt bleiben (Wilke, Reiter, 2022, S. 61).

109 In Deutschland und der Schweiz herrschten zum Zeitpunkt der Durchführung der Interviews länderspezifische Einreise- und Ausreisebeschränkungen sowie weitere Restriktionen. Aufgrund dessen und der Tatsache, dass eine mögliche Ansteckung durch persönliche Interviews nicht ausgeschlossen werden konnte, wurden aus Sicherheitsgründen Online-Interviews durchgeführt.

Transkription

Die Transkription erfolgt anhand selbst festgelegter Regeln (Anhang 1), die sich am einfachen Transkriptionssystem von Kuckartz und Rädiker (2022, 200–201) orientieren. Die Interviews wurden vollständig und ansatzweise wörtlich transkribiert. Dabei wurden Satzzeichen wie Kommata oder Punkte im Ermessen der Forscherin verwendet. Aufgrund der vorherrschenden Dialekte und sich dadurch unterscheidenden Grammatik wie auch Begrifflichkeiten wurden sprachliche Glättungen vorgenommen. Es erfolgte keine Transkription in Schweizerdeutsch. Ziel der Transkription war es, die Satzstruktur der gesprochenen Sprache weitestgehend zu erhalten und dennoch die vorhandenen Dialekte möglichst ins Hochdeutsche zu übersetzen.

Bezogen auf das Schweizerdeutsch wurde wie folgt vorgegangen:

- ‚Ds Chind, woni ha gsehi‘ wird zu:
- ‚Das Kind, wo ich habe gesehen‘ oder ‚Das Kind, das ich gesehen habe‘¹¹⁰

Ansatzweise wurde versucht, dialektische Einfärbungen, spezifische Ausdrücke des Milieus (z. B. moves) und der digitalen Umgebung (z. B. Share) beizubehalten. Verzögerungslaute (z. B. ähm, ebbe), die in einem größeren Umfang aufkommen und keine inhaltliche Bedeutung haben sowie bestätigende Lautäußerungen (z. B. mhm, ah), werden weitestgehend nicht transkribiert (Kuckartz und Rädiker 2022, 200–201). Zur Gewährleistung der Anonymität erfolgt eine Veränderung der personenbezogenen Daten (z. B. Wohnort). Weitere Angaben, die Rückschlüsse auf die Befragten ermöglichen, werden verfremdet oder aggregiert. Die Verfremdung der Namen der Befragten erfolgte durch eine Kombination aus einem Buchstaben (P = Person) und einer Zahl. Die Analyse der Transkripte erfolgte mit der qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz und Rädiker (2022), auf die im Kapitel 8.3 genauer eingegangen wird. Nachfolgend werden aggregierte Informationen zur Stichprobe, mehrheitlich basierend auf dem Kurzfragbogen, dargelegt.

110 Dieser Transkriptionsvorschlag stammt aus einer internen Vorlage der Hochschule Luzern zur Transkription von in Schweizerdeutsch geführten Interviews.

8.3 Qualitative Inhaltsanalyse

Für die Analyse der Interviews kommt die qualitative Inhaltsanalyse zur Anwendung. Die qualitative Inhaltsanalyse¹¹¹ wird zur Auswertung von qualitativen Daten verwendet und stellt ein kategorienbasiertes, systematisches und regelgeleitetes Verfahren dar. Margrit Schreier (2014, 20) legt einen besonderen Akzent auf die Orientierung an Kategorien bei der qualitativen Inhaltsanalyse. Es handelt sich um ein systematisches und fundiertes Verfahren mit dem Zweck einer umfassenden Beschreibung der Daten. Bedeutungsaspekte werden „[...] als Kategorien eines Kategoriensystems expliziert und relevante Teile des Materials [werden] den Kategorien dieses Kategoriensystems zugeordnet“ (Schreier 2014, 20). Schreier (2014, 20) wie auch Kuckartz und Rädiker (2022, 39–45) fokussieren dabei die Entwicklung der Kategorien am vorliegenden Material und führen das Kategoriensystem als Differenzierungskriterium gegenüber anderen qualitativen Methoden an, die beispielsweise die Sequenzialität innerhalb der Daten stärker berücksichtigen (z. B. dokumentarische Methode).

Das in diesem Teil der Arbeit zugrundeliegende forschungsmethodische Vorgehen ist angelehnt an die qualitative Inhaltsanalyse von Kuckartz und Rädiker (2022). Einerseits kann die qualitative Inhaltsanalyse beschreiben, entdecken und überprüfen (Kuckartz und Rädiker 2022, 39). Andererseits werden durch das induktive Kodieren am Datenmaterial zusätzliche Kategorien entdeckt, die im Verlauf der Analyse eingearbeitet und weiterentwickelt werden (Kuckartz und Rädiker 2022, 39–40).

Das Ziel der Untersuchung mittels Interviews ist die erweiterte Erfassung des subjektiven Verständnisses der Befragten über die musikalische Botschaft und deren Anpassung an die technologischen Weiterentwicklungen sowie eine dadurch bedingte Veränderung der Rezeption und Produktion von Musik. In diesem Zusammenhang geht es, um den Stellenwert von Musik für die Befragten im Kontext von Kurzvideos und ihre Einschätzung zur veränderten Rezeption und Produktion dieser. Hinsichtlich der

111 Die zunächst durch Berelson (1952, 18) als „[...] a research technique for the objective, systematic and quantitative description of the manifest content of communication“ definierte Inhaltsanalyse, hat sich im Laufe der Jahre von einer objektiven Beschreibung eines manifesten Inhalts zu einer subjektiven Interpretation von Textdaten entwickelt. Heute wird die Auffassung vertreten, dass Textverstehen und Textinterpretation eine wesentliche Rolle in der qualitativen Inhaltsanalyse spielen (Kuckartz und Rädiker 2022, 43). Auf die Entstehung und Entwicklung der qualitativen Inhaltsanalyse wird hier nicht weiter eingegangen. Hierzu Mayring (2022) sowie Kuckartz und Rädiker (2022).

Forschungsfrage und der durch den Untersuchungsgegenstand bedingten Interdisziplinarität erschien ein kategorienbasiertes Verfahren zur systematischen Erfassung von Themen als geeignet. Im Rahmen der Untersuchung und ausgehend von der Verwendung des PZIs wurde die Forschungsfrage vor dem Hintergrund eines theoretischen Vorverständnisses (Vorwissen) formuliert. Dieses fließt bereits in die Gestaltung des Themenkatalogs des PZIs ein und dient als Orientierung für die Analyse.

Die qualitative Inhaltsanalyse nach Kuckartz und Rädiker (2022, 42) „eignet sich für alle Formen der Analyse, die auf Systematik Wert legen und die methodische Kontrolle als sehr wichtig erachten“. Sie ist eine systematische und methodisch kontrollierte wissenschaftliche Analyse, bei der auch latente Inhalte analysiert werden. Zentral für diese Methode sind die Kategorien. Die Bildung der Kategorien kann „deduktiv, induktiv oder deduktiv-induktiv [sein.] Die Analyse geschieht primär qualitativ [und] kann sowohl kategorienorientiert als auch fallorientiert erfolgen“ (Kuckartz und Rädiker 2022, 39).

Das hier gewählte qualitativ-inhaltsanalytische Verfahren zielt darauf ab, das Material zu systematisieren und zu interpretieren. Im Primärverfahren werden die Daten mit einer inhaltlich-strukturierten qualitativen Inhaltsanalyse ausgewertet, um inhaltliche Aspekte zu identifizieren, diese zu konzeptualisieren und das Material systematisch zu beschreiben. Das Codesystem stellt dabei ein hierarchisches organisiertes Struktur- und Ordnungssystem mit verschiedenen Kategorien dar (Kuckartz und Rädiker 2022, 56–57, 68, 104–105).

Für diese Arbeit liegt eine Stichprobe von 24 Interviews vor (Kapitel 8.1), die anhand der inhaltlich-strukturierten qualitativen Inhaltsanalyse untersucht wurden. Die Erstellung der Kategorien erfolgt in einem kombinierten deduktiv-induktiven Verfahren, um ein hohes Maß an regelgeleiteter Interpretation zu ermöglichen. Dabei werden die deduktiven Kategorien a priori unabhängig von dem erhobenen Datenmaterial, basierend auf der Theorie, der Fragestellung, dem Themenkatalog und dem Untersuchungsgegenstand, gebildet (Kapitel 8.2.1). Nach Kuckartz und Rädiker (2022, 106, 132–152) wird die Inhaltsanalyse in zirkulären Analysephasen und nicht als aufeinanderfolgende Schritte durchgeführt. Dabei können die unterschiedlichen Prozesse parallel oder iterativ erfolgen. Hierbei kann es im Verlauf der Analyse zu einer Veränderung oder Präzisierung der Forschungsfrage kommen, wenn neue Aspekte aufkommen oder unerwartete Zusammenhänge entdeckt werden. Dieser Zugang ermöglicht, Erkenntnis-

se ausgehend von dem erhobenen Datenmaterial zu berücksichtigen, die nicht aus der Literatur ableitbar sind.

Für die inhaltliche Analyse der Interviews werden die Daten zunächst systematisch durch wiederholtes Vergleichen von Auffälligkeiten in der Textstruktur aufgearbeitet, um im Folgenden die Interpretation zu erleichtern. Dabei werden die „[...] [K]odierungen aufgrund von Interpretation, Klassifikation und Bewertung vorgenommen“ (Kuckartz und Rädiker 2022, 44). Mit der Fundierung der qualitativen Inhaltsanalyse in der hermeneutischen Tradition und somit einem hermeneutischen Textverständnis unterliegend, stellt die qualitative Inhaltsanalyse eine „interpretative Form der Datenauswertung“ dar. Das bedeutet, stets das Forschungsvorgehen zu reflektieren, die Texte im Gesamten zu bearbeiten, sich der hermeneutischen Differenzen bewusst zu sein und zwischen Anwendungslogik und Entdeckungslogik zu unterscheiden (Kuckartz und Rädiker 2022, 17, 23–29).

Entsprechend wurden im Dezember 2021 im Rahmen der Datenauswertung zunächst thematische Kategorien ausgehend vom Themenkatalog deduktiv abgeleitet. Anschließend erfolgte eine erste Kodierung des Interviewmaterials anhand dieser. Mittels physischen Ausdrucken von 24 Transkripten sollte sich mit dem Material auseinandergesetzt werden. Im Rahmen der Interviews stand die Rekonstruktion von Mustern im Vordergrund, nicht die analytische Durchdringung der Einzelfälle. Aufgrund dessen wurde eine fallübergreifende Perspektive eingenommen. In den ersten Durchläufen zeigte sich schnell, dass nicht das ganze vorliegende Material mit den deduktiven Kategorien erfasst werden konnte. Daher wurden diese durch induktiv am Material entwickelte Subkategorien weiter ausdifferenziert und um weitere Kategorien ergänzt. Die deduktiven Kategorien dienten in diesem Zusammenhang als Ausgangspunkt für die Untersuchung des vorliegenden Datenmaterials (Kuckartz und Rädiker 2022, 71–73, 82, 102–103).

