

Stefanie Alisch, Susanne Binas-Preisendörfer,
Werner Jauk (Hg.)

Darüber hinaus ... Populäre Musik und Überschreitung(en)

Proceedings

2. IASPM D-A-CH Konferenz/Graz 2016

Das Ich hat keine Grenze, es ist eine
Grenze **Kalkulierte Transgression**
im Angolanischen Kuduro Ästhetisch
übergriffig & politisch zahm? aus dem
Geiste des Crossover weißes Begehren
Popmusik in der Ukraine Analysieren
Arbeiten an der Grenze queere
Punk-Utopien, Musical, Cyborgs as
Social Beings, Transmediale Festivals
Poptheater, David Bowies **Making**
Music visible? Album-Cover-Art, Pink
Floyd **Ways of Transgression** In besieged
Sarajevo Immersion in digitalen Spielen
Deitching, Geniale Dilettanten im
YouTube-Zeitalter, Migração Musical
Gefangen in der Zwischenablage
Andreas Gabalier **GRENZGÄNGER**
Weltenwandler Heroinabhängige Musiker
Methodendiskussion Janos Marothy

Stefanie Alisch, Susanne Binas-Preisendörfer,
Werner Jauk (Hg.)

Darüber hinaus... Populäre Musik und Überschreitung(en)

2. IASPM D-A-CH Konferenz / Graz 2016



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2018

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg

E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de

Internet: www.bis-verlag.de

ISBN 978-3-8142-2371-1

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Stefanie Alisch, Susanne Binas-Preisendörfer und Werner Jauk 5

Gesellschaftliche /politische Überschreitungen und Populäre Musik (1)

Die Erfindung der Nation aus dem Geiste des Crossover.

Transgressive und transkulturelle Popmusik in der Ukraine
Christian Diemer 13

Ästhetisch übergreifig und politisch zahm?

Kalkulierte Transgression und subtile Dimensionen des Politischen
im angolanischen Kuduro
Stefanie Alisch 27

Arbeiten an der Grenze. Ästhetische Praxen und queere Punk-Utopien
im zine J.D.s

Atlanta Ina Beyer 41

Modes of transgression in besieged Sarajevo from 1992 to 1995

Petra Hamer 62

Migração Musical – musikkulturelle Grenzüberschreitungen zwischen
dem deutschsprachigen Kulturraum und Brasilien im Wandel der
Zeit. Ein Vergleich zwischen dem Oktoberfest in Blumenau
(Brasilien) und dem Samba-Festival in Coburg (Deutschland)

André Rottgeri 75

Überschreitungen bei Andreas Gabalier: musikalische, kulturelle und
gesellschaftliche Aspekte

Michael Weber 91

Überschreitungen in und zwischen (künstlerischen) Medien (2)

Kulturelle Praktiken transmedialer Festivals als Überschreitungen

Bianca Ludewig 115

Gefangen in der Zwischenablage? Die Kopierpraxis des Samplings
im Spannungsfeld von Steigerung und Suspension technischer
Reproduzierbarkeit

Georg Fischer 135

Musical cyborgs as social beings – reflections on popular music production and translations of the social in two recording environments in Cologne <i>Martin Ringsmut</i>	149
Crossing Worlds. Immersion in digitalen Spielen durch Sound <i>Johannes Rath</i>	162
„Stage“: Überschreitung und Erinnerung im Poptheater David Bowies <i>Kathrin Dreckmann</i>	170
Making music visible? Album-Cover-Art als Konzept der Überschreitung zwischen auditiver und visueller Kunst – Storm Thorgersons Gestaltung des Plattencovers „The Division Bell“ von Pink Floyd <i>Karoline Engelhardt</i>	181
Geniale Dilletanten im YouTube-Zeitalter. Digitales Agitpop-Theater bei Deichkind. Eine Clipographie <i>Verena Meis</i>	194
Überschreitungen bei der Erforschung populärer Musik (3)	
„Das Ich hat keine Grenze, es ist eine Grenze.“ Überlegungen zur Überschreitung als Untersuchungsgegenstand und Methodik der Popular Music Studies <i>Jochen Bonz</i>	203
„I am only human?“ Ein Versuch weißes Begehren in populärer Musik zu analysieren <i>L. J. Müller</i>	216
Grenzgänger & Weltenwandler: Zur Rekonstruktion individueller Entwicklungsverläufe heroinabhängiger Musiker – eine Methodendiskussion <i>Melanie Ptatscheck</i>	232
Als populäre Musik zum Gegenstand akademischer Forschung in Ungarn wurde. Das Werk von János Maróthy <i>Ádám Ignác</i>	251
Biografien der Mitwirkenden	261

Vorwort

Nachdem sich der deutschsprachige Zweig der International Association for the Study of Popular Music (IASPM D-A-CH) im Frühjahr 2013 in Bern gegründet hatte und seine erste wissenschaftliche Konferenz zum Thema *Conceptualising Popular Music – Öffnungen, Aneignungen, Positionen* an der Universität Siegen im Jahr 2014 abhielt, trafen sich im Herbst 2016 etwa 70 Popmusikforscher*innen und interessierte Studierende der Karl-Franzens-Universität im österreichischen Graz. In einem intensiven Austauschprozess von Vorstand und Beirat hatten wir uns für das Thema *Darüber hinaus ... Populäre Musik und Überschreitung(en)* entschieden und mehr als 50 Einreichungen auf den Call erhalten.

Aspekte der Überschreitung sind offensichtlich unabhängig von spezifischen kulturellen und historischen Kontexten ein charakteristisches Merkmal populärer Musik, ihren Praktiken, Medien und Theorien. Überschreitungen lassen sich auf vielerlei Ebenen beobachten, seien es solche von mit populärer Musik verbundenen Lebensformen, ihren Codes oder dem multisensorischen Erleben ihrer klanglichen Materialität, die oftmals auf Überschreitungen, Verzerrungen und Irritationen bekannter Sounds, Grooves oder Lautstärken hinauslaufen, sie ausreizen, verdichten, überdehnen. Interessant sind auch die inhärenten Überschreitungen ihrer medialen Bezugssysteme, ihre Nähe zu performativen und visuellen Praktiken, sowie zu den künstlerischen Avantgarden und schließlich die Praktiken des Wirtschaftens und solchen Ökonomien, die die institutionalisierten Grenzen von Kunst- bzw. Kulturbetrieb, Kreativwirtschaft und akademischem Diskurs zu unterminieren suchen. Einige Vorträge nahmen das „gesetzte“ Thema zum Anlass, politische Dimensionen der Überschreitung zu diskutieren, auch solche, die ihre Wirkung im populistischen Umfeld der Gegenwart nicht verfehlen oder solche, die stereotype Zuschreibungen verunsichern. Schließlich knüpfte die zweite IASPM D-A-CH Tagung inhaltlich auch an der ersten an, wenn Überschreitungen zwischen akademischen Disziplinen und ihren Methoden wie auch die Transfers zwischen akademischer Forschung bzw. Lehre und deren Rückwirkung in popmusikalische und popkulturelle Praktiken thematisiert wurden. Nicht zuletzt, weil diese Tagung in Graz zeitgleich zum *elevate* Festival stattfand, standen Fragen nach der Interaktion zwischen populärer Musik, visuellen Medien, Kunst und experimentellen Medienkulturen auf der Agenda.

Welche Formen der Überschreitung haben populäre Musikformen in der Vergangenheit und auch in der Gegenwart zu einem so veränderlichen und vieldimensionalen Feld ästhetischer Artikulationen, kultureller Praxis, sozialer Beziehungen wie auch unternehmerischen Interesses gemacht? Welche sozia-

len, kulturellen, moralischen, ästhetischen und/oder Grenzen von Gender und Race sind von wem und in welche Richtung überschritten worden? Wer legt diese Grenzen überhaupt fest und mit welchen Sanktionsmöglichkeiten haben diejenigen zu rechnen, die sie überschreiten? Gibt es in der Gegenwart überhaupt noch Grenzen, die überschritten werden können und sind Grenzüberschreitungen im Bereich der populären Musik in jedem Falle ein begrüßenswertes Phänomen, wenn man z.B. an den Eklat rings um die ECHO-Verleihung 2018 in Berlin denkt. Auch im Nachhinein betrachtet, hatte das Thema der Tagung einige heikle Punkte der Praxis populärer Musik wie auch ihrer Erforschung angesprochen, von denen wir hoffen, dass die Konferenz Denkipulse gesetzt hat und sie weiterhin diskutiert werden.

Wie bereits angesprochen, war Graz der richtige Ort, sich genau diesem Konferenzthema *Darüber hinaus ...* in den hier skizzierten Perspektiven zu widmen. Das Thema lag auch deshalb nahe, weil das Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität mit seinem Arbeitsbereich *Pop / Musik + Medien / Kunst* als Hauptveranstalter in Zusammenarbeit mit IASPM D-A-CH fungierte. Mit dem *Forum Stadtpark* gibt es in Graz einen Ort, der für die Stadt und weit über Österreich hinaus bereits seit 1959 die Vernetzungen zwischen Wissenschaft, Kunst und Alltag angestrebt und etabliert hat. Verortet gewissermaßen zwischen dem *science-space*, dem *art-space* und dem *public space* hat der Gegenstand populäre Musik und seine Forschungen im Rahmen der und für die Konferenz von dort aus entsprechende Anstöße und einen besonderen auch räumlichen Ausgangspunkt erhalten. Während der Konferenz wurden in einer multimedialen Posterpräsentation das *Pop-Net-Austria* und wichtige Forschungsprojekte wie *Performing Diversity* (Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien mdw), das Projekt *Vienna Electronica* ebenfalls mdw, das *SRA – Archiv österreichischer Populärmusik*, das *Steirische Rockarchiv*, die Jazzforschung der *Kunsthochschule Graz* sowie der Arbeitsbereich *Pop / Musik + Medien / Kunst* der Karl-Franzens-Universität Graz in einer Media-Lounge präsentiert. *Darüber hinaus ...* versuchte der Kongress die Überschreitung akademischer Kommunikationsformen auch in der formalen Struktur des Kongresses herzustellen, insbesondere in der Kooperation mit dem *elevate* Festival, das auch in seiner 11. Ausgabe einen kritisch-politischen Diskurs und avancierte elektronische Musik, Literatur und Kunst miteinander in Verbindung setzte. Einige Referent*innen der IASPM D-A-CH Konferenz saßen zugleich auf Podien oder moderierten Panels bei *elevate* und viele Teilnehmer*innen der Konferenz nutzten die Gelegenheit, die Eröffnung des Festivals am Vorabend des Konferenzbeginns zu erleben. Nicht zuletzt diese Verknüpfung sorgte für vielerlei Anregungen während der Diskussionen zu den Vorträgen, denn auch Besucher*innen bzw. aktive Teilnehmer*innen des *elevate*-Festivals fanden sich im Auditorium der IASPM D-A-CH Konferenz im Gebäude des sogenannten

RESOWI der Karl-Franzens-Universität wieder. An dieser Stelle sei den Veranstalter*innen und allen Helfer*innen vor Ort in Graz noch einmal ein großes Dankeschön ausgesprochen.

Es hat vergleichsweise lange gedauert, bis diese Dokumentation in einer Form vorliegt, die den Ansprüchen und Möglichkeiten von IASPM D-A-CH und den Herausgeber*innen dieser Konferenzdokumentation entspricht. Mit der Veröffentlichung beim Oldenburger Universitätsverlag BIS besteht die Möglichkeit 100 Exemplare im „klassischen“ Buchformat und zugleich im Open Access online zur Verfügung zu stellen wie auch auf der webpage von <https://www.iaspm-dach.net/> zu verlinken. Die Struktur dieser Proceedings folgt den Schwerpunkten der Konferenz: gesellschaftliche / politische Überschreitungen und Populäre Musik (1), Überschreitungen in und zwischen den (künstlerischen) Medien und Populärer Musik (2) und Überschreitungen bei der Erforschung populärer Musik (3). Die folgenden Annotationen geben einen Überblick zu den in diesem Band versammelten Beiträgen entlang der inhaltlichen Gliederung von Konferenz und Band. Selbstverständlich lassen sich auch zwischen diesem Systematisierungsversuch Überschreitungen ausmachen.