Die Bearbeitung der Interviews erfolgt beispielsweise durch Paraphrasierungen, strukturelle Beschreibungen und das Führen von Memokarten. Entsprechend ist ein gewisses Maß an „Interpretationskompetenz“ erforderlich (Kuckartz und Rädiker 2022, 69). Unter Berücksichtigung der Forschungsfrage wurden Themen, die während der Arbeit am Material aufkamen, auf den Transkripten vermerkt und in einer zusätzlichen Liste gesammelt. Das entstandene vorläufige Kategoriensystem wurde im Verlauf

der Jahre 2021 und 2022 in verschiedenen Doktorandenkolloquien¹¹² präsentiert und zur Diskussion gestellt. Dies führte zur ersten Modifizierung und Weiterentwicklung des Kategoriensystems.

Im Rahmen der Workshops zeigte sich, dass der Einbezug von weiteren Personen für die Kodierung zu empfehlen ist. Entsprechend hat, ausgehend vom konsensuellen Kodieren, eine weitere Person¹¹³ jeweils ein Transkript pro Gruppe (Tab. 2) unabhängig kodiert. Anschließend wurden die Kodierung besprochen, Übereinstimmungen geprüft und unterschiedliche Kodierungen diskutiert. Dadurch konnte das Kategoriensystem erneut modifiziert, weiterentwickelt und die Kategoriendefinitionen präzisiert werden (Kuckartz und Rädiker 2022, 136–137). Die Probe-Kodierungen erfolgten mehrheitlich an ausgedruckten Transkripten und teilweise computergestützt durch Microsoft-OfficeAnwendungen sowie MAXQDA. Für die endgültige Kodierung wurde in MAXQDA das Kategoriensystem¹¹⁴ (Tab. 3) angelegt und die 24 Transkripte kodiert.

Zur Gewährleistung der Qualität dieser Forschung sowie der Verwertbarkeit der Ergebnisse wird sich an den in Kapitel 7.2 beschriebenen Gütekriterien orientiert. Zusätzlich kommt im Rahmen der qualitativen Inhaltsanalyse die Checkliste von Kuckartz und Rädiker (2022, 237–238) zur Sicherstellung der Qualität der internen und externen Studiengüte zur Anwendung. In dieser Forschung wird sich an die Vorgaben der Datenerfassung und Transkription sowie die strukturierte und regelgeleitete Durchführung der qualitativen Inhaltsanalyse gehalten.

112 Doktorandenkolloquium der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar von Herrn Prof. Dr. Höhne. Doktorandenkolloquium der Hochschule Luzern.

113 Gintare Radzivilovicz.

114 Die Bereitstellung des gesamten Kategoriensystems mit Erläuterungen erfolgt über den beiliegenden USB-Stick.

Kategorien	Subkategorien
<i>Musik im Alltag</i>	Individuelle und gemeinschaftliche musikalische Alltagsroutinen
	Musik, Erinnerung und Emotion
	Körperliche Ausdrucksformen
	Bedeutung der Musik
	Playlist-Ökosystem
<i>Social Media im Alltag</i>	Mediale Alltagsroutine und ihre Schattenseiten
	Beziehungspflege und positive Resonanz
	Social Media-Etikette
<i>Musikalische Botschaft</i>	
<i>Kurzvideo Rezeption</i>	Einfluss der Funktionslogiken
	Inspirationsgeleitet Aneignung
	Unterhaltungsgeleitete Aneignung
	Interaktionsgeleitete Aneignung
<i>Kurzvideo Produktion</i>	Veröffentlichungshemmnisse
	Trendorientierte Aneignung
	Musik- und künstlerischgeleitete Aneignung
<i>Wandel durch Technologie</i>	Musik (neu)entdecken
	Musikalische Transformationen
	- Fragmentierung und Adaption
	- Dekontextualisierung
	- TikTok/Reels geprägte Erinnerung
	- Entkunstung

Tab. 3: Analysekatgorien: PZI

9 Videoanalyse

In diesem Kapitel liegt der Fokus auf der gewählten Analysemethode, der Datenerhebung sowie dem Ablauf der Auswertung und Transkription. Für die Untersuchung werden qualitativ-interpretative Videoanalysen im Zeitverlauf eingesetzt, um das komplexe und populäre medienästhetische Phänomen zu verstehen, zu erklären und zu beschreiben.

Im Laufe der Jahre hat die interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem Bewegtbild innerhalb der qualitativen Sozialforschung zu einer Weiterentwicklung der Methode geführt. Ausgehend von foto- und videoanalytischen Vorgehensweisen sind neben ethnomethodologisch orientierten Videoanalysen (z. B. Heath et al. 2010) sozialwissenschaftliche Methoden und

Methodologien zur Bildinterpretation wie die hermeneutische Wissenssoziologie (z. B. Reichertz 2018 oder Raab 2012; 2008), die objektive Hermeneutik (z. B. Oevermann 2009) und die rekonstruktive Sozialforschung (z. B. Bohnsack 2009 oder Przyborski 2017) für diese Entwicklung von Bedeutung. Dies hat zu einer exponentiellen Verbreitung von Methodenliteratur und einer Integration von verschiedenen Ansätzen in den Methodenkanons geführt. Die Weiterentwicklung in den qualitativen Methoden lässt sich nicht bestreiten und spiegelt sich ebenso in der Fortführung von qualitativen Musikvideoanalysen wider. Dennoch darf der gegenwärtige Stand der Methodenentwicklung der Videoanalyse nicht als abgeschlossen betrachtet werden (Tuma und Schnettler 2022). Dies führt zum Versuch der Etablierung einer integrierten Bild-Text-Ton-Analyse (Hörner 2020; Klug 2013; Jost und Klug 2009) sowie der Entwicklung verschiedener musikzentristischen Transkriptionsprogramme (TraVis: Jost et al. (2013), Feldpartitur: Moritz (2011), Moviscript: Hampl (2010)). Diese Methoden und Transkriptionsprogramme ermöglichen es, die spezifische Bauweise von Musikvideos einer systematischen Betrachtung zu unterziehen.

Die hier zur Anwendung kommende qualitative Videoanalyse ist angelehnt an die integrierte Bild-Text-Ton-Analyse von Jost und Klug (2009, 198–223). Das Analyseinstrument wurde zur Interpretation von Musikvideos entwickelt. Wie in Kapitel 3.3 diskutiert und definiert, können Kurzvideos nicht vollumfänglich einem Musikclip gleichgesetzt werden. Dennoch enthalten Kurzvideos einige Attribute von Musikvideos. Sie weisen, wie Musikvideos, drei sinnerzeugende Materialebenen auf, die Bild-, Text- und Ton-Ebene. Entsprechend ist davon auszugehen, dass Kurzvideos „[...] verdichtete und reichhaltige Formen der Verschränkung filmischer, tonaler und musikalischer Elemente [...] aufweisen (Jost et al. 2013, 84). Aufgrund dessen wurde die integrierte Bild-Text-Ton-Analyse (2009) für die Untersuchung der Kurzvideos in dieser Arbeit ausgewählt. Diese ermöglicht eine gleichberechtigte Betrachtung der drei Teilbereiche Bild, Text und Ton. Dadurch können die TikToks, die korrespondierenden Musikvideo- und Visualizerausschnitte, in ihrer Grundstruktur zugänglich gemacht werden. Entsprechend können die Kriterien der integrierten Bild-Text-Ton-Analyse, wenn nötig modifiziert, zur Analyse herangezogen werden.

Im Folgenden wird zunächst auf die gewählte Methodik und das damit zusammenhängende Kategoriensystem näher eingegangen. In Kapitel 9.2 wird dann die Zusammenstellung des audiovisuellen Materials erläutert. Anschließend folgt eine kurze Einführung zu den aus dem Datenkorpus entsprungenen Musikgenres zur weiteren Kontextualisierung des Materials.

Danach wird in Kapitel 9.4 der Ablauf der Analyse und der Transkription dargelegt. Die Präsentation und Diskussion der Ergebnisse finden in Teil C: Empirische Untersuchung statt.

9.1 Integrierte Bild-Text-Ton-Analyse

Damit der Kontextualität des Materials Rechnung getragen werden kann, wurde dieses mittels integrierter Bild-Text-Ton-Analyse (2009) untersucht. Für die vorliegende Analyse wurden zusätzliche Klassifikationen eingeführt, die sich durch das Medium selbst und die Umgebung, in der es eingebettet ist, ergeben.¹¹⁵ Das erhobene audiovisuelle Datenmaterial wird in Ursprungs- und Anschlusskommunikation eingeteilt, um Fallvergleiche zu ermöglichen. Die Ursprungskommunikation stellt den identifizierten Anfang des erhobenen Materials dar. Entsprechend wird als Ursprungskommunikation das als erste Kommunikation identifizierte Material, das den Musiktitel beinhaltet, definiert. Dabei kann es sich um Musikvideos, Visualizer und Kurzvideos handeln. Die Ursprungskommunikation liefert den Referenzpunkt für die darauffolgende Anschlusskommunikation. Die Anschlusskommunikation basiert auf den durch die Ursprungskommunikation ausgelösten Nachfolgehandlungen in Form von audiovisuellen Medieninhalten.

Die deskriptiven Kategorien der Analyse ergeben sich durch die integrierte Bild-Text-Ton-Analyse (2009, 198–223). Das methodische Vorgehen dieser Analyse orientiert sich an der Filmanalyse. Dabei werden Grundkategorien, die sich auf Handlungen, Figuren und die Bauform beziehen, beachtet und an die spezielle Bauweise von Musikvideos¹¹⁶ angepasst. Dadurch ist es möglich, die spezifische Struktur der audiovisuellen Ereignishaftigkeit zu berücksichtigen. Hierfür wird eine grundlegende Trennung von „[...] (Bewegt-)Bildebene, (Song-)Textebene, und Musik/Tonebene [...]“ vorgenommen sowie eine Aufteilung der Bildebene in kameratechnische Bildgestaltung und den Bildinhalt (Jost et al. 2013, 23).

Jost und Klug (2009, 199) treffen die Annahme, dass ein präexistentes Musikstück in Musikvideos illustriert wird. Dadurch können die Bilder Ereignisse unterschiedliche Formen annehmen, wobei die Visualisierungen

115 Das vollständige Kategoriensystem kann auf dem beiliegenden USB-Stick abgerufen werden.

116 Jost und Klug (2009) beziehen sich in der Analyse von Musikvideos auf die Klassifikation nach Altrogge (2000b).

immer in Relation zum Musikstück gesetzt werden. Deshalb werden re-formulierte Kategorien der Bildebene benötigt. „[...] [D]a a) im Vergleich zur Filmmusik ein inverses Bild-Ton-Verhältnis vorliegt, das b) die Musik bzw. immanente Elemente ihrer Aufführung für eine Strukturbildung im Clip verantwortlich macht, wodurch c) in Musikvideos – und besonders in jenen zu Mainstream-Popsongs – die (Teil-) Performance, d. h. auch Gestik, Mimik, Tanz und Choreografie, nach wie vor die vorherrschenden Darstellungsformen sind“ (Jost et al. 2013, 23; Jost und Klug 2009, 199). Im Allgemeinen muss von „[...] einem Materialkomplex ausgegangen werden, in dem musikalische Idee, menschliches Handeln und mediales Setting zu einer Art ästhetischen ‚Fusionskern‘ verschmelzen [...]“ (Jost und Klug 2009, 210). Entsprechend liegen die übergeordneten deskriptiven Kategorien **‚Bild‘**, **‚Text‘** und **‚Ton‘** vor.