Gesellschaftliche / politische Überschreitungen (1): Christian Diemer relativiert die Begrifflichkeit von heimischer (traditioneller) Musik in ethnologischen Studien in der Ukraine innerhalb einer zunehmend globalisierten populären Kultur. Dabei verwendet er zugespitzte Gegensatzpaare und erläutert, wie ukrainische Nationalidentität qua populärer Musik konstituiert wird. Die über die Grenzen von Angola hinaus praktizierte Musik- und Tanzkultur *Kuduro* ist in mancherlei Hinsicht im Fokus politischer Machtnetzwerke und damit ein explizites Beispiel für den Zusammenhang von gesellschaftlichen und politischen Überschreitungen mittels populärer Musik. **Stefanie Alisch** diskutiert in ihrem Beitrag auch, wie sich Forscher*innen der Popular Music Studies den politischen Dimensionen ihres Gegenstandes annähern können. **Atlanta Beyer** setzt sich aus einer von Queer Theory und Cultural Studies informierten Perspektive mit den visuellen Aspekten nordamerikanischer Queer Punk Zines der 1980er Jahre auseinander. In ihrem Beitrag zu den Praktiken populärer Musik im belagerten Sarajevo analysiert **Petra Hamer**, wie sich Musiker*innen, Radiomacher*innen und Musikethnolog*innen in dynamischen Austauschprozessen mit dem emergierenden neuen Staat Bosnien-Herzegowina ins Verhältnis setzten. **André Rottgeri** untersucht in einer Art quasiexperimentellem Design eines „Crossover“ die wechselseitigen Einflüsse von Immigration auf populäre Musikkulturen in Brasilien und Deutschland und leistet damit einen Beitrag zum Verständnis musikalischer Migrationsphänomene. **Michael Weber** befasst sich in seinem konsequent quellenbasierten Aufsatz mit dem österreichischen Sänger und „Produkt“ Andreas Gabalier. *Gabalier* zieht mit der Über-

schreitung von Repertoiregrenzen und v.a. mit polarisierenden politischen Äußerungen die Aufmerksamkeit eines großen Publikums und der Presse auf sich.

Der Beitrag von **Bianca Ludewig** eröffnet den zweiten Schwerpunkt des Bandes, in dem es um **Überschreitungen in und zwischen (künstlerischen) Medien (2)** geht. Auf der Grundlage einer breit angelegten empirischen Forschung geht sie dem Selbstverständnis, der Positionierung und den Erlebenssituationen von transmedialen Musikfestivals nach. Dabei befasst sie sich auch mit dem Zusammenhang von musikalisch-künstlerischen Praxen, partizipativer Projektarbeit und den prekären Arbeitssituationen derer, die diese Festivals realisieren und kommt zu dem Schluss, dass dies Ausdruck einer sich transformierenden Kunstwelt nach den Maßstäben globalisierter neoliberaler Ökonomien ist. Im Text von **Georg Fischer** stehen die Grenzen des Urheberrechts im Zentrum, denn an ihnen bewegt sich die Praxis des Samplings, die einerseits für populäre Musik seit den 1980er Jahren so prägend ist, andererseits ihr Geschäftsmodell untergräbt. **Martin Ringsmut** untersucht aus der Perspektive und mit den Begrifflichkeiten der Cyborg-Theorie die Actor-Network-Interaktionen in Kölner Musikstudios. Der Begriff der Immersion bildet im Beitrag von **Johannes Rath** den Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit Weltenüberschreitungen zwischen Sounds / Musik und digitalen Spielen. Zur Sprache kommen dabei sowohl das partizipative Geschehen, das er mit wahrnehmungstheoretischen wie medientheoretischen Theorien einordnet, wie auch die Bedeutungszuschreibungen, die der Begriff der Immersion durch die Marketingaktivitäten der Medienwirtschaft erhält. **Kathrin Dreckmann** geht einer Kunstfigur, angelegt in der frühen aus der Moderne ableitbaren postmodernen Medienkunst, im Zusammenhang mit Selbstreflexivität der populären Musikkultur am Beispiel von David Bowie nach. Im Zentrum der Analyse stehen Austauschprozesse (transgressive Intermedialität) zwischen dem Visuellen, Akustischen und Performativen seiner Bühnenshows. **Karoline Engelhardt** untersucht semiologisch intermediale Transpositionen der dynamischen Zeitgestalt Musik auf die visuelle Gestaltung des Covers von Konzeptalben, hier am Beispiel von Pink Floyd's *The Division Bell*. In einem eigens kreierten Hybrid (Clipographie) aus Text und Clip thematisiert **Verena Meis** performativ die medialen Überschreitungen von Alltag und Agitation, Performance und Digitalisierung der Hamburger Formation *Deichkind* und ihren Musikvideos.

In seiner **Keynote**, die hier das dritte Kapitel des Bandes **Überschreitungen bei der Erforschung populärer Musik (3)** eröffnet, geht **Jochen Bonz** Interpretationsansätzen nach, die helfen zu erklären wie das Unbekannte vermag, ästhetische Erfahrungsräume zu erzeugen. In Populärer Musik geht es darum, die Hörenden sowohl darin zu bestätigen, was ihnen vertraut und lieb

und teuer ist als auch darum, sie über die Grenzen ihrer bisherigen Weisen Wirklichkeit wahrzunehmen, hinauszuführen. In Anlehnung an die Aussage des Ethnologen und Psychoanalytikers Georges Devereux, *das Ich habe keine Grenze, es sei eine Grenze*, sagt Jochen Bonz, dass sich in der ästhetischen Erfahrung des Ungekannten die Grenze verschiebt, die das Ich ist. Es gelte also die Irritationen der Grenze zu reflektieren, die das Ich nicht hat, sondern ist. Das gilt auch für die subjektive Wahrnehmung der Person, die die Forschung durchführt. Jochen Bonz reflektiert in seinem Text, wie Subjekte des Hörens in Acid House, Punk, New Wave und Rock'n'Roll nicht etwa Grenzen überschreiten, sondern selbst als Grenze fungieren, welche ins Ungekannte überschritten wird. Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Theorien zu Rassismus, Postcolonial Studies und Critical Whiteness Studies unterzieht **L.J. Müller** die Einleitung des 1996 von Simon Frith veröffentlichten Textes „Music and Identity“ einer detaillierten kritischen Lektüre und macht auf Aspekte des Überlesens, der Nicht-Benennung, des Verdrängens und der Verzerrung angesichts weißer Positionen aufmerksam. In der Analyse des Songs „Human“ von *Rag'n'Bone Man* bestätigt sich für L.J. Müller eine weiße Perspektivierung im Klanggeschehen selbst. **Melanie Ptatscheck** diskutiert die in den empirischen Sozialwissenschaften bisher verwendeten Methoden bei der Untersuchung von künstlerischen Selbstkonzepten und stellt erste Ergebnisse ihrer eigenen Forschung in der Rekonstruktion individueller Entwicklungsverläufe heroinabhängiger Musiker*innen vor. Im abschließenden Beitrag dieses Kapitels skizziert **Ádám Ignác** die Wissenschaftsgeschichte der Popular Music Studies in Ungarn im Wandel der Systeme anhand der Arbeiten von János Maróthy.

Der **Dank** der Organisator*innen der Konferenz wie auch der Herausgeber*innen ihrer Dokumentation gilt zunächst den Autor*innen der Beiträge, die sich auf die oben genannten Perspektiven des Themas der Konferenz eingelassen und ihre eigene Lesart entwickelt haben. Verantwortlich für den Call war der Vorstand von IASPM D-A-CH und die Auswahl der Beiträge zur Konferenz hatten im Sinne eines Editorial Boards Susanne Binas-Preisendörfer, Werner Jauk, Kerstin Klenke, Jens-Gerrit Papenburg und Oliver Seibt übernommen. Wir freuen uns ganz besonders, dass entsprechend des konzeptionellen Selbstverständnisses von IASPM D-A-CH verschiedene Forscher*innengenerationen auf der Konferenz ihre Überlegungen zur Diskussion stellten: Studierende höherer Semester, Nachwuchswissenschaftler*innen, Postdocs und sogenannte etablierte Wissenschaftler*innen aus der Schweiz, Österreich und Deutschland und aus Ungarn, Serbien und Großbritannien. Auch einige Teilnehmer*innen, die in Graz ein Poster präsentiert hatten, sind nun mit einem eigenen Beitrag vertreten.

Gut ein Jahr nach Graz sind wir erneut in einen Dialog getreten und legen nun erstmals die Ergebnisse einer IASPM D-A-CH Konferenz in schriftlicher Form vor. Dieser Austauschprozess hat auf allen Seiten Kompetenzen mobilisiert und zeigt, was IASPM D-A-CH als Forschungsgemeinschaft in der Lage ist zu leisten. Die Endkorrekturen und den Satz des Bandes hat Raina Niemeyer (Studentin Master Integrated Media der Universität Oldenburg) verantwortet. Ihr gilt unser Dank insbesondere dafür, dass sie in der Endphase der Fertigstellung die Nerven behalten hat. Besten Dank für die gute Zusammenarbeit mit dem BIS-Verlag der Universität Oldenburg und hier ganz besonders Jurkea Morgenstern und Kim Braun, die die Drucklegung wie auch die Open Access Version betreut haben. Mit Ruhe und sicherer Hand hat Dörte Sellmann vom BIS-Verlag Korrekturen in der Druckvorstufe eingepflegt und das Layout überarbeitet. Ein besonderer Dank geht an die Mediengestalterin Hille Schulte, die kreativ unsere Idee für die Covergestaltung umgesetzt hat. Wir bedanken uns bei der Fakultät III für Sprach- und Kulturwissenschaften der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg für die finanzielle Unterstützung der redaktionellen Arbeit und ebenso bei der Karl-Franzens-Universität Graz für die finanzielle Unterstützung des Drucks. Nicht zuletzt bedanken wir uns beim derzeit amtierenden Vorstand und den Mitgliedern von IASPM D-A-CH, die die Fertigstellung der Publikation auch mit finanziellen Mitteln ermöglicht haben.

Stefanie Alisch, Susanne Binas-Preisendörfer und Werner Jauk
Berlin / Oldenburg / Graz, im September 2018

**Gesellschaftliche / politische Überschreitungen &
Populäre Musik**

1

Christian Diemer

Die Erfindung der Nation aus dem Geiste des Crossover. Transgressive und transkulturelle Popmusik in der Ukraine

1 Gradienten

Die Denkfigur der Überschreitung kann für die Beschreibung poplarmusikalischer Praktiken in der Ukraine in mehrfacher Hinsicht fruchtbar gemacht werden. Im Folgenden grenze ich mehrere Richtungen bzw. Vektoren voneinander ab, entlang derer transgrediente musikalische Praktiken in der Ukraine beschrieben und geordnet werden können. Dies möchte ich an mehreren Kurzdarstellungen ukrainischer KünstlerInnen und ihrer Arbeiten zeigen.

Zwei Grundvektoren überschreitender Bewegungen sollen für die vorliegende Betrachtung im Vorhinein gesetzt werden. Sie spiegeln meine Forschungsfragen wider, anhand derer ich über mehrere Jahre in der Ukraine Feld- und Popmusikforschung betrieb. Mein Interesse galt dabei 1. dem Verhältnis von traditioneller Musik und Popmusik; 2. dem Verhältnis ukrainischer und globalisierter Elemente. Letzteres schließt den Aspekt der inter- und transkulturellen Kommunikation zwischen der Ukraine und nicht-ukrainischen, vordringlich westlichen Öffentlichkeiten und kulturellen Bezugssystemen ein.

Weitere Gegensatzpaare, entlang derer sich unterschiedliche Dimensionen der Überschreitung vollziehen, helfen einerseits, die strukturelle Ähnlichkeit relevanter Gradienten aufzuzeigen. Allerdings wird auch offenbar, wann scheinbar homologe Überschreitungsbebewegungen miteinander konfliktieren oder in ambivalente Gegenbewegung geraten.

Die damit suggerierten binären Entgegensetzungen sind Provisorien. Weder sind beispielsweise traditionelle vs. poplarmusikalische, ukrainische vs. globalisierte Elemente stets deutlich und unzweifelhaft voneinander abzugrenzen. Noch handelt es sich bei den vermeintlichen Antonymen überhaupt um Kategorien, die auf derselben Ebene angesiedelt werden. Ihre Dichotomisierung ist operativ und gründet sich auf der Tatsache, dass nicht zuletzt der Diskurs über musikalische Praktiken in der Ukraine de facto von diesen Begriffen und ihrer

dichotomen Ausgangsstellung auszugehen scheint. Nicht deren vermeintliche Bestätigung und Erhärtung ist Erkenntnisziel, sondern ihre anhand der Analyse konkreter Beispiele zu belegende Differenzierung und Verwischung, die die Problematisierung ihrer widerstreitenden Bedeutungsanteile erlaubt. Umso mehr erweist sich die Denkfigur der Überschreitung, des Übergreifens, ja des Übergriffigen als leistungsfähig – vermag sie doch den gegenteilig auseinanderstrebenden Polen eine verbindende Bewegung hinzuzufügen. Voraussetzung einer feststellbaren Überschreitung ist, dass gesagt werden kann, von wo nach wohin, entlang welcher Grenze oder zumindest welches Gradienten eine Überschreitung stattfindet. Doch infolge der Überschreitung wird die Konzeption der Grenzlinie ihrerseits fragwürdig oder gar nivelliert. Insofern enthält die Überschreitungsbeziehung dieselben ambivalenten Eigenschaften, welche dem Liminalen zugeschrieben sind.

Welche Gradienten, und mithin welche entlang dieser verlaufenden Überschreitungen lassen sich in ukrainischer musikalischer Praxis und Diskurs beobachten?

Die Gegenüberstellung traditioneller und popmusikalischer Elemente (1) ist augenfällig. Die Abgrenzung ist im Diskurs ebenso geläufig, wie ihre Überschreitung und Vermischung in der Praxis allgegenwärtig.

Naheliegender scheint, diese mit weiteren Gegensatzpaaren zu koppeln, die im Diskurs oft im Verbund mit ihnen genannt werden. So ist laut verbreiteter Meinung das „traditionelle“ musikalische Element in den Gebräuchen des Landlebens verwurzelt, während man in der Stadt in großer Entfernung zu diesen lebt (2). Popmusikalische Musikdarbietungen und Hörgewohnheiten hingegen bestimmten das kulturelle Gepräge der Stadt. Mehr noch: Von der Stadt aus bedrohten diese, im Bündnis mit sozialräumlichen Veränderungen zuungunsten des ruralen Raums, das Fortbestehen der ländlichen und somit traditionsverbundenen Gepflogenheiten.

In ähnliche Richtung weisen die Gegensatzpaare ukrainisch – globalisiert, oder ukrainisch – „westlich“ (3a, b). Sie überlappen teilweise, insofern Globalisierung und der innerhalb dieser mit Vormachtstellung ausgestattete, maßgebliche Trends setzende Westen in vielen Kontexten zusammenfallen (vgl. Roth 2003). Zu beachten ist, dass diese kulturimperialistischen Konzeption des Westens im Grunde auf die anglo-amerikanische Pop- und Film-Industrie präzisiert werden kann, während der kontinental-europäische Westen in der Ukraine (und vermutlich nicht nur dort) in musikalischer Hinsicht eher wenig rezipiert wird – von nennenswerten Ausnahmen wie Rammstein abgesehen. Sehr wohl aber besitzt der nicht anglo-amerikanische Westen in Gestalt der Europäischen Union enorme Strahlkraft für das Lebensgefühl von UkrainerInnen, welche wiederum Eingang in musikalische Aktivitäten findet. Sei es im Westlichen, oder (bei Dominanz westlicher Einflüsse) Globalisierten – in jedem Fall wird ein Anderes,

Fernerer, gleichwohl Wirkmächtiges erkannt, zu welchem sich das Ukrainische, Einheimische in Relation zu setzen hat, von dem es unter Umständen in seiner Identität auch in Frage gestellt und gefährdet wird. Im Falle der EU kommt hinzu, dass die Grenze ebenso wie die Alterität zwar derzeit physisch und lebensweltlich deutlich erlebbar sind, andererseits die EU für die Vision eines Eigenen steht, vgl. die Stellungnahmen zu den Anliegen der Majdan-Revolution, welche sich an der Nicht-Unterzeichnung des EU-Assoziierungsabkommens entzündete, welche jedoch nach übereinstimmender Ansicht als eine Richtungsentscheidung darüber verstanden wurde, ob man in einer korrupten, autoritären oder rechtsstaatlichen, demokratischen Ukraine leben wollte (Andruchovyč 2014; Dathe, Rostek 2014).

Noch komplizierter verhält es sich mit der Entgegensetzung ukrainisch – russisch (3c). Aus historischen, ethnischen, sprachlichen und politischen Gründen ist in vieler Hinsicht von einer Entgegensetzung nicht auszugehen. Umso mehr hat sich in Folge der russischen Besatzung und Kriegsführung auf ukrainischem Territorium in den letzten Jahren eine dramatische Dissoziation ereignet. In Relation zum Ukrainischen hat das Russische nunmehr eine beinahe schizophrene Stellung inne als gleichermaßen Eigenes und (mit) Konstitutives, zugleich als Anderes in einem Maße, das Feindlichkeit und existenzielle Bedrohung des Eigenen direkt und wortwörtlich einschließt. Zugleich übertrifft die koloniale Allgegenwart des Russischen in der Ukraine die des Westlichen beileibe. So scheint es nicht einmal abwegig, die Kurzschließung von Westen und Globalisierung, mithin von distinkter, wenn auch vager Lokalisierung einerseits und Entgrenzung andererseits, mit Blick auf Russland zu parallelisieren. Demnach ließe sich auch dem Russischen für die Ukraine ein widersprüchlicher Doppelcharakter einbeschreiben: als Referenzpunkt (kultureller) Verortung ebenso wie als delokalisierender, die eigene Identität schlechthin aufhebender Impetus. In banalerem Sinne stünden Westen und Russland für das, was *nicht Ukraine* (sondern westlich bzw. östlich von ihr, kulturell von ihr differenzierbar) ist. Als solche mögen sie das Ukrainische konfrontieren und herausfordern, wären jedoch zugleich Referenzen, die *ex negativo* seine Abgrenzung und Bestimmung erst ermöglichen. Als westlich geprägte Globalisierung und als ortlose Allgegenwart des kolonialen Übernachbarn hingegen implizierten zugleich beide, Westen und Russland, eine ontologische *Nicht-Ukraine*, eine Infragestellung und Auflösung der Möglichkeit einer solchen Kategorie an sich. Die Reziprozität einer ukrainischen Identitätskonstitution glitte an ihnen ab, insofern sie die Vorbedingungen einer zu konstituierenden Identität schlechthin negieren.

Auf einer abstrakteren Ebene lässt sich differenzieren zwischen Elementen, die eine regionale und/oder identitäre Verortung/Bestimmung fördern, und solchen, die eher auf Entgrenzung und Vermischung abzielen (3d). Innerhalb der

erstgenannten lässt sich unterscheiden, ob die Verortung und der Identitätsverweis innerukrainische sind, oder inwieweit auf einen spezifisches Anderes verwiesen wird.

Auf den bisher skizzierten Kategorien fußt wiederum eine normative Zuschreibung, welche im Diskurs dem Traditionellen/Ruralen/Ukrainischen ein hohes Maß an Authentizität und Identifikation mit dem Eigenen zuschreibt (4). Dem Popmusikalischen/Urbanen/Globalisierten wird in Abgrenzung davon mitunter Eklektisches, Abklatschhaftes, Fremdbestimmtes unterstellt.

Zusammengefasst bieten sich folgende Parameter an, zwischen denen Überschreitungen gefasst werden können:

- (1) traditionell – popmusikalisch
- (2) rural – urban
- (3a) ukrainisch – westlich
- (3b) ukrainisch – globalisiert
- (3c) ukrainisch – russisch
- (3d) regional/identitär spezifisch (inner-/außerukrainisch) – regional/identitär entgrenzend
- (4) authentisch – eklektisch

2 Überschreitungen

Wie positionieren sich ukrainische Pop-KünstlerInnen zwischen dem Spannungsfeld der so grob umrissenen Gradienten, wie setzen sie sich zu den maßgeblichen Polen in Relation? Und welchen Überschreibungsbewegungen vom Einen ins Andere unterziehen sie sich dabei?

(1) traditionell – popmusikalisch

Ein Changieren zwischen traditionellen und popmusikalischen Anleihen ist ein Grundzustand zahlreicher ukrainischer Popmusik. Es muss daran erinnert werden, dass bereits die als „Folklore [folklor]“ weit verbreitete Musik traditionellen Gepräges keineswegs mit dem gleichzusetzen ist, was etwa unter Gesichtspunkten ukrainischer MusikethnologInnen als traditionelle Musik im engeren und historischen Sinne aufgefasst wird (vgl. weiter unten zu *avtentika*)¹. In der

1 Dass es sich bei „Tradition“ mit Hobsbawm 1983 um eine – nicht zuletzt medial vermittelte – Konstruktion handelt, trifft in der Ukraine in besonders anschaulicher Weise zu, insofern unterschiedliche Gruppen und Instanzen, darunter MusikethnologInnen und ihre Institutionen ebenso wie kreative und kommerzielle Akteure (vgl. Potoczniak 2011) auf überlieferte und praktizierte Elemente zugegriffen und zugegriffen, um ihre jeweilige Agenda von Tradition zu reali-

Tradition sowjetischer Popularisierung regionaler und ruraler Traditionen ist *folklor*² bis heute auf Feiertagen² und anderen repräsentativen Anlässen, in der Schulausbildung und auf den Konzerten zahlloser einschlägiger Ensembles allgegenwärtig. In endlosen Variationen gibt sie den Hintergrund für Tanzdarbietungen kostümierter Kinder. Oftmals mit durchgehendem Beat, MIDI-Instrumenten und einer Tendenz, die im ländlichen Kontext oft sperrig-unregelmäßigen Melodien und charakteristischerweise scharf durchdringenden Stimmtimbres im Sinne operatisch-sinfonischer oder popmusikalischer Konventionen zu harmonisieren, eignen ihr Charakteristika, die sie mehr oder minder stark in die Nähe des Schlagers und entsprechender Popmusikproduktionen führen. Es verwundert nicht, dass es umgekehrt Popmusikproduktionen sind, die gleichsam Volksliedstatus genießen (bsp. Sofija Rotaru „Kraj“, Volodymyr Ivasjuku „Červona Ruta“). Denn noch Mainstream-Pop enthält in Instrumentation und Harmonik Anleihen an folkloristischem Inventar, die den nicht-ukrainischen Zuhörer immer wieder aufhorchen lassen. Dies ist übrigens eine Eigenschaft, die er mit russischem Pop teilt. Dass Selbiges auch bspw. für deutschen Schlager zutreffen mag, darf gleichwohl nicht verkennen machen, welch ungleich größeres Gewicht diese Vermischung von Folklore, Schlager und Pop innerhalb der musikalischen Präferenzen und Hörgewohnheiten in der Ukraine hat.

Von dieser ebenso diffusen wie ubiquitären Folklore grenzen ukrainische EthnologInnen, InterpretInnen und anderweitig mit traditioneller Musik Befasste das Repertoire der *avtentika* sorgfältig ab. Die damit zum Ausdruck kommende normative Qualifizierung als „authentisch“ soll hier zunächst nicht im Vordergrund stehen. Was in der Sache gemeint ist (und hier unter Vermeidung einer Gleichsetzung mit dem wertenden *avtentika*/Authentizitäts-Begriff als „traditionelle Musik“ geführt wird), ist eine musikalische Praxis, um deren Dokumentierung und Bewahrung sich EthnologInnen und spezialisierte Ensembles mit Mitteln der ethnographischen Feldforschung in ländlichen Gegenden und unter den ältesten Bevölkerungsgruppen der Ukraine bemühen. Einige Melodien mögen dieselben sein wie die, die zum landesweiten Allgemeingut geworden sind (etwa das bekannte „Pidmanula Pidvela“). Im Wesentlichen handelt es sich aber um ein Repertoire, das sich in seiner Zusammensetzung, seiner klanglichen Gestalt und der Art seiner performativen Darbietung fundamental von folkloresken und popmusikalischen Praktiken unterscheidet und zugleich regional hochspezifisch ist.