Bild

Zur Transkription der sichtbaren Ereignisse des Materials dient die Analysekategorie **‚Bild‘**. Die Bildebene wird in die Subkategorien **‚Dargestelltes‘** d. h. dem sichtbaren Geschehen und **‚Darstellendes‘** d.h. den Mitteln der Aufzeichnung und Präsentation des Geschehens unterschieden [...]“ (Jost und Klug 2009, 199–200). In der vorliegenden Analyse werden die Kategorien **‚Montage‘** (Schnitt) und **‚Ordnungsprinzipien‘** neben **‚Dargestelltes‘** und **‚Darstellendes‘** als Subkategorien der Überkategorie **‚Bild‘** unterteilt.

Die Subkategorie **‚Montage‘** bezieht sich auf die Verkettung von unverbundenen Bildereignissen im Rhythmus des musikalisch-klanglichen Materials (Bienk 2019, 77–91). Darin enthalten sind die Schnittfrequenz und die Mittel der Montage, die sich auf z. B. weiche Übergänge durch Auf- und Abblenden oder harte Schnitte beziehen. Bei der Schnittfrequenz geht es um die Einstellung, welche die Grundeinheit der Filmmontage darstellt, beispielsweise setzen kurze Einstellungen eine schnelle Schnittfrequenz voraus (Beil et al. 2016, 23–24). Hier anzuführen ist, dass schnelle Schnittfrequenzen und die exakte Synchronisation von visuellen Elementen mit dem musikalischen Beat einen Teil der spezifischen Clip-Ästhetik von Musikvideos darstellen.

Mit der Subkategorie **‚Ordnungsprinzipien‘** ist es möglich, die Bildereignisse in Bezug zur Musik zu setzen, die einzelnen Bildelemente zueinander zu bestimmen und das Bildgeschehen in Sinneinheiten zu unterteilen. Ent-

sprechend bezieht sich die Subkategorie auf die zu transkribierenden Bildereignisse und wird unterteilt in (1) performativ, (2) narrativ, (3) situativ und (4) illustrativ (Klug und Neumann-Braun 2018, 263). Der Ausgangspunkt dieser Ordnungsprinzipien liegt, wie in Kapitel 3.3 beschrieben, in der Klassifikation von Musikvideos. Unter ‚performativ‘ wird die gesamte oder teilweise dargestellte Performance¹¹⁷ eines Musikstückes in den Bildereignissen verstanden. Darunter fallen beispielweise Musikdarbietungen auf einer Bühne oder in einem Studio. Im Gegensatz dazu bezieht sich das Ordnungsprinzip ‚narrativ‘ auf eine musikalisch und textlich unabhängige Bildgeschichte. Diese verläuft linear oder chronologisch zum Ton und besitzt eine eigene Erzählstruktur. ‚Situativ‘ und ‚illustrativ‘ beschreiben vom musikalischen und textlichen Inhalt unabhängige Bildereignisse. Die Bildereignisse des Ordnungsprinzips ‚situativ‘ präsentieren unzusammenhängende Bildereignisse, die einzeln eine handlungsförmige Sinnstruktur besitzen können, jedoch erst durch das Musikstück einen übergeordneten Zusammenhang erhalten. Unter dem Ordnungsprinzip ‚illustrativ‘ sind abstrakte, meist gegenständliche Bildereignisse zu verstehen. Diese besitzen keine handlungsförmige Sinnstruktur und würden ohne die Musik nicht existieren. Durch die Aneinanderreihung der Bildereignisse beispielsweise im Rhythmus der Musik können zumindest pointierte Zusammenhänge erzeugt werden (Jost et al. 2013, 21–22).

Eine weitere deskriptive Subkategorie für das Bewegtbild ist ‚Dargestelltes‘. Diese Subkategorie bezieht sich auf die Leitfragen „Wer oder was wird dargestellt?“ bzw. ‚Wer oder was ist zu sehen?‘ und ‚Was wird erzählt?‘“ (Jost et al. 2013, 87–88)“. Im Mittelpunkt der Transkription stehen entsprechend die Beschreibung von Personen und -gruppen, Mimik, Gestik wie auch Bewegungen. Darunter fallen sowohl die Narration, die Performance musikalischer Aufführungen, Choreografien sowie nonverbale Codes wie Körpersprache und körperliche Erscheinung. Gestik, Mimik und körperliche Erscheinung beziehen sich auf nonverbale Kommunikation, die auf verschiedenen Codes basiert. Allgemein bekannt sind „kinesics, vocalics, olfactics, physical appearance, haptics, proxemics, chronemics and arti-

117 Entsprechend wird ‚Performance‘ als eine künstlerische Darbietung oder Aufführung vor einem Publikum verstanden. ‚Performance‘ bezieht sich angelehnt an Theaterpraktiken auf die (virtuelle) Präsenz vor einem Publikum, den Akt der Darstellung und den Moment der Aufführung.

facts¹¹⁸“ (Burgoon et al. 2013, 611). Aufgrund des Datenmaterials liegt der Fokus auf „kinesics, physical appearance“, da diese im Gegensatz zu den anderen genannten Codes im Rahmen der Forschung erfasst werden können. Die Körpersprache (Kinesics) ist der nonverbale Kode, der Botschaften umfasst, die auf Körperbewegungen basieren, darunter fallen beispielsweise Gestik und Mimik. Der nonverbale Kode ‚physical appearance‘ umfasst die körperliche Erscheinung, darunter fallen körperliche Attribute wie Haarfarbe, Kleidung oder Körperschmuck (Burgoon et al. 2013, 611–612), welche die Möglichkeit zur weiteren Interpretation liefern.

McNeill (1992, 11–18) unterscheidet in Bezug auf die Gestik zwischen ikonischen und metaphorischen Gesten¹¹⁹. Ikonische Gesten dienen dazu, konkrete Gegenstände oder Ereignisse darzustellen, auf die sprachlich referenziert wird. Dabei spiegelt die Geste die Erinnerung der sprechenden Person und den Blickwinkel wider, den die Person dazu eingenommen hat. Ikonische Gesten nehmen somit eine wichtige Rolle bei der Übertragung von Informationen ein und verstärken die Botschaft der Äußerungen, in dem sie ein konkretes Bild vermittelt, das mit der Äußerung in Zusammenhang steht (Mc Neill 1992, 12–13). Beispielweise wird das Schlagen von Flügeln in Verbindung mit einer Geschichte von Vögeln dargestellt. Metaphorische Gesten sind wie ikonische Gesten abbildend. Während ikonische Gesten konkrete Gegenstände oder Ereignisse darstellen, veranschaulichen metaphorische Gesten abstrakte Konzepte oder Gedanken (Mc Neill 1992, 14–15). Beispiele für metaphorische Gesten sind: Ein Luftkuss, um Zuneigung gegenüber anderen auszudrücken. Nonverbale Kommunikation ist ein aktiver Teil der Verarbeitung und Übertragung von Informationen, indem abstrakte Konzepte, konkrete Ereignisse oder Gegenstände veranschaulicht und verstärkt werden. Gleichzeitig können Rückschlüsse basierend auf körperlichen Erscheinungen gezogen werden. Im Rahmen der Beschreibung des dargestellten Inhalts ist es möglich, mit dem Rückbezug

118 Der nonverbale Kode kinesics bezieht sich auf die Körpersprache, vocalics auf verbalisierte Signale wie Tempo oder Lautstärke der Sprache, olfactics auf nonverbale Signale im Zusammenhang mit Geruch. Physical appearance hingegen erfasst die körperliche Erscheinungsform, haptics beinhaltet die Kommunikation durch Berührung, proxemics bezieht sich auf zwischenmenschliche Distanz und chronemics auf die Zeit als Kommunikationssystem, artifacts stellen den Ort in den Fokus (Burgoon et al. 2013, 611–612).

119 Im Rahmen der Analyse werden für die Interpretation Goffman (2017; 1979), Matsumoto et al. (2016) und Morris (2002) hinzugezogen.

auf nonverbale Kommunikation die Bedeutung dieser für die Inszenierung des Bildgeschehens zu untersuchen.

Das heißt, anhand der genannten Elemente werden die Handlungen vor der Kamera beschrieben und analysiert. In der konkreten Analyse lassen sich somit die unterschiedlichen Darstellungen singulär, aber auch bezüglich „[...] Kohärenzen zu Phänomenen in Text und Musik [...]“ identifizieren und untersuchen (Klug und Neumann-Braun 2018, 264; Jost und Klug 2009, 200).

Durch den partizipatorischen Charakter von Kurzvideos und die Präsentation dieser in Social Media werden ausgehend von den deskriptiven Kategorien im Verlauf der Analyse weitere induktive Kategorien nicht ausgeschlossen. Mögliche induktive Kategorien dienen dazu, das Bildgeschehen vor der Kamera angepasst an die produktspezifischen Eigenheiten zu beschreiben. Dies ermöglicht eine für den Gegenstand angemessene Untersuchung des Bildgeschehens.

Die dritte Subkategorie ‚Darstellendes‘ bezieht sich auf die Kamera selbst. Dabei wird sich an filmwissenschaftlichen Einteilungen orientiert, mit denen die Handlung der Kamera sowie visuelle Effekte erfasst werden. Es handelt sich um die Beschreibung der Kameraperspektive und -bewegung sowie die Einstellungsgröße. Leitfragen für die Analyse sind „Wie [oder was] wird dargestellt?“ und „Wie wird das Dargestellte zusammengesetzt?“ (Jost und Klug 2009, 200). Auf Grund der produktionstechnischen Möglichkeiten des audiovisuellen Materials sind Kombinationen aus Bildveränderungen und Effekten ebenso relevant. Unter ‚Visual Effects‘ fallen Effekte, die in der Postproduktion realisiert oder Effekte, die durch die Plattform selbst zur Verfügung gestellt werden. Effekte können in der Pre- und Postaufnahme in Form von Filtern, Emoji oder Text integriert werden. Diese dienen als zusätzliches Kriterium zur Identifikation der Bild-Text-Ton-Relationen (Bienk 2019, 28–33, 52–62; Jost und Klug 2009, 200).

Text

Mit der deskriptiven Kategorie ‚**Text**‘ werden Songtexte mit den Subkategorien ‚Vokalphrase‘ und ‚Auffälligkeit‘ transkribiert, um die Relation von Text zur Musik festzuhalten und die Analyse der gesungenen Sprache innerhalb der gesamten Klangstruktur zu ermöglichen (Middleton 1990, 227–229). Mit der Subkategorie ‚Vocalphrase‘ werden textliche Sinneinheiten festgehalten (Klug und Neumann-Braun 2018, 266; Jost et al. 2013, 88). Aufgrund

der synonymen Verwendung von beispielsweise ‚Refrain‘ und ‚Chorus‘ werden bezüglich der Kategorie ‚Text‘ die deutschen Begriffe ‚Refrain‘ und ‚Strophe‘ für die Transkription des Songtextes verwendet. Diese stellen das Pendant zu ‚Chorus‘ und ‚Verse‘, die in der Kategorie ‚Ton‘ verwendet werden, dar.

Die ‚Strophe‘ bezieht sich auf die verschiedenen sich verändernden Einheiten des Songtextes. Sie ermöglicht es durch den sich ändernden Text, die Geschichte des Songs weiterzuentwickeln, und liefert einen roten Faden. In der Strophe wird der Großteil des Textes des Musikstückes eingebracht und sie dient zur Vorbereitung auf einen folgenden ‚Refrain‘. Im Gegensatz dazu beschreibt der Begriff ‚Refrain‘ einen nahezu unveränderten wiederkehrenden Textabschnitt. Aufgrund des Datenmaterials basierend auf TikTok-Sounds¹²⁰ wird hierbei auf die Songtextstruktur des Originalmusiktittels zurückgegriffen. Darunter fallen weitere Songteile wie das Intro oder Outro eines Songs (Kramarz 2014, 72–75).

Die Subkategorie ‚Auffälligkeit‘ dient dazu, dass textlich vorliegende Material auf Abweichungen oder Besonderheiten hin zu untersuchen. Im Rahmen des Fallvergleiches zwischen Ursprungskommunikation und Anschlusskommunikation sowie innerhalb der Anschlusskommunikation können damit textliche Auffälligkeiten herausgearbeitet und interpretiert werden.

Ton

Die Analysekategorie ‚Ton‘ dient zur Transkription der Musik, der Klangstruktur und der Sound-Eindrücke. Bezogen auf die Analyse des Tons verweisen Jost und Klug (2009, 212) darauf, dass herausgefunden werden muss, „[...] inwieweit der songbasierte Unterhaltungsakt (potentiell) mit Bedeutung aufgeladen [ist]“. Sie treffen die Annahme, dass die Musikschaffenden sich durch das Musikstück mit der Hörerschaft in Verbindung setzen und sich mit ihnen verständigen. Diese Annahme in der Analysemethode steht in direkter Verbindung mit der Theorie der Mediamorphose der Musik. Es wird davon ausgegangen, dass eine musikalische Botschaft durch das Musikstück vermittelt wird. Der Erwerb und die Artikulation von Bedeutung sind hierbei primär.

120 Unter TikTok-Sound wird der Ton eines TikToks verstanden, siehe hierzu Kapitel 3.2. In dieser Studie handelt es sich um einen Musikausschnitt aus einem Musiktitel der populären Musik.

Aufgrund der Materialauswahl ist die Betrachtung der klanglichen Konfigurationen des gesamten Musikstückes jedoch nicht möglich. Die Musikstücke sind nicht als gesamter Song vorhanden, sondern werden in Form von TikTok-Sounds verwendet. Dabei handelt es sich um eine subjektive Auswahl von Ausschnitten aus dem Originalmusiktitel. Daher erfolgt die Musikanalyse an der klanglichen Oberfläche der Musik und nicht an tieferliegenden Strukturen. Es kann keine dramaturgische Interpretation des Musikstückes erfolgen, dennoch wird die künstlerische Absicht und der kompositorische Aufbau der Werke nicht außer Acht gelassen. Die TikTok-Sounds werden im Zusammenhang mit Bild, Text und im Kontext von Stilen und Genres analysiert. Diese dienen als Leitmotive, mit denen jedes populäre Werk in einen Dialog tritt. Durch den Songtext wird die Zuschreibung außermusikalischer Bedeutung zu diesen Werken vereinfacht und gefördert (Doll 2019, 11).

Folglich werden die Musikausschnitte anhand des Originalmusiktitels eingeordnet und nach spezifischen Merkmalen¹²¹ wie beispielsweise der Instrumentierung, dem Takt, der Besetzung und dem Tempo untersucht. Während in der Kategorie ‚**Text**‘ auf deutsche Begriffe zur Beschreibung des Songtextes zurückgegriffen wird, bedient sich die Kategorie ‚**Ton**‘ der englischen Begriffe ‚Intro‘, ‚Verse‘ und ‚Chorus‘, um die Formteile des musikalischen Materials unter Bezugnahme auf den Originalmusiktitel zu beschreiben. Durch die Verwendung der deutschen und englischen Begriffe kann eine klarere Präsentation der Ergebnisse erfolgen und Missverständnisse durch Begrifflichkeiten können vermieden werden.

Die systematische Klassifizierung der Musikinstrumente erfolgt durch die Einteilung nach den physikalischen Grundlagen ihrer Tonerzeugung¹²². Zur sprachlichen Beschreibung der Klangereignisse werden Adjektive verwendet, die das Klanggeschehen, beispielsweise bezogen auf lautmalerische Qualitäten wie brummend oder knisternd, darstellen. Dabei wird das übergeordnete Ziel verfolgt, Anknüpfungspunkte zur Text- und Bildebene zu finden, um das Zusammenwirken der Ebenen zu untersuchen. Fokussiert wird dabei eine laienhafte Sichtweise, denn „[i]m Fokus stehen inszenatorische sowie bedeutungsgenerierende Prozesse, welche in und durch die

121 Subkategorien: Taktart, Tempo, Intro, Verse, Chorus, Besetzung (Instrumental, Vocal, Instrument), Geräusch, Songfremde Geräusche und Songfremde Stimme

122 Aerophone (Luftklinger), Chordophone (Saitenklinger), Membranophone (Fellklinger), Idiophone (Selbstklinger), Elektrophone (Elektroklinger). Einige Instrumente wie beispielsweise das Tamburin lassen sich nicht eindeutig zu einer Kategorie zuordnen. In solchen Fällen werden mehrere Kategorien für die Analyse aufgeführt.

mediale bzw. technische Verquickung von visueller und auditiver Wahrnehmung hervorgebracht werden“ (Jost et al. 2013, 19). Mit der Anlehnung an die integrierte Bild-Text-Ton-Analyse (2009) und die Anpassung sowie Integration weiterer Kategorien ist es möglich, populärmusikalische Strukturen der Kurzvideos gegenstandsangemessen greifbar zu machen und gleichzeitig das Bewegtbild in seiner Komplexität zu erfassen.

9.2 Audiovisuelle Materialauswahl

Die hier vorliegende Analyse konzentriert sich zum einen auf TikToks, bei denen die User die Kurzvideodaten gezielt herstellt und auf TikTok veröffentlicht haben. Zum anderen werden, ausgehend von den verwendeten Musikausschnitten, die Pendants der Musikschaffenden (wenn vorhanden) ausgewählt und verglichen. Bei diesem Vorgehen wird sich an den durch die User verwendeten populären Musiktiteln orientiert und nicht an spezifischen #Challenges.¹²³

Der Fokus der Videoanalyse liegt auf musikzentrierten TikToks, in denen menschliches Handeln in Verbindung mit populärer Musik im Mittelpunkt stehen. Dadurch, dass es sich um soziale Praktiken in musikbasierten Kurzvideos handelt, werden klang- und musikbezogene performative Handlungen wie tanzen oder Lip-Synch in viel stärkerem Maße berücksichtigt. Hierbei werden die technischen Prinzipien der Gestaltung der Kurzvideos auf den Ebenen Bild, Text und Ton sowie das Zusammenspiel dieser untersucht. Dabei handelt sich um spezifisch für TikTok produzierte Inszenierungen der User in einem medialen Kontext. Entsprechend sind die TikToks als mediale Artefakte zu begreifen und stellen natürliche Daten dar, die unabhängig von der Forschung in dieser Arbeit entstanden sind. Die TikToks sind als Ergebnis von Useraktivitäten zu verstehen, da die User die Ereignisse zum Zeitpunkt des Ereignisses selbst aufgezeichnet haben, wodurch die Verzerrung durch die Datenerhebung minimiert wird. Ein „Vorteil des Datentyps [...] besteht in der Symptomfülle der Daten: Sichtbar und hörbar sind verkörperte Akteure, die sich selbst in ihrem Habitus, zeigen“ (Traue und Schünzel 2022, 1368). Die User zeichnen sozusagen ein Bild ihrer zu diesem Zeitpunkt empfundenen Wirklichkeit.

123 In neueren Studie zu TikTok erfolgte die Materialauswahl vorwiegend bezogen auf spezifische #Challenges anhand der dazugehörigen Hashtags (Vizcaíno-Verdú und Abidin 2022; Klug 2020).

Entsprechend wurde in dieser theoriegeleiteten explorativen Studie eine begründete Auswahl an Fällen auf Grundlage bestimmter Kriterien im Zeitraum April 2021 bis Mai 2022 gezogen. Basierend auf populären Musiktiteln in TikTok wurden jeweils vier TikToks aus den Jahren 2019 und 2020 ausgewählt (Bsp. T_{1a}). Ausgehend von den gewählten TikTok-Sounds wurden die dazugehörigen Musikausschnitte aus den offiziellen Musikvideoclips oder Visualizern (Bsp. MV_1) als Datenkorpus zusammengestellt (Abb. 3).

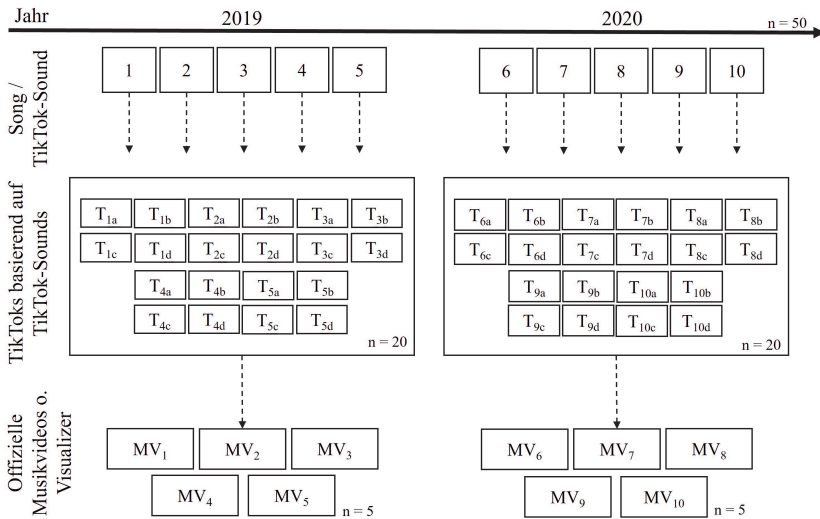


Abb. 3: Audiovisuelle Materialauswahl

Die TikToks stellen audiovisuelle mediale Artefakte der User dar und somit natürliche Daten. Diese wurden gezielt von den Usern hergestellt und TikTok veröffentlicht sowie zum freien Download¹²⁴ zur Verfügung gestellt. Die Analyse konzentriert sich auf musikzentrierte Kurzvideos, in denen menschliches Handeln in Verbindung mit populärer Musik im Fokus steht. Folglich ist die vorliegende Videoanalyse abzugrenzen von TikToks, die sachtechnische, trainingspezifische oder natürliche Abläufe in den Mittelpunkt stellen. Um einen möglichst breiten Einblick auf die Musiknutzung

124 Auf der Plattform TikTok können User ihre Videos zum Download für Dritte und zur nicht kommerziellen Nutzung freigeben. Entsprechend wurden nur TikToks verwendet, die zum Zeitpunkt der Erhebung zum freien Download zur Verfügung standen.

in den TikToks zu gewinnen und Vergleiche über Genres hinweg zu ermöglichen, wurden die TikToks auf Basis von Musiktiteln, die populär auf TikTok sind, aus den Jahren 2019 und 2020 ausgewählt. Dadurch kann gewährleistet werden, dass die Vielfalt des audiovisuellen Materials nicht durch kommunikationsspezifische Merkmale eingeschränkt wird, sondern die Popularität der Songs auf TikTok ausschlaggebend ist.