Und so ist es eine eigene Qualität der Überschreitung – nicht zu verwechseln mit dem diffusen Graubereich zwischen populärer Folklore, mehr oder minder

sieren. Es unterstreicht zugleich die Wirkmächtigkeit eines als traditionell verstandenen Reservoirs, welche hier näher beleuchtet wird.

2 Zu Folklore auf ukrainischen Feiertagen vgl. Diemer (2015).

folkloristischem Pop und Pop als Folklore –, wenn popmusikalische Bands traditionelle musikalische Materialien und Techniken aus dem Kontext der *avtentika* in ihre Neukompositionen einmontieren. Das erkennt man schon daran, dass der ‚Wirtsstil‘ oft keineswegs in einem Nachbargenre der Folklore oder gar der traditionellen Musik angesiedelt ist, sondern im Rock, Pop, Rap, oder ausgeprägten Personalstilen. Mithin handelt es sich bei den Zitat-, Verarbeitungs- oder Aneignungstechniken um weitaus bewusstere und stärker konzeptionelle Überschreitungsbewegungen als wir sie innerhalb des Folklore-Pop-Gleitbereichs zu konstatieren haben. Dies gilt für Rock- oder Pop-Cover traditioneller Melodien: etwa von Plač Jeremii („Tam pid L’vivs’kym Zamkom staryj dub stojal [Dort unter der Lemberger Burg stand eine alte Eiche]“), Burdon („Oj daj bože [O Gott gebe]“, eines der bekanntesten karpatischen Lieder), Anna Kudrjašova (Funk-Version von „Oj, ja znaj, ščo hrich maju [O ich weiß, dass ich eine Sünde habe]“ bei der Casting-Show „Holos Ukraïny [Stimme der Ukraine]“), oder – um eine auf dem Lemberger Nationalfeiertag 2013 programmierte Nachwuchs-Popkünstlerin zu nennen – von Jana Hurul’ova/Danyl Charčev („Letyla Zozulja [Es flog der Kuckuck]“ in einer geradezu Neue-Deutsche-Härte-inspirierten Neufassung). Die Liste der Beispiele ließe sich fortsetzen.

Auch über den Pop-Rock-Bereich hinaus steht das Traditionelle als Dispositiv bereit: Die Sängerin Mar’jana Sadovs’ka gewinnt auf dem Land gesammelten traditionellen Melodien in stimmlich extrem wandlungsfähigem, theatralischem Sologesang bei minimalistischer Harmoniumbegleitung eine geradezu hypnotische emotionale Gewalt ab, welche sie andererseits auch mit dem insbesondere auf zeitgenössische Konzertmusik spezialisierten Kronos-Quartett oder den Jazzmusikern von *Borderland* darbietet. Das Czernowitzer Ensemble *Teatr Holos* [Theater Stimme] stellt traditionelles Repertoire in traditioneller Singtechnik und Kostümierung zu mysterienspielartigen Lehrstücken über ukrainische Historie und Mythen zusammen. Der Schriftsteller Jurij Andruchovyč integriert traditionelle ukrainische Trinklieder („Pyemo [Trinken wir]“) in seine Lyrik-Performances mit Jazzmusikern.

(2) rural – urban (*Dzidzio*)

Die AkteurInnen und RezipientInnen solcher Musik haben mit den TrägerInnen der traditionellen musikalischen Praxis, auf die sie rekurrieren, wenig gemein. Weniger jedenfalls, als es das im Diskurs vorherrschende Narrativ³, das Traditionelle sei im ruralen Kontext zu Hause und dem Urbanen fremd, nahelegen würde. Zwar ist es grundsätzlich richtig, dass die *Dokumentation* traditionellen

3 So gleichermaßen Aussagen und Hinweise von nicht professionell mit Musik befassten Einheimischen wie von ukrainischen MusikethnologInnen. Aussagekräftig ist außerdem die Methodologie von deren ethnographischen Sammlungs-Expeditionen, welche sich zwecks Maximierung der archivarischen Ausbeute auf entlegene ländliche Gegenden spezialisieren.

musikalischen Repertoires in sehr ländlichen Regionen stattfindet. Diejenigen aber, welche dokumentieren, und diejenigen, welche das Dokumentierte entweder wissenschaftlich oder künstlerisch weiterverwenden, sind in den Städten und intellektuellen Zentren. Das Narrativ, das Dorf sei in traditioneller Hinsicht lebendig, die Stadt hingegen tot, verkennt dies. Auf dem Land zeigt sich eine von Vergessen und Aussterben bedrohte, in großen Teilen der Vergangenheit angehörende kulturellen Praxis, deren mühsame Hörbarmachung bisweilen allein den beharrlichen Bemühungen der Forschenden zu verdanken ist (und ohne diese stumm bliebe).⁴ Dies steht in augenfälligem Widerspruch zu dem impliziten Anspruch, eine vermeintlich genuine musikalische Praxis des Landes nur zu dokumentieren – in Wahrheit reicht die Arbeit der WissenschaftlerInnen weit darüber hinaus in Bereiche der Konservierung, ja Aktivierung und Imaginierung von Tradition (mit den akademischen Zentren, nicht den LandbewohnerInnen, als deren Imaginanden). Im urbanen Kontext hingegen weist die Vielzahl von Bands, KünstlerInnen und Auditorien, die sich mit der Tradition intellektuell-kreativ auseinandersetzen, auf einen hohen Grad einer durchaus lebendigen Auseinandersetzung mit dem traditionellen Erbe, ohne dass dort eine vergleichbare Stimulation durch wissenschaftliche Dokumentierungsbemühungen erkennbar ist. Die übergreifende bis übergriffige Bewegung geht vom urbanen Raum aus und macht sich Attribute des ruralen Raums zu eigen, nicht umgekehrt. Der rurale Raum dient dem urbanen als Fundus und Projektionsfläche eines mehr oder minder redlichen Bestrebens, dort Anhaltspunkte für künstlerische, möglicherweise kulturelle und nationale Identität und Originalität zu finden.

Der Attributcharakter wird auch deutlich, wenn das Rurale unabhängig vom Traditionellen Eingang in künstlerische Produktionen findet. Traditionelle musikalische Anleihen sucht man bei der Popband Dzdizio vergeblich. Auch Optik und Performance der Truppe sind innerhalb des Pop-Mainstream. Modisch ahmt Frontmann Mychajlo Choma mit Röhrenjeans, schmächtiger Figur, Hornbrille und angeklebt wirkendem Vollbart einem Hipstertypus nach, welcher seit einigen Jahren auch in ukrainischen Städten in bestimmten, kreativen Milieus anzutreffen ist und in starkem Kontrast zu dem dominanten Männerbild (trainiert, kurzhaarig, glattrasiert) steht. Ganz anders sind die ausgedehnten Videoprojektionen („Dzdiziofilms“), die teils als Langversionen Musikvideos vorgeschaltet sind, teils ganz unabhängig von Songs bestehen. Hier kokettieren die Bandmitglieder mit allen zu Gebote stehenden Klischees des dümmlichen, fäkalgesättigten Landlebens. Vor der Kulisse des typischen Karpatendorfes (Karpaten als Inbegriff der ländlichen Ukraine), zeigen sie sich inmitten von Vieh, idyllischer Landschaft und gähnender Perspektivlosigkeit. Sie handeln

4 Zur Arbeit ukrainischer MusikethnologInnen vgl. Diemer (2018a).

und händeln mit zahnlosen Nachbarn und wehrhaften *babuški* ebenso wie mit korrupten Dorfpolizisten und Kleinkriminellen vom Lande. Sie waten im Schlamm, räkeln sich auf huzulischen Strohhaufen, wühlen nach Drogen im Kuhmist. Sie suchen im Urwald um das Čornobyľ'er Sperrgebiet bewusstseins-erweiternde Pilze, betrinken sich vor einem schrottreifen Opel Kadett, haben hinterwäldlerische Vorstellungen von dubiosen „*biznesi* [businesses]“ und einem Leben in geschmacklosem Luxus, während sie von nach Portugal ausgewander-ten Verwandten Bargeld geschickt bekommen. Ihre Manieren und Ausdrucks-weise sind so massiv von Schimpf-, Genital- und Fäkalausdrücken mit Ekel-Faktor gespickt, dass für alle Dzidzio-Videos eine Altersfreigabe ab 18 Jahren mit ausdrücklicher Warnung vor verstörenden Inhalten gilt. Im Handumdrehen allerdings vermag diese Szenerie zu kippen und wir sehen die vermeintlichen vulgären Dorftrottel in Adidas-Trainingsanzügen und teurem Jeep auf den Kiewer Highways ihre Runden drehen oder in angesagten, professionell ausgeleuchte-ten Clubs vor jungem, attraktivem Stadtpublikum umjubelte Konzerte geben. Das RURALE erweist sich bei Dzidzio als (selbst)ironische Allüre des Urbanen.

(3a) ukrainisch – globalisiert (Bratja Hadjukiny)

Auch wenn der Eiserne Vorhang dem freien kulturellen Austausch Grenzen setzte, heißt das nicht, dass musikalische Strömungen des Westens in der UdSSR unbekannt geblieben wären. Heutzutage dürfte westlich geprägter Pop oder Rock sich vielen ukrainischen MusikerInnen als naheliegende Ausdrucks-möglichkeit darbieten. Wenn mit Okean El'zy eine der bekanntesten ukraini-schen Bands westlich geprägten Rock auf ukrainischer Sprache singt und damit patriotische Zusammengehörigkeitsgefühle in allen Landesteilen mobilisiert, so wird die damit vollzogene kulturelle Übersetzungsleistung nicht im Fokus der Aufmerksamkeit stehen.

Gleichwohl wohnt sie als Struktur jeglicher Form von Kulturkontakt inne. In der Auseinandersetzung mit oder Anverwandlung von etwas zunächst Fremden (Westlichen) oder (als Globalisiertes) ubiquitär zur Verfügung Stehenden mag sehr wohl die Notwendigkeit entstehen, es sich zu eigen zu machen. Sprache kann dabei eine Funktion von entscheidender Symbolkraft ausfüllen, zumal in einem zweisprachigen Land und einem jungen Nationalstaat wie der Ukraine, in dem die Verwendung der Sprache jederzeit patriotisches Bekenntnis oder politi-sche Strategie sein kann. Es dürfte kein Zufall sein, dass Bratja Hadjukiny, eine der ersten Bands, die Rock 'n' Roll in der Ukraine musizierte, dies in einer umso stärker regional markierten Sprache taten: einem westukrainischen Dialekt, der selbst manchem Muttersprachler nicht ohne Weiteres verständlich ist. Genau dies wird ihnen von patriotisch gesinnten UkrainerInnen bis heute hoch ange-rechnet.