Im nächsten Schritt wurden die TikTok-Sounds auf der Plattform abgeglichen, um darauffolgend die TikToks anhand vordefinierter Ein- und Ausschlusskriterien auszuwählen. Ausgehend von den TikTok-Sounds wurden die TikToks randomisiert ausgewählt. Die Randomisierung erfolgt automatisch aufgrund des TikTok-Algorithmus¹²⁵, der sich am Userverhalten orientiert. Es zeigte sich auch, dass je nach Zugriffszeitpunkt andere TikToks oder die TikToks in einer veränderten Reihenfolge im selben Account angezeigt werden (Anhang 25). Die Followerschaft, Anzahl der Likes, Shares, Comments etc. wie auch Views der User stellen kein Auswahlkriterium dar.¹²⁵

Zur Erstellung einer probaten Quellengrundlage wurden für die Auswahl der TikToks folgende Ein- und Ausschlusskriterien festgelegt:

Ein- und Ausschlusskriterien – Kurzvideos

- a) Veröffentlicht auf der Kurzvideoplattform TikTok
- b) Audiovisuelles TikTok (musikzentriert)
- c) Originaltitel und TikTok-Sound in der Schweiz verfügbar¹²⁶
- d) TikTok in der Schweiz verfügbar
- e) > 500.000 Nutzungen des TikTok-Sounds in Kurzvideos
- f) Uploaddatum je Untersuchungszeitraum 2019, 2020
- g) TikTok durch User zum Download freigegeben

Tab. 4: Ein- und Ausschlusskriterien – Kurzvideos

Darauffolgend wurden die offiziellen Musikvideos oder Visualizer zu den Songs gezogen. Für die Auswahl dieser wurden ebenso Ein- und Ausschlusskriterien festgelegt:

125 Aufgrund des TikTok-Algorithmus¹²⁵ und der durch diesen bedingte Bevorzugung von verifizierten Usern mit großen Followerzahlen kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Materialauswahl TikToks von verifizierten Usern beinhaltet. Die Verifizierung bei TikTok ist durch einen blauen Haken gekennzeichnet. Dieser Haken bestätigt, dass es sich um einen offiziellen Account handelt, in dem regelmäßig viraler Content veröffentlicht wird, der ein hohes Engagement aufweist. Dabei kann es sich um Accounts von Content-Creator aber auch um Unternehmens-Accounts handeln.

126 Aufgrund des Wohnsitzes der Autorin.

Ein- und Ausschlusskriterien – Musikvideos/Visualizer

-
- a) Offizielles Musikvideo oder Visualizer der Musikschaffenden zum verwendeten Musikausschnitt (TikTok-Sound)
 - b) Veröffentlicht auf der Videoplattform: YouTube
 - c) Musikvideo in der Schweiz verfügbar¹²⁷

Tab. 5: Ein- und Ausschlusskriterien – offizielle Musikvideos/Visualizer

Im Rahmen des Samples der offiziellen Musikvideos wurde nach Urheberrechtsgesetz (UrhG) § 60c Wissenschaftliche Forschung vorgegangen. § 60c UrhG besagt, dass die nicht-kommerzielle wissenschaftliche Nutzung von digitalen Kopien von urheberrechtlich geschützten Werken ohne Zustimmung des Rechteinhabers möglich ist, wenn weniger als 15 % des Materials verwendet werden. Entsprechend wurden maximal 15 % der offiziellen Musikvideos und Visualizer für die Analyse verwendet.

Die TikToks wurden anhand des TikTok-Rankings (2019) unter Berücksichtigung der Ein- und Ausschlusskriterien ausgewählt. Daraus ergeben sich die folgenden fünf TikTok-Sounds für das Jahr 2019:

- 1) Lil Nas X – Old Town Road (Yeehaw-Challenge)
- 2) Lil Nas X feat. Billy Ray Cyrus – Old Town Road
- 3) Sub Urban – Cradles
- 4) Blanco Brown – The Git Up
- 5) Andrew Gold – Spooky Scary Skeletons (Anhang 23)

Bezüglich der verwendeten Musikausschnitte von Lil Nas X sowie dem Remix von Lil Nas X feat. Billy Ray Cyrus zeigt sich eine Besonderheit. Es wird davon ausgegangen, dass infolge von Urheberrechtsverletzung¹²⁸ entweder seitens der User oder durch TikTok selbst, die TikTok-Sounds von der Plattform entfernt wurden. Auffällig ist, dass der TikTok-Sound, der sich auf den Song ‚Old Town Road‘ von Lil Nas X bezieht, in einer #Challenge und damit verknüpften Hashtags verwendet wurde. Diese zeigen eine Nutzungsanzahl von >500.000 (Anhang 24). Die mediale Bekanntheit des Songs wie auch der #Challenge verweisen zudem auf eine große Popularität des Titels (Chow 2019, o. S; Schwarzer 2019, o. S; Stauffacher und Plaga 2019, o. S.). Der zweite TikTok-Sound basiert auf dem nur

127 Aufgrund des Wohnsitzes der Autorin.

128 Diese Vermutung ist entstanden, da einige TikToks, die mit den Hashtags: #Yeehawchallenge, #yeejeejuice, #YeeGirl oder #YeeBoy versehen waren keinen Zugriff auf den TikTok-Sound zuließen. Der Sachverhalt einer möglichen Urheberrechtsverletzung wird im weiteren Verlauf der Studie nicht näher betrachtet.

wenige Monate nach dem Erfolg von Lil Nas X veröffentlichten Remix mit Billy Ray Cyrus. Aufgrund der erwähnten medialen Aufmerksamkeit und der umfangreichen Hashtagnutzungen wurden beide Musiktitel in die Auswahl aufgenommen. Weiter stellte sich heraus, dass es sich bei dem TikTok-Sound zu ‚Spooky Scary Skeletons‘ nicht wie gekennzeichnet, um den Originalmusiktitel von Andrew Gold handelt, sondern um den Remix von DJ The Living Tombstone (2013). Dieser Aspekt wurde im weiteren Verlauf der Materialauswahl berücksichtigt und ergänzt. Entsprechend wurden der Originalmusiktitel von Andrew Gold (Kurzfilm (2010)) sowie der Visualizer zum TikTok-Sound DJ The Living Tombstone (2013) in das Datenmaterial aufgenommen (Kapitel 11.4).

Für die Materialauswahl des Jahres 2020 wurden die TikToks anhand des TikTok-Rankings (2020b) unter Berücksichtigung derselben Ein- und Ausschlusskriterien ausgewählt. Es folgte das gleiche Vorgehen wie bei der Auswahl von 2019. Daraus ergeben sich die folgenden fünf TikTok-Sounds:

- 6) Millie B – Soph Aspin Send [M to the B]
- 7) Jawsh 685 – Laxed (Siren Beat)
- 8) Jawsh 685 & Jason Derulo – Savage Love (Laxed – Siren Beat)
- 9) Cardi B feat. Megan Thee Stallion – WAP
- 10) Fleetwood Mac – Dreams (Anhang 23)

Wie beschrieben, beruht die Auswahl des Samples von 2019 und 2020 vordergründig auf der enormen Popularität und der Nutzungshäufigkeiten der TikTok-Sounds auf TikTok. Eine große Heterogenität der Materialauswahl zeigt sich bei den Musikschaffenden und Musikgenres. Das Material liefert eine Auswahl an Solo-Interpreten und Interpretinnen, Bands (z. B. Fleetwood Mac) sowie Featurings (z. B. Billie Ray Cyrus). Darunter finden sich weibliche Musikerinnen (z. B. Millie B, Cardi B) und männliche Musiker (Sub Urban, DJ The Living Tombstone), BIPoC-¹²⁹-Musiker und -Musikerinnen (z. B. Jawsh 685) sowie ein Musiker aus der LGBTQ+¹³⁰-Gemeinschaft (z. B. Lil Nas X). Die Musiktitel lassen sich verschiedenen übergeordneten Genres, wie Country, Hip-Hop, Rock/Pop sowie der Electronic Dance Music (EDM) zuordnen. Auffällig ist, dass es sich bei einigen Fällen um Sub-Genres wie auch um Crossover¹³¹ handelt (Anhang 27). Beispiels-

129 Black, Indigenous, People of Color

130 Menschen mit unterschiedlichen Identitäten und sexueller Orientierung

131 Eine Verschmelzung von unterschiedlichen Musikstilen sowie -genres und/oder Traditionen in der Komposition als auch in der Interpretation und Aufführung

weise handelt es sich bei dem Song ‚Soph Aspin Send [M to the B]‘ um Blackpool Grime, einen eigenen Musikstil und eine Subkultur, der Anfang der 2000er in England entstanden ist (Kapitel 11.5). Bei den Musiktiteln ‚The Git Up‘ und ‚Old Town Road‘ handelt es sich um ein Crossover-Genre, in dem Hip-Hop und Country-Musik verbunden wird (Kapitel 11.1 und Kapitel 11.3). Übergeordnet wird im nachfolgenden Kapitel auf die in der Materialauswahl aufgekommenen Musikgenres eingegangen. Das Kapitel dient dazu, einen Einblick in die Spezifika der Genres zu erhalten.

9.3 Genre

Die Zuordnung zu Genres und der Terminus Genre an sich wird in der Wissenschaft wie auch unter Musikschaaffenden und ihren Fans diskutiert. Dennoch kommen im weiteren Verlauf Musikgenres zur Anwendung, um das untersuchte Material besser verstehen und einordnen zu können. Durch die Kategorisierung verschiedener musikalischer Werke in Musikgenres ist es möglich, diese nach ihren thematisch-motivischen Inhalten wie auch künstlerischen Ausprägungen der Musikschaaffenden zu ordnen. Der Songtext, Instrumentation wie auch Tempo- und Spielweise sind hierbei Anknüpfungspunkte und dienen als Grundlage der musikalischen Interpretation. Musikgenres können dem Publikum den Zugang zu den Werken erleichtern, da diese bestimmte Erwartungshaltungen an das künstlerische Material hervorrufen und dadurch die Interpretation vereinfachen. Neben den Erwartungen an das Material liefern bestimmte Vorstellungen an die Aufführungstraditionen und Artists innerhalb der Genres weitere Möglichkeiten der Interpretation.

Hier nicht außer Acht gelassen werden darf die stetig zunehmende Diversifizierung von Genres, was die algorithmisch generierte Tag Cloud der Webseite ‚Every Nois‘ bestätigt. Im Mai 2023 existieren bei ‚Every Nois‘, basierend auf Spotify-Daten, laut McDonald (o. J.) 6.178 unterschiedliche Musikgenre. Im Folgenden werden die verschiedenen Aspekte der etablierten Genres Country, Rockmusik, Hip-Hop/Rap und EDM blitzlichtartig behandelt, um die weiterführende Kontextualisierung des Materials zu vereinfachen.

durch Musikschaaffenden, was zu einer genreübergreifenden musikalischen Ausdrucksform führt.