(3b) ukrainisch – westlich (Los Colorados)

Eine desto augenfälligere Übersetzungsleistung liegt vor, wenn westliche Songs von ukrainischen Bands gecovered werden. Dies ist das Erfolgsrezept der west-ukrainischen Band Los Colorados. Auf ihrem bis dato einzigen Album passen sie einige der emblematischsten westlichen Hits – u. a. Katy Perrys „Hot 'n' Cold“, „I Like To Move It“ von Reel 2 Real, „Du hast“ von Rammstein – in eine dezidiert ukrainische Façon ein. Mit Akkordeon, Basstrommel mit aufmontiertem, kleinem Becken und Schellenkranz entspricht ihr Line-up zur Hälfte dem einer traditionellen karpatischen Volksmusiktruppe. Akustikgitarre und E-Bass bleiben demgegenüber im Hintergrund. Anstelle des E-Basses tritt mit dem gezupften Kontrabass bisweilen ein weiteres Instrument mit traditionellem Bezug). Die Übersetzungsleistung scheidet hier vordergründig schon an einer Kompetenzüberschreitung von Frontmann Ruslan Prystupa. Des Englischen nicht mächtig, erlernte er die fremdsprachigen Texte nach Transkription ins Ukrainische, und zwar mit unüberhörbarem osteuropäischen Akzent. Auch sonst lässt die Band den durch die Pop- und Rock-Vorbilder gesetzten Habitus entgleisen. Die Tanzbewegungen wirken linkisch, verkrampft. Die Hände sind in den Hosentaschen, die Körper in deplatzierten Anzugsjackets („Hot 'n' Cold“) oder gleich oben ohne („Du hast“). Ruslan Prystupa trägt Ohrring und Topffrisur. Der stur durchgehende Polka-Downbeat plantiert nicht nur rhythmische Differenzierungen der Originale, auch in ihren abwesenden, übernachtigten Gesichtsausdrücken verkörpern die Musiker etwas Willenloses, Debiles, als wären sie nicht in der Lage, den Witz ihrer eigenen Kontrafaktur zu ermessen. Die Selbstbezeichnung des eigenen Musikstils – der sich eigentlich dem Ska und teilweise Turbo-Folk zurechnen lässt – als „Agro-Alko-Pop“ stützt den Eindruck ebenso wie einschlägige Interviewaussagen: dass sich hier vier Jungs vom Dorfe einen ahnungslosen Spaß erlaubt haben. Bei der Legende von den „Jungs aus dem Dorf Tetyl'kyvci“, als die sich die Band gern vorzustellen pflegt, handelt es sich freilich um eine womöglich zufällig entstandene, gleichwohl sorgsam kultivierte Inszenierung: Von den vieren stammt nur einer tatsächlich aus dem 636-Seelen-Dorf, während die anderen aus der Provinzhauptstadt Ternopil' sind, welche immerhin 218.641 Einwohner zählt.

Auch wenn die Band auf ukrainischen Folk- und Crossover-Festivals zu den Stargästen gehörte, deutet die Fülle nicht-osteuropäischer YouTube-Kommentare darauf hin, dass ganz maßgeblich die transkulturelle Dimension ihres Übergriffs für ihren Erfolg verantwortlich zeichnet. Die Pointe des Bandkonzepts ist das ungebremste Aufeinandertreffen von ungehobelter, mithin auch unverfälschter Ost-Folklore mit den Inbegriffen westlicher, global maßgeblicher Pop-Trends. Dabei übererfüllt sie gerade westliche Klischees vom unmodischen, hoffnungslos hinterwäldlerischen Osteuropäer, dem ein stumpfsinnig wildes, aber im Letzten liebenswert tolpatschiges Feiergemüt angeblich im Blut liege

(vgl. die einschlägigen ukrainischen Kunstfiguren der Romane Jurij Andruchovyčs). Zu dieser undifferenzierten, zwischen kolonialer Geringschätzung und schauriger Faszination changierenden westlichen Wahrnehmung passt, dass englischsprachige YouTube-Kommentare Frontmann Ruslan Prystupa beharrlich eine stupende Ähnlichkeit mit Vladimir Putin attestieren. Die doppelte Überschreitung von Los Colorados liegt in einer charmanten Verballhornung der kulturellen Attribute des Westens – und überspitzt zugleich die Klischees bzw. Wissenslücken eines westlichen Publikums über die Ukraine so freizügig, dass eine ironische Distanzierung unausbleiblich ist. Ob dies Ergebnis einer ausgeklügelten Wirkungsstrategie oder der naiven Unbedarftigkeit ist, in der sich Los Colorados inszeniert, muss bis auf Weiteres dahingestellt bleiben, da die diesbezüglichen Selbstdarstellungen der Band nicht für bare Münze zu nehmen sind – bzw. durchaus im Kontext auch kommerziellen Erfolgsinteresses verstanden werden müssen.

Die Resonanz ist jedenfalls überwiegend positiv. Interessanterweise wird der Band trotz oder gerade wegen ihres transkulturellen Verwirrspiels ein hohes Maß an Authentizität zugeschrieben. Vielfach findet sich in Kommentaren gar die Aussage, erst das hemdsärmelige Cover habe dem durchkommerzialisierten Original-Hit Feuer und Originalität verliehen. Auch deren Urheber reagierten wohlwollend. So bezeichnete Kate Perry das Los-Colorados-Cover ihres Songs als „inspirational“, was die Band erst einem größeren Zuhörerkreis bekannt machte, und Rammstein posteten die ukrainische Oben-ohne-Version ihres „Du hast“ auf ihrer Fanseite. 2012 entschloss sich das ZDF, Los Colorados in einem Überraschungscoup für ein Werbevideo für die Fußball-Europameisterschaft Euro 2012 zu gewinnen – mit einem im Sonnenblumenfeld produzierten Musikvideo von „I Like To Move It“. Inwieweit das so entstandene Pastiche zu Neugierde und nachhaltiger Auseinandersetzung mit der Ukraine führen konnte, bleibt fraglich. Allgemein wurde konstatiert, dass es dem zweiten Gastgeberland Polen besser als der Ukraine gelungen sei, die Euro 2012 für kulturdiplomatisches Branding zu nutzen.

(3a,c) ukrainisch – westlich/russisch

Die Zuschreibung von Authentizität erfolgt bei Los Colorados seitens einer westlichen Öffentlichkeit, die die radikale Umpolung ihres kulturellen Ureigenen als erfrischend empfindet, aber über das Wesen der Umpolenden mangels Kenntnis nur spekulieren bzw. ihre Klischees wohlwollend bestätigt sehen kann. Nicht zufällig sind es genau solche KünstlerInnen, die immer wieder für die transkulturelle Repräsentation der Ukraine ausgewählt werden. Was Los Colorados für die Euro 2012 war, waren Ruslana oder Verka Serdjučka für den Eurovisions-Wettbewerb. Fedjuk (2006) arbeitet in ihrem Vergleich Ruslanas und Serdjučkas heraus, wie diese zwar als genuin ukrainische Kulturbotschafte-

rinnen gelten können, jedoch stets vor der Folie der ihnen im jeweiligen Zielmarkt entgegengebrachten Erwartungshaltungen und Stereotypen und genau auf diese zugeschnitten. Während die burleske Kunstfigur Serdjučkas (eigentlich Andrij Mychajlovyč Danylko) vor allem das koloniale Vorurteil vom Ukrainer als bäuerliche Travestie des Russen erfüllt und damit russische Zuhörerschaften erfreut, ist Ruslana (eigentlich Ruslana Stepanivna Lyžyčko) das ehrliche Bemühen, ein einladendes Bild von ihrem Heimatland in Westeuropa zu propagieren, durchaus abzunehmen. Dennoch speist sich auch ihre Evokation einer vorkommerziellen und vorglobalisierten, unverfälschten Karpato-Ukraine eben nicht nur aus der intensiven Verwendung traditioneller und ruraler Elemente (wie sie Ruslana tatsächlich gemeinsam mit ukrainischen MusikethnologInnen gesammelt hat). Mindestens ebenso konstitutiv ist die Zutat der Klischees, die ein westliches Publikum der Ukraine entgegenbringt und die auf romantische Verklärung einer vormodernen östlichen Wildnis voller sexuellen Verführungen ausgehen. Der brachiale Aufzug Ruslanas für die „Dyky Tanci [Wilde (!) Tänze]“, mit denen sie den Eurovisions-Wettbewerb 2004 im Lederbikini, aber mit karpatischen Trembiten⁵ im Hintergrund gewann, stellt genau diese Kombination aus Exotismus und Erotik bereit. Das Musikvideos zu „Kolomyjka“, in dem Ruslana als karpatisches Dorfmadchen sich der Zumutungen sowohl der heimischen Dorffrauen wie eindringender Casting-Agenten aus der Stadt zu erwehren hat,⁶ lässt erkennen, wo der Schnittpunkt der simultanen Überschreitungsbewegungen von urban zu rural, popmusikalisch zu traditionell, westlicher Fremdwahrnehmung zu ukrainischer Selbstexplikation zu suchen ist: nicht etwa in einem Bekenntnis zum Traditionellen, Ländlichen, Ukrainischen. Die Verkörperung der Überschreitung ist die eklektische Kunstfigur Ruslana selbst.

(4) *authentisch – eklektisch*

Auch wenn die Beispiele von Los Colorados und Ruslana anderes suggerieren mögen: Die Anerkennung von Authentizität bei erheblicher Heterogenität oder gar Eklektizismus ist kein Privileg einer kultur-externen, außer-ukrainischen Wahrnehmung. Die Band Dachabracha vereint die meisten der bisher diskutierten Überschreitungsbewegungen: Aus dem Kiewer universitären Milieu und dem Theater „DACH [ДАХ]“ hervorgegangen, gilt ihr Augenmerk dem traditionellen musikalischen Erbe, das sie erforschen und nicht zuletzt mit der ihm eigenen charakteristischen, obertonreichen, zum Ende der Kantilenen hin aufjuchzenden Gesangstechnik aufgreifen. Dabei ziehen sie neben traditionellen ukrainischen Instrumenten auch solche aus außerukrainischen Musikkulturen hinzu (arabische *darbuka*, indische *tablā* etc.). Ihre urbane Genese hindert sie

5 Meterlange Holztrompeten ähnlich der Alphörner, in der musikalischen Praxis der Karpaten eigentlich Beerdigungen und feierlichen Anlässen vorbehalten.

6 Eine ausführliche Analyse findet sich in Diemer (2018b).

nicht, sich als Gralshüter einer in mystischen Wäldern beheimateten, zaubermächtigen Urmusik zu inszenieren, die sie von dort in die Großstadt tragen (vgl. Musikvideo „Vesna“). Elemente englischer Sprache („Baby“) und globalisierter Popmusik („Karpats’kyj Rep [Karpatischer Rap]“ oder „Monach [Mönch]“ mit Rap-Elementen) verschmelzen mit einer Vision einer archaischen identitären Essenz, die nichts weniger als eine Neuerfindung des Ukrainischen sein möchte (Gorban 2014, Dachabracha 2015a). Wiederum hat diese, mit Kostümen, exzentrischen Kopfbedeckungen, pseudo-kultischen Ornamenten heraufbeschworen, mit der eigentlichen traditionellen Realität, die ukrainische MusikethnologInnen als *avtentika* bezeichnen würden, nur wenige klangliche, strukturelle, performative wie kontextuelle Gemeinsamkeiten. Dennoch gelingt die angestrebte Verkörperung eines zutiefst authentischen Ukrainischen nicht nur für ergriffene westliche HörerInnen, sondern erklärtermaßen⁷ auch für UkrainerInnen (zumindest solche mit entsprechenden Genre-Präferenzen).

3 Modifikationen

Kehren wir zu den eingangs angestellten Reflexionen über unterschiedliche Vektoren oder Gradienten von Überschreitungsbewegungen zurück, so ergeben sich nach Betrachtung einiger Beispiele aus der ukrainischen Popmusik folgende Feststellungen:

1. In einer Musikkultur wie der ukrainischen, die nicht zuletzt rezeptiv gegenüber ausländischen Einflüssen ist, in der zugleich eine starke Eigencharakteristik u. a. in Gestalt des traditionellen musikalischen Erbes verankert und politisch hoch virulent ist, ist die Denkfigur der Überschreitung geeignet, um Phänomene der musikalischen Praxis zu beschreiben.
2. Crossover, Cover und Pastiche erweisen sich als wichtige ästhetische Strategien einer Vielzahl ukrainischer PopkünstlerInnen. Traditionelle Elemente sind ein zentrales, in unterschiedlichsten Kontexten dankbar aufgegriffenes Dispositiv.
3. Die Koppelung von Gegensatzpaaren wie traditionell – popmusikalisch, rural – urban, ukrainisch – globalisiert, authentisch – eklektisch bedarf entscheidender Modifikationen. So erfolgt die Anverwandlung des Traditionellen und Ruralen entgegen kurrenter Narrative im urbanen Kontext. Intensive Vermischungen mit globalisierten oder anderweitig lokal kodierten Elementen stehen nicht zwangsläufig im Gegensatz zu einer Hervorhebung des Ukrainischen. Auch solchen musikalischen Beiträgen, die sich

⁷ So Interviewaussagen zur Musik von Dachabracha, Ensemble Holos, Mar’jana Sadovs’ka u. a. befragten UkrainerInnen.

durch ein hohes Maß an Heterogenität und transkultureller Übergriffigkeit auszeichnen, kann weitreichende Authentizität bescheinigt werden.

Literaturverzeichnis

- Andruchovyč, Jurij. 2014. *Euromaidan. Was in der Ukraine auf dem Spiel steht*. Hrsg. von Jurij Andruchovyč, mit einem Fotoessay von Jevgenija Belorusec. Berlin: Suhrkamp.
- Dachabracha. 2015a. [Offizielle Bandwebseite]. www.dakhabrakha.com.ua (30.3.2016).
- Dachabracha. 2015b. [Fanpage auf *Vkontakte*]. www.vk.com/dahabraha (30.3.2016).
- Dahte, Claudia; Rostek, Andreas (Hg.). 2014. *Majdan! Ukraine, Europa*. Übers. u. a. von translit e. V. Berlin: edition.fotoTAPETA.
- Diemer, Christian. 2015. „Mutterlandpop. Lokale Markierung und Entgrenzung musikalischer Darbietungen auf ukrainischen Feiertagen.“ In *Speaking in Tongues. Pop lokal global. Tagungsband Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung, Osnabrück, 29. September – 2. Oktober 2014*, herausgegeben von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung, 42). Bielefeld: transcript, S. 81–108.
- Diemer, Christian. 2018a [in Vorbereitung]. „Land sticht Stadt sticht Land. Konstruktionen von Autorität im Spannungsfeld von Ruralität und Urbanität in einem Musikvideo von Ruslana.“ In [Tagungsband *Fachtagung ICTM Luzern 2016*].
- Diemer, Christian. 2018b [in Vorbereitung]. „Das Karpatensäckel. Eine Forschungsdelegation trifft auf verfallende musikalische Praktiken in der südwestukrainischen Karpatenregion – ein Feldbericht.“ In [Tagungsband *Fachtagung ICTM Freiburg 2015*].
- Fedjuk, Olena. 2006. „Exporting Ukraine West and East. Ruslana vs. Serduchka.“ In *Kakanienrevisited*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/OFedyuk1.pdf> (17.12.2016)
- Gorban, Iryna. 2014. „Folk Fest preview: DakhaBrakha want to be ambassadors for Ukrainian culture. Group feels pressure due to political events at home“. In *Dachabracha*. 2015a. <http://www.dakhabrakha.com.ua/eng/press/481> (30.3.2016).
- Hobsbawm, Eric. 1983. „Introduction. Inventing Traditions.“ In *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press.

Potoczniak, Anthony G. 2011. *Cultural Heritage in States of Transition. Authorities, Entrepreneurs, and Sound Archives in Ukraine*. Diss. Rice University, Houston, TX.

Roth, Juliana. 2003. „Globalisierung im Westen – Lokalisierung im Osten? Europäische Reaktionen auf die Integration in Politik und Wirtschaft.“ In *Blickwechsel. Beiträge zur Kommunikation zwischen den Kulturen*, herausgegeben von Juliana Roth. Münster u. a.: Waxmann, S. 133–46.

Stefanie Alisch

Ästhetisch übergreifig und politisch zahm? Kalkulierte Transgression und subtile Dimensionen des Politischen im angolischen Kuduro

In diesem Beitrag diskutiere ich am Beispiel von Kuduro, wie sich Foscher*innen in den Popular Music Studies offensichtlichen und weniger offekundigen politischen Dimensionen populärer Musik nähern können. Dazu stelle ich Kuduro – eine angolische Musik- und Tanzkultur – zunächst vor und fokussiere dabei auf Genre-typische Grenzüberschreitungen. Im Anschluss diskutiere ich die Stellung des Kuduro in der angolischen Gesellschaft. Meine Analyse des interdependenten Verhältnisses zwischen Kuduristas und den politischen Machtnetzwerken in Angola verankere ich an der Denkfigur „Immer auf dem Weg nach oben“, die auf einen Kuduro-Refrain rekurriert. Im Anschluss explore ich die weniger sichtbaren politischen Dimensionen des Kuduro. Aus dieser Analyse extrapoliere ich abschließend Vorschläge dazu, wie die Popular Music Studies das Verhältnis von Musik und Politik untersuchen können.

1 Einleitung: Kuduro in Luanda

Kuduro ist elektronische Tanzmusik aus Angola. Wenn wir uns Stücke wie z.B. den Klassiker *Dança da Mãe Jú* („Tanz der Mãe Jú“)¹ von DJ Znobia (2006) anhören, fallen bestimmte Charakteristika auf, die für Kuduro typisch sind. Das Instrumental hat ein Tempo von ca. 140 Beats per Minute. Die prononcierten Vier-Viertel-Bassdrums werden umspielt von miteinander korrespondierenden Rhythmusfiguren und fiependen Sounds, die an 1990er Jahre-Techno erinnern. Dieses Wechselspiel aus geraden und non-isochronen Rhythmusfiguren, aus organisch und synthetisch anmutenden Klangelementen geben dem Instrumental einen dynamisch treibenden Charakter, der zum Bewegen einlädt.

1 Das Stück ist eine Hymne auf den Festsalon Mãe Jú, der um 2001 in Luandas Stadtteil Rangel im Viertel Nelito Soares Kuduristas wie Gata Agressiva, Nacobeta, Puto Português oder Bobany King einte. Siehe auch die Dokumentation von Liberdade und Gonçalves (2007). Der Name Mãe Jú („Mutter Jú“) soll auf eine legendäre Straßenverkäuferin verweisen.

Im Refrain besingt DJ Znobia immer wieder den Tanz des (Tanzlokals) *Mãe Jú* („Mutter Jú“). Er fordert die imaginierten Clubgäste auf: „Tanz irgendeinen Schritt, dann nennen wir ihn Tanz der *Mãe Jú*“ (DJ Znobia 2006). Damit verweist er auf zwei fundamentale Aspekte des Kuduro – 1.) die enge Verknüpfung von Tanz und Musik und 2.) die Leichtigkeit einer kollektiven Kreativität, die Neues spielerisch emergieren lässt.

So gut wie jedes neue Kuduro-Stück wurde zur Zeit meiner Forschung mit seinem eigenen Tanzschritt veröffentlicht, dem *Toque*. *Toques* tragen meist Namen, die auf das Alltagsgeschehen in Luanda verweisen. Das Stück *Engraxador* der Gruppe Os Namayer (Os Namayer 2011) ist bspw. den vielen jungen Schuhputzern in der staubigen Hauptstadt gewidmet. Der dazugehörige *Toque* ahmt die typische kreisende Handbewegung nach, mit der sie Schuhe polieren. Der Catolotolo-Tanz mit seinen krampfartigen Zuckungen von Mauro Alemão war 2014 beliebt, als das Gliedmaßenkrämpfe auslösende Catolotolo-Fieber grassierte (Alemão 2014). Erst die Kombination aus Klang, Lyrics, Tanzbewegung und Alltagswissen ermöglicht hier Bedeutungsbildungen.

Mehr oder weniger verschleierte sexuelle Bedeutungen lassen sich oft nicht aus den Lyrics allein verstehen, sondern erschließen sich erst, wenn man einen Tanzschritt selbst ausführt oder ausgeführt sieht. Beim Superhit *Apaga Fogo* („Mach das Feuer aus“) (Noite Dia 2011) wird z.B. beim Tanzen mit der Hand zwischen den Beinen gewedelt als müsste dort gekühlt werden, paradoxerweise aber auch als würde man ein Feuer anfachen.

Transgression als ästhetische Konvention

Ich verstehe solche mal mehr mal weniger gelungenen Doppeldeutigkeiten als klar kalkulierte Überschreitung moralischer Konventionen, die Aufmerksamkeit erzeugen soll. Diese Marketingstrategie führt zuweilen zu offiziellen Verboten von Texten und Tänzen. Die Tanzbewegung *Dá do cambuá!* („Tanz das kleine Hündchen!“) wird mit und ohne Verbot enthusiastisch aufgeführt. Der etwas ins Vulgäre forcierte Liedtext von Cabo Snoop's *Vitamina D* („Vitamin D“) führte zwar zum Aufführungsverbot des Stückes wegen Sittenwidrigkeit und wurde deswegen auch in Anrufsendungen im Radio diskutiert. Die Publikumsrezeption jedoch blieb auch nach der Zensur lauwarm.

Nicht nur Lyrics und Tanz, sondern auch der Klang des Kuduro sind von einer transgressiven Ästhetik geprägt. Instrumentals, besonders aus der Zeit um 2000, entfalten ihre Wucht als Beatgerippe ohne Akkordfolgen oder Melodien, die viel Raum für die Stimme eines *Animadores*² bieten. Aus den treibenden

2 Übernimmt ein Kudurista die Rolle als Animador, feuert er einen Tänzer mit dialogischen Phrasen zu einer Tanzperformance an, die sich in ihrem Verlauf immer drastischer steigert.

Beats holen sich die Tänzer*innen Ausdauer, Spannung und Kampfgeist, die sie als *Adrenalina* („Adrenalin“) oder *Carga* („Ladung“) beschreiben.

Bisweilen klingen klangliche Elemente leicht übersteuert. Das mag am mangelnden Wissen oder am simplen Equipment liegen – Kudurotracks werden oft in Kinderzimmern und Hinterhofstudios produziert. Sie werden aber ebenso oft in Situationen gespielt, wo ein Party-DJ den Bass zu sehr aufdreht und die Lautsprecher im Resultat schnarren. Einige Produzenten wie DJ Jesus oder DJ Satellite übertragen diese transgressive Sound-Ästhetik ganz gezielt in ihre Produktionen, indem sie ihre Bassdrums leicht übersteuern. Sie übersetzen also die Überschreitung aus der Aufführungssituation, den Klang der verzerrten Partylautsprecher, zurück in ihre Produktionspraxis.

Battle Culture lädt Kuduro auf

Guten Kuduro-Performances attestieren Kudurofans, dass sie *Carga* („Ladung, Gewicht, Power“) haben. Ich habe im Laufe meiner Forschung dutzende von Kuduristas dazu befragt, wie sie *Carga* herstellen oder erkennen und die häufigste erste Reaktion war: „Dadurch, dass man besser sein will als das Gegenüber“. In *Dança da Mãe Jú* verwendet DJ Znobias z.B. Formen des ritualisierten Beleidigens und Aufstachelns, die im Kuduro *Bife*³ genannt und eng mit *Carga* in Verbindung gebracht werden. Er greift Kolleg*innen an und zieht sie ins Lächerliche.

Ästhetischer Wettstreit ist auf allen Ebenen ein wichtiges Gestaltungsmittel im Kuduro: spontane oder durchorganisierte *Bilo Baila* genannte Tanzwettstreite, *Bifes* zwischen Solokünstler*innen, Crews oder ganzen Stadtteilen, die sich über viele Veröffentlichungen hinziehen⁴ oder hyperbolisch-übertrumpfendes Styling verweisen auf die enge Verwobenheit von Genuss, Spaß, Herausforderung und Gewalt (Alisch 2017).

Kuduristas stellen über einen hyperbolischen visuellen Stil *Carga* her. Männer tragen buntes, angeknüpftes, blondiertes Körper- und Kopfhaar. Frauen setzen souverän ihre Kurven in Szene.

Kuduro-Tanz enthält aber nicht nur sexy Moves, sondern auch an Gewalt erinnernde Elemente. Sowohl in den Namen der Tanzschritte, als auch in den Bewegungen selbst referieren Kuduro Tanzschritte auch auf Spuren oder Codierungen brutaler Akte. So z.B. wenn Tänzer im Soldatenschritt marschieren oder in

3 *Bife* ist ein Lehnwort aus dem Black American English, wo es besonders im Hip Hop für „Konflikt“ steht. *Bifes* in Angola haben allerdings auch eine Vorgeschichte in den *Estiga* genannten rituellen Beleidigungen der Familie und besonders der Mutter des Gegenübers.