Country

Das heutige Verständnis des Genre Country¹³² basiert auf den durch die Radio- und Tonträgerwirtschaft der 1920er-Jahre etablierten Kategorien ‚Old Time Music‘ und ‚Hillbilly Music‘. Innerhalb dieser Kategorien wurde damals lokale Musik von weißen Musikern und Musikerinnen aus den Südstaaten Amerikas mit unterschiedlichen Traditionen vermarktet. Das führte zur Verbindung der musikalisch-klanglichen Elemente der Hillbilly-Tradition mit dem visuellen Bild des Cowboys (Peterson 1997, 69–71, 94).

Die Songtexte bestehen bis heute meist aus einfach nachvollziehbaren Erzählungen mit einem hohen Grad an Realismus aus der Perspektive eines lyrischen Ichs. Diese direkten Texte, die sich mit den amerikanischen Lebensverhältnissen, Lebenskrisen, persönlichen Erfahrungen wie Krankheit, Tod oder Liebesbeziehungen beschäftigen, sind charakteristisch für Country. Für die Musikschaftenden wie auch die Hörerschaft des Genres ist die soziokulturelle, emotionale und persönliche Authentizität, sowie der Bezug zur Landschaft und Natur, besonders wichtig. Dies steht in engem Zusammenhang mit der angestrebten Realitätsnähe der Musik. D. h., die Songs sowie die Darstellung dieser in audiovisuellen Produkten sollten auf eigenen Erfahrungen basieren. Das Spielen von Rollen sowie der Einsatz von Playback oder auch Autotune in den Songs, widersprechen den Idealen des Genres und sind daher unerwünscht. Typische Instrumentierung, welche die Treue zu den musikalischen Wurzeln zeigen, sind Chordophone, wie die akustische Gitarre, die Lap-Steel-Gitarre, die Fidel oder das Banjo, Blech- und Holzbläser, aber auch Töne, die durch Gegenstände wie ein Waschbrett erzeugt werden. Es wird ein mittel bis mittelschnelles Tempo verwendet (76–110 beats per minute (bpm), 110–170 bpm), wobei eine entspannte Stimmung vermittelt wird (Schütz 2008c, 42; Peterson 1997, 151). Ergänzend zu der typischen Instrumentierung etablierten sich verschiedene vokale Ausdrucksweisen wie das Tear (Träne), das Wegbrechen der Stimme sowie das gelegentliche von der Melodie abhebende Falsett – oder Kopfstimmtonne (Hähnel 2015, 63–64).

Durch die mediale Verbreitung von ‚Country & Western dancing‘ nicht nur in Filmen sowie ‚Country & Western Dance Clubs‘ werden bis heute spezifische Tänze und Tanzschritte wie ‚Line Dancing‘, ‚Honky-Tonk‘ oder

132 Weiterführende allgemeine Literatur zum Musikgenre Country in Neal (2019), Malone und Laird (2018), Stimeling (2017) sowie spezifische Informationen zu Tänzen des Genre Country und Western in Giordano (2010).

‚2-Step‘ mit dem Genre Country in Verbindung gebracht. Die verbundenen Tanzschritte ergeben eine Choreografie, die mit dem musikalischen Taktschema übereinstimmt (Giordano 2010, 73–76).

Cowboyhut (Stetson), Leder- und Jeans-Outfits im Western-Stil zeichnen den Kleidungsstil aus und betonen das Western-Image der Country Musik. Dabei legen Frauen und Männer bei ihrer Kleiderwahl einen Schwerpunkt auf das, was zu dieser Zeit als sexy definiert wurde. Weitere zentrale visuelle Darstellungen entwickeln sich über die Zeit von der Prärie und Pferden zu Straßen, Autos und weiten Landschaften, die Freiheit symbolisieren (Malone und Laird 2018, 160–163; von Appen 2017a, 21–23; Schütz 2008c, 42; Peterson 1997, 151–154).

Hip-Hop/Rap

Hip-Hop ist nicht nur eine musikalische Richtung, sondern auch eine Kultur und populäre Kunstrichtung. Die Hip-Hop-Kultur¹³³ ist eine heterogene kulturelle Praxis, bestehend aus Breakdance, Graffiti, Rap-Musik und DJing¹³⁴, geprägt von ökonomischen und soziokulturellen Veränderungen. Die Wurzeln des Hip-Hop liegen in den kulturellen Traditionen der Afro-amerikaner und Afroamerikanerinnen sowie der Funk- und Soul-Musik. Daher ist der Beat vom Rhythmus und Percussion-Elementen geprägt wie Snares und HiHats und erzeugt eine sehr akzentuierte und anregende Stimmung (Schütz 2008c, 49). Der Sprechgesang und die Musik sind durch den Beat, der meist aus einer wiederkehrenden Schleife besteht, eher lose verbunden. Ausgerichtet ist die Musik auf die Partizipation im Kontext der Hip-Hop-Kultur (Hemming 2016, 117). Diese Charakteristiken tragen zu einer aktiven Partizipation und Teilnahme an spezifischen Darstellungsformen des Hip-Hop bei. Dies führt zur Aneignung verschiedener Wissensrepertoires.

Im Allgemeinen verbindet Hip-Hop „prämoderne (aural-orale bzw. körperorientierte) mit postmodernen (technologischen) Weltwahrnehmungs- und Deutungsrastern [und] öffnet einen materiellen wie symbolischen Interaktionsraum, in dem eine vielfältige Re-Kombination von sprachli-

133 Ergänzende Literatur zur Hip-Hop-Kultur, Klein und Friedrich (2003), Lommel (2001), Toop (2000; 1994) sowie der aktuelle Beitrag zum Deutschrapp Bortot und Wehn (2019).

134 Die Abkürzung DJ steht für Discjockey und bezeichnet eine Person, die Musik in Form von Tonträgern vor einem Publikum abspielt (auflegt).

chen wie körperlichen Ausdrucksinhalten und Ausdrucksweisen stattfindet“ (Kimminich 2003a, 86). Die auf Körper- und Hörerfahrungen basierenden Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster im Hip-Hop werden mit moderner Technologie vereint. Das führt zu einer neuen ästhetischen Fusion, die Elemente unterschiedlicher kultureller Traditionen verbindet und ermöglicht dadurch sowohl lokal gebundene als auch übertragbare Interaktionsmöglichkeiten (Kimminich 2003a, 86–87). Die Aneignung vollzieht sich über tänzerisch expressive Fähigkeiten und eine „performative, körperorientierte Selbstdarstellung“ (Kimminich 2003a, 87), darunter zu finden ist das Storytelling, in dem konzeptionelle Metaphern verwendet werden, mit denen sich das Individuum neu konstruiert und sich in dadurch verändernde Zusammenhänge einbringen kann (Kimminich 2003a, 87).

Anfang der 1970er-Jahre entsteht Hip-Hop bedingt durch „[...] soziale, demographische und ökonomische Umwälzungen [...]“ in verschiedenen Städten der Vereinigten Staaten von Amerika (Rappe 2017, 113). Diese Veränderungen förderten die Entwicklung von sogenannten Ghettos in den Städten, die von Straßengangs beherrscht wurden. Ausgehend von einer afro-amerikanischen und afro-karibischen Jugendkultur, charakterisiert durch Breakdance, Graffiti und Rap-Musik, entsteht zu dieser Zeit Hip-Hop in New York.

Die Hip-Hop Kultur ist geprägt von Kampf und Wettbewerb, in der gesellschaftliche Verhältnisse kommentiert und gleichzeitig Gemeinschaft geformt und strukturiert werden. Die verfeindeten Gangs begannen, ihre Straßenkämpfe in Form von ‚beefs‘ und ‚battles‘ auf der Bühne auszutragen (Rappe 2010, 33; Bynoe 2006, 15, 20; Rose 1994, 1–20). Hierbei spielt Breakdance (Breaking), ein Tanzstil der „auf leiblich-affektiver Selbsterfahrung und insbesondere einer an Aggression und Verteidigung anknüpfende Selbstdarstellung [beruht und der] in den Großstadtghettos der [...] Ost- bzw. Westküste entstanden [ist]“, eine zentrale Rolle (Kimminich 2003b, 2). Die Bewegungen basieren auf Tanztraditionen und Körpertechniken unterschiedlicher Kulturen, die individuell abgewandelt werden. Zahlreiche Modifikationen des Breakdance der Ostküste haben sich aus Bewegungen aus dem Kung-Fu, Capoeira, der Zirkusartistik, der Tierwelt, aber auch aus dem Tap- und Jazz-Dance entwickelt. Im gleichen Zeitraum entwickelt sich an der Westküste ‚Locking‘ und ‚Popping‘ bzw. ‚Electric Boogaloo‘. ‚Popping‘ ist ein langsamer Tanz und spielt „mit der Idee des mechanisierten und digitalisieren Körpers“. ‚Locking‘ baut auf rhythmischen Schritten auf und spielt mit der Spannung und Entspannung des Körpers, was an

eine „an Fäden aufgezogen Spielfigur“ erinnert (Kimminich 2003b, 3–16; Klein und Friedrich 2003, 30–34).

„Der Prototyp des HipHoppers [ist] [c]ool, kollegial, relaxt, leistungsorientiert, diffus politisch, auf Authentizität bedacht, echt“ (Klein und Friedrich 2003, 195). Diesbezüglich zeigt sich in der Rap-Musik eine Veränderung der Geschlechterrepräsentation. Zuvor war diese orientiert an hegemonialer Männlichkeit, die auf rückschrittlichen Attributen wie Hypermaskulinität und -sexualität, Dominanz und Härte basierte. Gegenwärtig kommt es zu einem Aufstieg von anderen Geschlechtern, mehrheitlich repräsentiert von Frauen in vormals männlich dominierten Sphären. Es kommt zu einer neuen Konkurrenz von Männlichkeit in der Rap-Musik. Das traditionelle Rollenverständnis, das nicht-männliche Personen mit Care-, Sex- und Reproduktionsarbeit assoziiert, tritt zunehmend in den Hintergrund (Süß 2022, 73). Das führt zu einer gesteigerten Sichtbarkeit von unterschiedlichen Gendern¹³⁵ in der Öffentlichkeit. Nicht männliche Muskschaffende im Hip-Hop tragen positiv zur Veränderung der Rap-Szenen bei und unterstützen die selbstbestimmte Entfaltung von nicht cisgeschlechtlich -männlichen¹³⁶ Identitätsentwürfen (Braune 2022, 92–93).