4 Kuduristas der ersten Generation schwelgen in nostalgischen Erinnerungen an den besonders produktiven *Bife* zwischen dem bereits verstorbenen Sänger und Tänzer Maquina do Inferno („Höllenmaschine“) und Pai Diesel („Vater Diesel“).

den Schritten *Manganza* und *Mangaba* eine Gehbewegung vollführen, die an die Folgen einer Kriegsverletzung denken lässt. Beim *Simate* („Bring Dich um“) werden z.B. riskante Rückwärtssalti mit harter Landung auf dem Boden vollführt. Männliche Kudurotänzer zerstören zuweilen demonstrativ Plastikstühle oder andere Requisiten im Zuge einer Performance. Diese Beispiele verweisen darauf, dass ästhetische Transgression im Kuduro zur stilprägenden Konvention geworden ist.

Forschungsdesign

Die Daten für meine Kuduroforschung habe ich durch mehrmonatige ethnographische Forschungsreisen in die angolische Hauptstadt Luanda (2012, 2013), nach Lissabon (2012-13), sowie über kürzere Aufenthalte in Paris (2011, 2012) und Amsterdam (2012) generiert.⁵

Als eine hauptsächliche Methode habe ich die vom Ethnologen Gerd Spittler (2001) beschriebene Dichte Teilnahme verwendet. Konkret in Bezug auf Kuduro bedeutete das für mich, Kuduro zu tanzen, DJs im Studio zu besuchen, Konzert und Proben zu filmen oder als DJ selbst Kuduro aufzulegen. Einen breiten Raum nehmen in meiner Forschung Methoden der Netnographie ein, denn Kuduro ist digitally native. Kuduro-Schauplätze sind nicht nur Schulhöfe, Kindergeburtstage, Hinterhöfe, Diskotheken, Straßenecken und Minibustaxis, sondern auch Mobiltelefone, Social Media und Sharehosting-Plattformen. Neben persönlichen Treffen an den o.g. Orten tauschte ich mich mit Kuduristas über digitale Kanäle aus oder begleitete sie, wenn sie für Auftritte nach Berlin kamen.

Die etablierte Forschungsmethode des narrativen Interviews (Küsters 2006) habe ich weiterentwickelt zum interaktiven Tanzinterview. Dabei befrage ich die Tänzer*innen zu ihrer Tanzbiographie vor einer sichtbar auf einem Stativ aufgebauten und laufenden Videokamera. Sobald die Tänzer*innen Tanzbewegungen erwähnen, bitte ich sie, mir diese vor laufender Kamera zu demonstrieren und beizubringen. Das Ziel dieser Methode besteht darin, solches Wissen zu mobilisieren, das die Tänzer*innen um und durch ihre Praxis entwickeln, oft aber nur in Kombination mit Tanzproben oder -aufführungen versprachlichen. Bei dieser Form des Interviews werden das Sprechen und das Tun miteinander verwoben. Das interaktive Tanzinterview mobilisiert sowohl kinetisches Wissen als auch Konzeptualisierungen des eigenen tänzerischen Handelns und erleichtert es den Praktizierenden, verkörpertes Wissen auf spielerische Weise zu verbalisieren (Alisch 2017, 91).

5 Diese Forschungsreisen wurden von der DFG im Rahmen der Bayreuth International Graduate School of African Studies gefördert.

2 Transgressiv, informell und belächelt: Kuduro in der angolischen Gesellschaft

Umkämpfter Gründungsmythos

Der prominente Kuduro-Tänzer- und -Sänger Tony Amado wiederholte seinen Ursprungsmythos von Kuduro so oft in den Medien, dass er sich zur Standard-erzählung konsolidiert hat. Er, so Amado, habe 1996 in der Fernsehsendung *Conversas no Quintal* („Unterhaltungen im Hinterhof“) zunächst zusammen mit der Tanzanleitung *Dance que dance que dá Van Damme* („Tanz, tanz, tanz den Van-Damme“) tanzend den steifen Hüftschwung Jean-Claude van Dammes parodiert. Diese Bewegung sollte später die *Animação*⁶ „Amba kuduro“ („Tanz den harten Hintern“) begleiten. Mit diesem ersten als Kuduro benannten Tanzsong, so bekräftigt Amado immer wieder, habe er das Genre aus der Taufe gehoben. Dieser Gründungsmythos muss jedoch hinterfragt werden, weil es sich weitaus komplizierter verhält, als von Tony Amado propagiert.

Bereits seit den 1980er Jahren tanzen in den Tanzlokalen der *Musseques* („Sand“) genannten informellen Vierteln in der unasphaltierten Peripherie Luandas Menschen Tanzschritte wie *Vaiola*, *Bruxo e Bruxa*, *Brotuto*, *Bungula*, *Kabetula* oder *Kapreko* zu populärer Musik von den Antillen oder den Kapverden (Alisch 2017; Kindanje 2011, 23 ff.). Als Anfang der 1990er Jahre dann im Zuge der internationalen Rave-Explosion House und Techno in den Discotheken der urbanen Innenstadt von Luanda ankommen, fusionierten Tänzer*innen die etablierten Schritte mit Breakdance-Routinen, die sie sich u.a. von MC Hammer-Videoclips abschauten. Tony Amado selbst war vor seiner Kuduro-Karriere als Michael-Jackson-Imitator aktiv. Über den Sound der neuen elektronischen Beats stachelten *Animadores* wie der legendäre Sebem am Mikrophon Tänzer und Publikum zu immer intensiveren Energieschüben an. Auf performative Weise fusionierten diese Akteur*innen kollektiv elektronische Rhythmen, *Animação* und *Toques* zu einer komplexen Performancepraxis, die heute Kuduro genannt wird.

Um die gleiche Zeit beginnen auch angolische Musiker wie Beto Max, M.G.M Zangado, Eduardo Paim oder Bruno de Castro, selbst elektronische Tanzmusik zu veröffentlichen, die unter dem Begriff *Batida* („Beat“) gehandelt wird. Die Tradition, für jedes Stück einen speziellen Modetanz zu vollführen, wird in Discos, *Centros Recreativos* („Erholungszentren“) und Clubs zu diesem angolischen Dancesound weitergeführt. In diesem Milieu etabliert sich Tony Amado als Tänzer und Animador, bevor er dem Kuduro dann um 1996 durch seinen TV-Auftritt zu nationaler Bekanntheit verhilft. Mit seinem Hit *Felicidade*

6 „Animation“, verbale Tanzanweisungen und Anheizen von Performer*innen und Publikum, ähnlich dem MCing.

(„Freude“) erreicht Sebem 1998 dann ein Massenpublikum für den Kuduro in den *Musseques* jenseits der mehrstöckigen Innenstadt Luandas.

Die performativen Praktiken der Kuduristas stoßen bei der angolanischen Kulturelite vielfach auf Kritik. Ihrer Meinung nach sei Kuduro keine richtige Musik. Typische Argumente in diesem Zusammenhang sind „Kuduristas brüllen ja nur“, „sie singen keine Melodien“, „das hat nichts zu tun mit den goldenen Melodien unserer Popmusik aus den 1960er und 70er Jahren, die unsere Nationalidentität prägt“. Kuduro, so diese v.a. im Feuilleton geäußerten Stimmen, hätte keine Geschichte und wäre somit Wegwerfmusik ohne Wert. Dieser Logik zufolge ist Kuduro für einen Werteverfall unter jungen Menschen verantwortlich – nicht etwa das marode Bildungssystem, die höchst prekären Lebensumstände in den *Musseques*, die mangelnde Gesundheitsversorgung oder die düsteren Zukunftsperspektiven der jungen Generation. Kuduro wäre somit im besten Falle als Kuriosum zu verstehen, welches das humoristisch-kreative Talent der Angolaner verkörpert, argumentieren Vertreter der angolanischen Kulturelite (Brandão 2013, 39; Jamba 2013; Manoel 2010, 34; Neto 2009, 7). Viel zu oft übernehmen Forscher*innen diese klassistischen Haltungen auch in ihre akademischen Untersuchungen.

Wie verhalten sich die Vertreter der politischen Macht gegenüber Kuduro und den Kuduristas? In Angola ist seit 1975 die MPLA (*Movimento Popular de Libertação de Angola*, „Populäre Bewegung für die Befreiung Angolas“) an der Macht. Die ehemalige antikoloniale Befreiungsbewegung regierte zunächst als marxistisch-leninistischen Partei, die im Laufe der 1990er Jahre zunehmend ein marktwirtschaftlich orientiertes System in Angola etablierte (Rodrigues 2007, 237). In der Zeit von 1975–2002 befand sich die MPLA im Bürgerkrieg mit der Oppositionspartei UNITA.

Der zur Zeit meiner Forschung amtierende Präsident José Eduardo dos Santos war seit 1979 an der Macht. Im Zuge der Umstellung von sozialistischer Planwirtschaft auf Ölkapitalismus in den 1990er Jahren organisierte er den Reichtum, den Angolas Rohstoffe produzieren, in seine Hände und die Hände seiner engeren Familie. Angola ist ein sehr reiches Land. Dennoch muss der Großteil der Bevölkerung mit weniger als 2 US\$ pro Tag auskommen (Transparency International 2015). Angesichts dieser massiven gesellschaftlichen Schief lagen entstanden Schatten-, Parallel- und informelle Wirtschaften (Oliveira 2015). Jede*r muss versuchen, einen Teil des Öl-Wohlstandes für die eigenen Zwecke zu mobilisieren. Für einige wird dies möglich, indem sie sich mit den Präsidentenkreisen in Beziehung setzen und sich hier auf irgendeine Weise nützlich machen (Schubert 2014).

Das gilt auch für Kuduristas. Während die Kulturelite Kuduro belächelt und zum Sündenbock erklärt, pflegen politische Akteure wie Militärgeneräle, Minis-

ter oder Präsidentenkreise seit den 1990ern eine enge Beziehung zur Kuduroszene (Moorman 2014). So schickte die Armee der MPLA ganz gezielt Kuduristas im Bürgerkrieg an die Front in die Provinzen, um dort MPLA-Kämpfer zu unterhalten (Alisch 2017). Nachdem am 02.02.2002 UNITA-Führer Jonas Savimbi getötet wurde, tanzten schon zwei Tage später von der MPLA gesponsert Kuduristas für seine hinterbliebenen Anhänger (Alisch 2017, ix).

Parallel zu dieser Umarmung des Kuduro durch das System ist in den 1990er Jahren die kulturpolitische Förderung für Musik, Theater, Bühnentanz und bildende Kunst komplett eingestellt worden (Moorman 2004, 247). Seitdem folgen kulturelle, also auch musikalische, Aktivitäten weitgehend den Prinzipien von Angebot und Nachfrage. Die Ökonomien der Kuduristas sind seit Entstehung ihres Genres durch Patronage und Nähe zu politischen Machtnetzwerken geprägt. Kuduristas stehen auch ad hoc für Auftritte zur Verfügung, so z.B. für *Maratona* („Marathon“) genannte mehrtägige Bierfeste, die von der MPLA in *Musseques* ausgerichtet werden. Hoch potente Soundanlagen, die auf spezielle LKWs montiert sind, spielen Kuduro, Afrohouse und Kizomba. Erfolgreiche Kuduristas sind Expert*innen darin, ihre Musik- und Tanzpraxis mit den Zielen der Machtelite ins Verhältnis zu setzen.