Neben dem sich bis heute weiterentwickelndem Geschlechterverhältnissen im Hip-Hop sind der Sound des Scratching, der durch das rhythmische Bewegen des Plattentellers entsteht, das Sampling, Graffiti sowie Rap, eine Form des Sprechgesangs, der seinen Ursprung in der mündlichen Poesie des ‚toasts‘ hat, charakteristisch für den Hip-Hop (Rappe 2017, 114; Bynoe 2006, 327). Die charakteristische Verwendung der Stimme ist ein Merkmal des Hip-Hop. Dabei wird mit metaphorischer Sprache gearbeitet, prahlerisch und beleidigend gesprochen sowie Referenzen auf Personen wie auch Ereignisse in den Songtexten geschaffen, die mit Gestik und einer ausgeprägten Körpersprache verbunden sind. Die Songtexte beziehen sich nicht nur auf Figuren und Rituale der afroamerikanischen Kultur, sondern auch auf Filme, Videos und das Fernsehen. Durch widersprüchliche Artikulationen werden verschiedene Perspektiven mit gereimten Narrativen, begleitet von rhythmischer elektronischer Musik, eingenommen (Rappe 2010, 33, 43; Rose 1994, 2–3). Die Ausführungen zeigen die Intertextualität von Hip-Hop auf. Die Songs stehen in einem sozialen und kulturellen Referenz-

135 Gender ist als soziales Produkt zu verstehen, das durch die Erwartungen im Rahmen der Interaktion von Subjekten entsteht. Weiterführende Literatur zum Thema Gender siehe West und Zimmerman (1987) sowie Butler (2004; 1993; 1990).

136 Der Ausdruck ‚cisgeschlechtlich‘ beschreibt Menschen, die mit dem nach ihrer Geburt verkündeten Geschlecht leben.

system, da sie auf sich selbst, soziale und gesellschaftliche Zusammenhänge wie auch auf andere mediale Texte verweisen (Mikos 2003, 71–72).

Durch den damaligen technologischen Fortschritt konnte Rap-Musik schnell auf die gegenwärtigen Probleme reagieren und diese in die Songs einbinden. Rap-Musik zeichnet sich bis heute durch den Bezug zur Realität und der Auseinandersetzung mit kritischen gesellschaftlichen Themen aus. Hip-Hop ist ein Paradebeispiel, wie die Nutzung technischer Möglichkeiten im Interesse der musikalischen Botschaft vollzogen werden kann. Rap-Musik zeigt sich in einem technologisch anspruchsvollen urbanen Sound, der die komplexen sozialen, kulturellen und politischen Themen der Gesellschaft zusammenbringt (Rose 1994, 2, 95).

Der Einsatz von Drumcomputern und das Sampling wurde durch den Hip-Hop revolutioniert und die musikalische Kreativität wurde dadurch neu definiert. Im Hip-Hop werden der Ursprung und die Identität des Samples nicht verschleiert, sondern als Bezugspunkt genutzt, “[...] using samples as a point of reference, as a means by which the process of repetition and recontextualization can be highlighted and privileged. Das Sampling ermöglicht es die “[...] break beats, [...] points of rupture in their former contexts, points at which the thematic elements of musical piece are suspended and the underlying rhythms brought center stage” (Rose 1994, 73–74). Damit kann jeder beliebige Klang gesampelt und in der Musik verarbeitet werden und ermöglicht dabei die „(Wieder)Aneignung akustischer Memorate“, wodurch Klangwelten erzeugt werden, in denen zitiert, imitiert und/oder kombiniert wird (Kimminich 2003a, 87–88). Samples sind dadurch Bestandteil eines kommunikativen Gedächtnisses, das sich durch intertextuelle Verweise auf die eigenen gemeinschaftlich geteilten kulturellen Wissensbestände bezieht und zugleich das kulturelle Gedächtnis der afroamerikanischen Gemeinschaft durch die Musikpraxis artikuliert.

Entsprechend kann das Sampling auch simultan verlaufen, als musikalisches Werkzeug dienen, als eine intertextuelle Verweispraxis und als eine transparente Technik der Werkproduktion (Pelleter und Lepa 2007, 203, 208). Hip-Hop profitiert von der intertextuellen Perspektive populärer Musik. Das Sampling ist grundlegender Bestandteil der kompositorischen Praxis im Hip-Hop und bringt immer Intertextualität mit sich. Ein Song kann nur verstanden werden, wenn der Zusammenhang zwischen dem gesampelten Material verstanden wird. Bis heute werden durch die kulturelle Praxis des Hip-Hop soziale, kulturelle und politische Themen des aktuellen Zeitgeistes unter Einsatz der sich weiterentwickelnden Technologie musikalisch sowie symbolisch-ästhetisch zum Ausdruck gebracht.

Elektronische Musik

Elektronische Musik, Electronic Dance Music, Electro oder kurz EDM¹³⁷ ist eine Metabezeichnung für ein überwiegend instrumentales und strak ausdifferenziertes Genre. Anfang der 2000er-Jahre gelangt EDM in den Mainstream und gewinnt seitdem weiter an Popularität. Ein entscheidendes Merkmal von EDM ist die Heterogenität, die sich in der Breite der Genre-Bezeichnungen und der Demografie wie auch den Stilen des Publikums darstellt. Subgenre wie House, Techno, Hardcore, Trance, Jungle und Drum'n'Bass, um ein paar der bekanntesten zu nennen, gehören zur EDM. Sie besitzen eigene musikalische Merkmale und unterschiedliche Publika. Einige der Subgenres sind aus unterschiedlichen Entwicklungspfaden hervorgegangen. Andere haben sich gegenseitig beeinflusst und sind zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden. Es zeigt sich, dass das Genre einer ständigen Entwicklung unterworfen ist (Nieswandt 2017, 111–113; Butler 2006, 32–33; McLeod 2001, 60–62, 65).

Diese Genrevielfalt ist einerseits zurückzuführen auf die sich schnell entwickelnde Natur der Musik und andererseits auf die Konsumkultur der Publika. Zudem verweist diese Genrevielfalt auf die wichtige Rolle der lokalen Szenen für EDM, Tanzstile, die Clubkultur und deren Subkulturen. Zum Beispiel wird in deutschsprachigen Regionen der Überbegriff ‚Techno‘ für EDM verwendet, wohingegen in Frankreich der Überbegriff ‚Electro‘ zur Beschreibung zum Einsatz kommt (Mazierska et al. 2021a, 3–4; McLeod 2001, 74–75).

In der EDM wandelt sich mehrheitlich die Struktur der Musiktitel. Aufgrund der oft fehlenden Songstruktur der Popmusik wird in der EDM von Tracks gesprochen. EDM besitzt meist schnelle, treibende, animierende, präsenste und rhythmische Tracks, die zum Tanzen inspirieren. Bpm spielen dabei eine wichtige Rolle, die meisten Subgenre der EDM definieren sich über ein bestimmtes Tempo. In der EDM reicht die bpm-Bandbreite von ungefähr 80 bis mehr als 180 bpm (Kaul 2017, 107–108; Schütz 2008b, 156–159). Techno zeichnet sich beispielsweise durch mindestens 120 bpm und einem durchgängigen Bassdrum im Viervierteltakt mit repetitiven Patterns aus (Kaul 2017, 106). Die Musik wird unter Einsatz von Technologie erzeugt, entsprechend werden der Synthesizer, der Drum-Computer sowie

137 Auf die umfangreiche historische Entwicklung, Szenen, musikalische Struktur und Stars wird im Folgenden nicht weiter eingegangen. Hierzu weitere Informationen in Mazierska et al. (2021b), Lawrence (2016), Collins et al. (2013) und Butler (2006).

elektronische Instrumente mehrheitlich mit dem Genre in Verbindung gebracht (Butler 2006, 33; McLeod 2001, 62).

Für einen EDM-Track ist meist eine aus wenigen Tönen zusammengesetzte Bassfigur in Kombination mit einem wiederholenden Motiv ausreichend. Mithilfe von repetitiven Arrangements können tranceartige Wirkungen erzielt werden. Diese Trackstruktur lässt die Harmonik in den Hintergrund treten und wird durch andere Klangquellen wie Sounds ersetzt. Sounds sind in der EDM von besonderer Bedeutung und führen dazu, dass ein bestimmter Track zu einer bestimmten Zeit gespielt wird, um einen bestimmten Zustand beim Publikum aufzurufen. Hierbei können beliebig lange Tonaufnahmen (Samples) eingesetzt werden, die aus Ausschnitten von anderen Musikstücken, aber auch aus einzelnen Tönen oder alltäglichen Geräuschen bestehen. Beeinflusst durch die technologische Weiterentwicklung sind diese verwendeten Klangquellen oder synthetisch erzeugten Effektklänge meist sprachlich schwer zu beschreiben. Bei den Klangquellen kann es sich beispielsweise auch um alltägliche Geräusche wie das Bellen eines Hundes oder das Quietschen einer Tür handeln, die durch den Einsatz von Technologie in den Tracks verarbeitet wird. Akustische Instrumente wie Gitarren kommen eher selten zum Einsatz, überraschende musikalische Einwüfe werden hingegen oft verwendet (Schütz 2008c, 42–43; Butler 2006, 12–13; Keller 1999, 169–172).

Im Rahmen des Genres haben sich verschiedene Tänze etabliert, die oft mit umfangreicher Fuß-/Beinarbeit oder auch schnellen Armbewegungen einhergehen. Beispielsweise ist der Shuffle in der EDM ein improvisierter Tanz, bei dem die Person wiederholt mit den Füßen im Rhythmus der Musik nach innen und nach außen ‚schlurft‘. Hingegen ist ‚Jumpstyle‘ ein Tanzstil, der insbesondere in der Trance- und Hardstyle-Szene beliebt ist. Der Fokus des Tanzstiles liegt auf einer ausgeklügelten Fußarbeit. Der ‚Jumpstyle‘ ist gespickt mit Sprüngen und Drehungen, in denen nur selten beide Beine den Boden berühren (Ege 2007, o. S.). Die Tanzstile in der EDM sind nicht nur körperliche Ausdrucksformen, sondern auch ein integraler Bestandteil der musikalischen Erfahrung und der Gemeinschaft, die sich um die EDM gebildet hat.

Rockmusik

Unter dem übergeordneten Genre Rockmusik oder kurz Rock¹³⁸ wird Musik verstanden, die unter dem Einfluss des Blues und Swing sowie aus den amerikanisch-folklorischen Traditionen Hillbilly und Country entstanden ist. Rock steht zudem in einem engen Zusammenhang mit der technologischen Weiterentwicklung, wodurch Studioproduktionen eine zentrale Bedeutung für Rockmusik haben. Unter Rock werden viele weitere Musikstile subsummiert, darunter Hard Rock, Soft Rock, Punk, Heavy Metal. Dadurch trägt Rockmusik verschiedene Strömungen, musikalisch-klangliche Stile und lebensweltliche Rezeptionen in sich. Wie bereits durch die verschiedenen Genre-Bezeichnungen ersichtlich wird, unterscheiden sie sich erheblich voneinander (Schütz 2008a, 26–31). Entsprechend beschreibt Keightley (2001, 109) Rock wie folgt: “Rock is a term that is instantly evocative and frustratingly vague. Rock may mean rebellion in musical form, distorted guitars, aggressive drumming, and bad attitude. But rock has also stood for much more than a single style of musical performance” (Keightley 2001, 109).

In Anlehnung an den Rock’n’Roll entsteht in den 60er-Jahren in England Rock. Die Rockmusik wird in dieser Zeit nicht nur durch ein jugendliches Publikum konsumiert, sondern auch selbst aktiv gespielt. Dadurch wird Rockmusik zu einem Jugend- und Kulturphänomen (Schütz 2008a, 26). In den 1960er-Jahren beginnend, verzeichnet Rockmusik eine schnell wachsende und breite Hörerschaft aus Jugendlichen sowie jungen Erwachsenen. Unter den jungen Erwachsenen findet sich eine Reihe von Personen aus der seit den 1965er-Jahren wachsenden Studentenschaft. In diesem Zusammenhang steht Rockmusik für einen intensiven entgrenzten Lebensstil (Hecken 2017, 37). Hecken (2017, 37) führt aus, dass es dieser studentischen Hörerschaft nicht zuerst um „[...] mitsingbare Botschaften, sondern um Klänge und Rhythmen, die als >bewusstseinsverändernd<, enthemmend, spielerisch, >unkommerziell<, verwirrend ungewöhnlich und antreibend gelten“ geht (Hecken 2017, 37). Entsprechend bringt Rockmusik bestimmte Symbole und Assoziationen mit Rausch, Ritualen, Emotionen, Rebellion¹³⁹ und einer Körperlichkeit mit sich. Hierzu beigetragen habe Slogans wie

138 Auf die umfangreiche historische Entwicklung, Subkulturen, musikalische Struktur und Stars wird im Folgenden nicht weiter eingegangen. Hierzu weiterführende Informationen in Hecken (2017) und Kneif (1979; 1978).

139 Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den musikalischen und gesellschaftlichen Aspekten der Rockmusik der 50er- und 60er-Jahre liefert Fikfa (2019).

„Sex, Drugs and Rock’n’Roll“. Auffällige Kleidung, Schminke, ausgestellte Körperbehaarung, Tattoos und körperlich enthemmende Aktionen nicht nur bei Live-Konzerten zeichnen das Bild der Körperlichkeit von Rockmusik bei Musikschaaffenden und ihrem Publikum (Hecken 2017, 39).

Musikalisch-klanglich wird Rockmusik vom Schlagzeug und elektrisch verstärkten Gitarren sowie der menschlichen Stimme geprägt. Ein Merkmal von Rocksongs sind Instrumentalsoli und ausgeprägte Repetitionen (Hecken 2017, 36–37; Kneif 1979, 19–37). Hier zeigt sich erneut die Körperlichkeit der Musik. Die Instrumentierung ermöglicht das aktive, direkte und körperliche Instrumentalspiel. Motorisch müssen die Musikschaaffenden ihre Instrumente meisterhaft beherrschen, um herausragende Gitarren- oder Schlagzeugsoli insbesondere bei Live-Auftritten zu präsentieren. Live-Konzerte sind von großer Relevanz in der Rockmusik und werden begleitet von Bühnenshows, die je nach Musikstil gespickt sein können mit Effekten, Pyrotechnik und an das Schauspiel erinnernde Inszenierungen (Sandner 1977, 145–147, 152).

Die Musikschaaffenden komponieren ihre Stücke meist selbst und präsentieren sich als Ensemble, in dem die einzelnen Personen nicht willkürlich austauschbar sind. Das führt zu einer Personifikation der Protagonisten und Protagonistinnen des Rock und führt zu dem Phänomen des Rockstars (Hecken und Kleiner 2017, 37). Das Verhältnis zwischen den Rockstars und dem Publikum hat zudem durch den Einfluss von Technologie eine neue Art von Nähe und Distanz hervorgebracht. Rockmusik ist Musik, die zunehmend durch audiovisuelle Medien übertragen und vermarktet wird. Die Stars präsentieren sich in audiovisuellen Medien, in denen sie durch ihre Performance das Publikum direkt einbeziehen. Dadurch wird der Eindruck von Intimität beispielweise zwischen dem Sänger und dem einzelnen Fan hervorgerufen. Diese Intimität wird in erster Linie durch die Medien determiniert, ausgenommen von einem direkten Kontakt bei einem Live-Konzert (Wicke 2001b, 28–29).

Die Technologie zeichnet sich in weiteren Bereichen der Rockmusik ab. Die Langspielplatte (LP) mit längeren Klangprozessen gewinnt gegenüber der Single mit ihren prägnanten Themen in der Rockmusik an Bedeutung. Einerseits verschafft sich Rockmusik dadurch eine künstlerische Legitimität, da die LPs zusammenhängend konzipiert und als ernsthafte Statements gehandelt werden können. Andererseits sind LPs profitabler als Singles und versprechen einen kommerziellen Erfolg. Hierbei entsteht das Dilemma des Rock, die Verhandlung zwischen Massenware und Kunst in der Massenkunst. Durch CD, LP und Kassette wird Rock zu einer standardisierten

Massenware, die Musik an sich löst aber Gefühle der Freiheit, Rebellion und Authentizität aus. Es folgt eine kleinliche Unterteilung des Rock, orientiert an den Werten und Rahmungen des Rock innerhalb der Massenkultur (Keightley 2001, 109–108., 118). „At its very birth, rock is already a component of that mainstream” (Keightley 2001, 127).

9.4 Ablauf der Analyse und Transkription

Das Augenmerk der Videoanalyse liegt auf medialen Inszenierungs- und Bedeutungsbildungsprozessen sowie der technologischen Verschmelzung von Sehen und Hören. Für die Analyse von audiovisuellen Produkten muss eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen Analyse, Transkription/Deskription und Interpretation erfolgen. Videotranskripte können als Analogie zu Texttranskripten verstanden werden. Die Analyse stellt dabei nach Mikos (2015a, 70, 76, 83) die Bestandsaufnahme der Komponenten dar, die in einer Doppelbeziehung zum Material steht. Denn in dieser werden Erkenntnisse durch die Betrachtung gewonnen und zugleich durch diese Betrachtung überprüft. In der Transkription erfolgen die reine Beobachtung und die Beschreibung der Phänomene zur Sicherung der Datenbasis. Die Transkription und Analyse reduzieren die Komplexität des Materials. Im Rahmen der Interpretation wird das audiovisuelle Material als systematisches Ganzes beleuchtet und in populärkulturelle Kontexte eingeordnet sowie in Verhältnis zueinander gestellt (Mikos 2015a, 89–91). Zentral hierbei ist, dass der Untersuchungsgegenstand in einem engen Zusammenhang mit dem populärkulturellen Gedächtnis jedes einzelnen Users steht. Ihre persönlichen Bilder, die sich durch die Erinnerungen und das Musikerlebnis mit dem Song ergeben wie auch populärkulturell verankerte Zeichen, die mit der Musik verbunden sind, werden bestmöglich berücksichtigt.

Von April 2021 bis Dezember 2022 erfolgte die Datenerhebung und -analyse des audiovisuellen Materials. Die Analyse besteht aus mehreren Schritten und stellt die Produktanalyse im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption in den Fokus. Die Kurzvideos und die korrespondierenden Videoausschnitte wurden in songbasierte Datensets aufgeteilt. Die Feinanalyse erfolgt jeweils pro Datenset mithilfe der integrierten Bild-Text-Ton-Analyse (2009).

Im ersten Schritt wurde das Forschungsmaterial einmalig gesichtet und der erste Eindruck schriftlich festgehalten. Anschließend erfolgt das ge-

trennte Sehen und Hören für die Transkription und die darauffolgende Feinanalyse. Das getrennte Sehen und Hören ermöglicht es, den Fokus auf jeweils rein musikalisch-klangliche und filmisch-darstellende Gestaltungsmittel zu legen. Das beinhaltet einerseits das mehrmalige Hören der Musik ohne das Bewegtbild und andererseits das mehrmalige Sehen des Videos ohne den Ton. Für die Transkription und die damit verbundene Segmentierung der einzelnen Elemente des Materials in Bild-, Text- und Ton-Ebene unter Berücksichtigung der jeweiligen Funktionen wurden die im vorherigen Kapitel vorgestellten Kategorien verwendet. In diesem Zusammenhang wurde jeweils die musikalisch-klangliche Ebenen und das Bewegtbild weitestgehend unvoreingenommen anhand der deskriptiven Kategorien kodiert und beschrieben. Weitere induktive Kategorien, die sich durch das Datenmaterial ergeben haben, wurden im Kategoriensystem aufgenommen und in weiteren Kodierzyklen über alle Dokumentengruppen hinweg adaptiert. Die Transkription erfolgt sequenziell geordnet nach der Partiturschreibweise im Softwareprogramm MAXQDA. Die Software ermöglicht einen engen Zusammenhang zwischen Transkription, Beschreibung und Analyse. Die Bild-, Text- und Ton-Ebenen werden durch die Partizipationsebene¹⁴⁰ ergänzt. Diese besteht aus den deskriptiven Informationen zu den Aufrufen, Comments, Likes, Shares sowie Views etc. der TikToks (Metrik¹⁴¹) und sind in den Dokumentvariablen von MAXQDA hinterlegt (MAXQDA 2020, 531–532). Innerhalb dieses Prozesses wurden Beobachtungen notiert und beschrieben, um darauffolgend in der Analyse die Sinnebenen zu unterscheiden und grundlegende Bedeutungen und formale Relationen zu explizieren. Durch dieses Vorgehen konnte die Komplexität des Materials reduziert werden. Im zweiten Schritt erfolgt die Interpretation der Elemente, um die Gesamtbedeutung dieser zu bestimmen und zu kontextualisieren (Jost et al. 2013, 58–59). In diesem Zusammenhang wurden Hintergrundinformationen zur Entstehungsgeschichte und/oder Entstehungsbedingungen der Songs sowie des audiovisuellen Materials ein-

140 Die Partizipationsebene stellt Indikatoren der Medienumgebung dar, diese basiert auf dem Regelwerk von TikTok. Diese Variablen gehören zu den äußeren Rahmenbedingungen der Rezeption und können weiteren Einfluss auf die Rezeption haben, da sie steuernde Vorinformationen beinhalten. Beispielsweise kann eine hohe Anzahl an Likes auf eine große Beliebtheit des TikToks schließen lassen.

141 Der Begriff Metrik in Social Media bezieht sich auf ein numerisches Maß. In TikTok dienen die Likes, Comments und Shares dazu, das Engagement und die Interaktionen der User mit den Inhalten der Plattform zu messen und zu verfolgen.

bezogen. Dadurch wird ein Bezug zu den Musikschaaffenden hergestellt und die Interpretation der intendierten musikalischen Botschaft ermöglicht.

Nach der Feinanalyse der zehn Datensets erfolgte ein Fallvergleich des gesamten audiovisuellen Materials. Dabei wurden die Ergebnisse der Feinanalysen zusammengeführt, um Muster und Unterschiede bezogen auf die Bild-, Text- und Ton-Ebenen zu identifizieren. Durch die Identifikation dieser können weitere Erkenntnisse zur Musikanerkennung im Kontext von audiovisuellen medialen Artefakten geliefert werden (Kapitel 12). Im Rahmen der Videoanalyse kommen Interpretationsgruppen zur Anwendung, um die intersubjektive Nachvollziehbarkeit sicherzustellen. Innerhalb dieser wurden die audiovisuellen, aber auch gesondert die visuellen, musikalisch-klanglichen und songtextbasierten Beobachtungen analysiert und diskutiert (Kapitel 13).