Wie gehen die Kuduristas dabei vor? Welche Strategien verwenden sie? Im September 2011 richtete Starkudurista und TV-Moderator Sebem ein eintägiges Kuduro-Festival aus. Auf dem Bühnenhintergrundplakat für das Event stand geschrieben „Kuduro hört nicht auf. Show der Existenz des Stiles Kuduro.“ Dieses Statement ist zu verstehen im Kontext einer Debatte darüber, ob der Stil Afrohouse dem Kuduro die Marktanteile wegnehmen könnte (Alisch 2017, 200). In der Unterzeile wird es sozial engagiert „Show zur Rettung moralischer und zivilgesellschaftlicher Werte und zur Wahlmobilisierung“. Dieser Satz verweist auf eine informelle Kampagne der politischen Machtnetzwerke zur Rettung moralischer Werte (Moorman 2014, 33), in die sich auch Kuduro-Star Sebem einschaltet (Alisch 2017, 200). Weiterhin engagierte er sich laut Plakat zu diesem Zeitpunkt noch für die Mobilisierung der Bevölkerung zur Wahl, die für das Jahr 2012 anstand.⁷ Unterstützung, so das Plakat, gibt es für diesen Event vom MPLA-Komitee der Provinz Luanda.

Ich durfte nicht nur auf der Bühne dieses Event filmen, sondern auch backstage Kuduristas interviewen. Ein mittelalter Herr im eleganten Anzug wollte auch sehr gern in mein Aufnahmegerät sprechen. Er erklärte mir, dass seine NGO Linalia diese Veranstaltung unterstützt, ja seit längerem den Kuduro und Kuduristas fördert, um junge Menschen vor einer kriminellen Laufbahn zu bewahren (Alisch 2017, 202). Damit reiht sich seine NGO ein in die vom ehemaligen

7 Im Wahljahr jedoch saß Sebem wegen eines Verkehrsdeliktes im Gefängnis. Gerüchten zufolge sollte er als unbequemer Star für diese kritische Zeit aus der Öffentlichkeit verschwinden.

Präsidenten lancierte Pro-Forma-Zivilgesellschaft. Hier erhielten Fake-NGOs über die José-Eduardo-dos-Santos-Stiftung Gelder, die sie über öffentlichkeitswirksame Aktionen weiterverteilen und sich dabei selbst bereichern. Sebems Kuduro-Festival ist eines von vielen Beispielen dafür, wie Kuduristas selbst die Nähe zur politischen Macht herstellen.

Im Vorfeld der Wahlen 2012 wurden auf Kuduro-Parties immer mehr Symbole der MPLA und riesige Präsidentenporträts sichtbar. Auf einer prekär improvisierten Kuduroparty im Viertel Rocha Pinto im Wahlmonat verteilte eine ca. 50jährige Partygängerin (nicht das typische Kuduroalter) z.B. eine Plastikklapper mit MPLA-Logo, mit der der Präsident zuvor auf Sportereignissen aufgetreten war. Während sich das Publikum in unter Benutzung des schwarzen roten Krachmachers zum aggressiven Kudurosound in Euphorie steigert und drastisch-akrobatische Tanzshows ansah, wurde es durch das MPLA-Logo immer wieder daran erinnert, dass diese Partei die Macht im Land hat.

Allerdings ist es nicht nur so, dass die angolanischen Machtnetzwerke sich des Kuduros bedienen. Sie geben dem Kuduro auch Sichtbarkeit durch die wöchentliche Fernsehsendung *Sempre a Subir* („Immer auf dem Weg nach oben“), ein Privileg, das andere Genres nicht teilen (Moormann 2014). Kuduristas traten regelmäßig während der Wahlkampagnen von José Eduardo dos Santos auf. Ganz besonders prominent war hier Superstar Nagrelha, der eher ein Gangsterimage pflegt. Viele Kuduristas lachten von Plakten, die auf Minibustaxis durch die Stadt zirkulierend, zur Wahlteilnahme aufrufen.

3 „Immer auf dem Weg nach oben“: Interdependente Dynamiken zwischen Kuduristas und angolanischen Machtnetzwerken

Auf den ersten Blick mag es so scheinen, als wenn Kuduristas sich willfährig in den Dienst der MPLA stellen, so lange die Entlohnung stimmt. Doch sie lassen sich nicht nur vom System anheuern, sie nutzen seine Dynamiken geschickt für ihr Geschäft.

Marketingagenturen wie z.B. Orion haben im Laufe der Jahre einen Starkult um Präsident Dos Santos produziert, wo er u.a. als „Architekt des Friedens“ stilisiert wurde. So wurde sein Geburtstag jährlich über den gesamten Monat August hinweg öffentlich medial zelebriert. Höhepunkt war die im Fernsehen übertragene Geburtstagsparty des Präsidenten, die im Anschneiden der Geburtstags-torte kulminierte. DJ Killamu, ein seit über 10 Jahren erfolgreicher Kuduro-Produzent, macht sich diesen Starkult zu Nutze gemacht, indem er seine eigene „Afterparty“ zum Präsidentengeburtstag veranstaltete. Das Plakat dazu zeigt kuduro-typische Porträts von prominenten DJs und Sänger*innen wie Bruno M,

Noite Dia oder DJ Devictor. Über ihnen schwebt der Präsident gottesgleich in weißes Licht getaucht mit in die Ferne gerichtetem Blick.⁸ Das Plakat ist in den Nationalfarben schwarz, rot und gelb gehalten, die auch gleichzeitig die Farben der MPLA sind. Das Beispiel des Kuduro-Konzertes, das als Mottoevent die Propaganda-Maschine des Präsidenten für seine Zwecke nutzt, zeigt ganz deutlich, dass Kuduristas dem angolanischen System nicht passiv ausgeliefert sind, sondern sich seine Mechanismen kreativ zunutze machen.

Die angolanische Machtelite braucht die Kuduristas, denn sie selbst hat längst den Kontakt zur breiten Bevölkerung verloren (Tomás 2013). Im Gegenzug sehen die Kuduristas in Kontakten zu den politischen Machtnetzwerken eine wichtige Ressource. In einer interdependenten Dynamik haben sie sich gegenseitig seit Mitte der 1990er Jahre unterstützt.

Als Dreh- und Angelpunkt dieses Wechselspiels können wir die Denkfigur *Estamos sempre a subir* („Wir sind immer auf dem Weg nach oben“) verstehen. Diese Redewendung ist Virgilio Fires (2001) frühem Kudurohit *Kazukuta Dance* („Kazukuta Dance“) entnommen.^{9, 10} Der angolanische Journalist Jó Kindanje (2011, 140) hat gezeigt, dass dieser Slogan immer wieder verwendet wird, wenn auf die Erfolge Angolas hingewiesen werden soll.

Sempre a subir wurde auch als Name der wöchentlichen Kuduro-Show ausgewählt. Sie wird seit 2009 für das angolanische Staatsfernsehen von der Medienagentur *Semba*¹¹ produziert, welche von zwei Kindern von Dos Santos betrieben wird. Die Moderator*innen und Gäste der Show verabschieden sich rituell mit einem in Crescendo vorgetragenen *Estamos sempre, sempre, sempre a subir* („Wir sind immer, immer, immer auf dem Weg nach oben“). Da die beliebte Show dreimal pro Woche ausgestrahlt wird, ist das mit Kuduro assoziierte Mantra omnipräsent im angolanischen Alltag.

Einerseits wird der Slogan als Loblied und Durchhalteparole verwendet, andererseits aber auch zynisch. Die Misere in den *Musseques* wird nicht besser, fließend Wasser und Strom fallen ständig aus, der Staat vernachlässigt Gesundheitsversorgung und Bildungssystem auf brutale Weise. Dennoch, wenn Opfer der jährlichen Regenfluten im Fernsehen nach ihrem Schicksal befragt werden, lautet die Antwort auch „Wir sind immer auf dem Weg nach oben“.

8 Jon Schubert (2014, 171) hat gezeigt, dass Dos Santos auch an anderer Stelle wie ein „himmlisches Phänomen“ dargestellt wird.

9 Kazukuta ist ein Karnevalstanz aus Luanda (Dos Santos 2012, 61)

10 Für eine Musik- und Text-Analyse des Stückes siehe Alisch (2017, 189-190)

11 Semba ist ein Sammelbegriff, der instrumental gespielte und gesungene Popmusik aus Angola beschreibt.

4 „Working the System“

Jon Schubert zufolge wird das Verhältnis zwischen Individuen und der angolischen Macht immer wieder neu ausgehandelt über die Verwendung bestimmter Codes und Rituale (Schubert 2014). Meiner Interpretation nach ist Kuduro auch darum so gut geeignet, sich mit der politischen Macht in Angola zu arrangieren, weil Kuduristas wie Zirkusakrobat*innen mit performativen Mitteln spielen. Sie kommunizieren doppelbödig, sie adressieren mehrere Publika gleichzeitig, sie treten clownesk und überzogen auf. Sie erzeugen und lenken Aufmerksamkeit durch verbale und körperliche Zeigegesten. Kurzum, sie wissen Körpergesten, Styling und Sprache gezielt einzusetzen.

Und sie drehen den Spieß um. Genau das, was ihnen paradoxerweise die Kulturrelite ankreidet – „Ihr seid nicht ernsthaft, Ihr macht keine richtige Musik“, – eröffnet ihnen den Spielraum, sich mit verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen von *Musseque* bis Präsidentenpalast immer wieder neu ins Verhältnis zu setzen.

Ich habe Killamu beim Besuch in seinem Studio zu dem oben dargelegten Paradoxon befragt: „Einerseits werdet ihr Kuduristas von der Kulturrelite und von Veranstaltern verächtlich behandelt. Die Presse verunglimpft Euch, die Backstageausstattung von Kuduristas ist schlechter als von anderen Musiker*innen und die Bezahlung auch. Auf der anderen Seite aber werdet Ihr immer gebucht, wenn die Wahlen kommen. Wie erklärst Du Dir das?“ Killamus Antwort war lang und wohlüberlegt:

“I gave an interview to Benjamin [Lebrave], where I said this already. In this interview, at that time, kuduro was very closed off, very marginalised, even more [than today]. I, at the time, was already saying that the leaders will not be able to do away with kuduro for a long time.¹² Because the foreigners are coming, they interview us, coming to learn about kuduro: ‘What’s this? What’s up with that?’ They will not be able to close this for a long time. And I was right. Benjamin came here [to the studio] after the kuduro conference and I said to him, today the son of our excellency is doing kuduro concerts and the minister [of youth and sport Gonçalves Muandumba] is doing concerts. And now they want to take kuduro abroad to defend the national identity of kuduro, of the country. If it wasn’t for the foreigners – don’t even think about it! We would be [dragging on] here in this [misery]. But they got interested when kuduro was a hit in France and elsewhere. That was news here on the radio. When the foreigners came to report on kuduro they also became inter-

12 Killamu bezieht sich auf das Video von Akwaaba Music (2010), das im Zusammenhang mit einer Albumveröffentlichung ins Netz gestellt wurde.

ested: 'Oh, this kuduro'. And from there on they started to value it" (Alich 2017, 215).

Killamu beschreibt hier, wie Kuduro im Laufe der Zeit immer offensichtlicher von der angolischen Machtelite vereinnahmt wurde. Nicht zuletzt aufgrund des ausländischen Interesses revidierten die einheimischen Politiker*innen ihre klassistischen Vorurteile dem Kuduro gegenüber. Im weiteren Verlauf dieses Interviews erklärte Killamu mir, dass er sich zum Kuduro hingezogen fühlte, weil dieses Genre die Musik der Massen ist. Und dass diese Massentauglichkeit auch das sei, was Politiker*innen an Kuduro attraktiv finden. Er hat eine Vorstellung davon, wie diese Dynamiken funktionieren und bespielt sie bewusst. Jon Schubert (2014) hat für diesen Ansatz in Anlehnung an den angolischen Sprachgebrauch den Begriff *Working the System* geprägt.

5 Subtile Dimensionen des Politischen im Kuduro

Doch ich möchte noch einen Schritt weiter gehen. Wenn wir danach fragen, wie wir das Verhältnis zwischen Politik und populärer Musik ausleuchten können, dann müssen wir weiter schauen als auf diese vordergründigen Allianzen, Logos und Slogans. Auf den ersten Blick fügen sich Kuduristas zahm dem angolischen Machtsystem, werden gar zu Opportunisten.

Wer genauer schaut, sieht aber auch, dass besonders die erfolgreichen Kuduristas sich ganz gezielt bestimmten Haltungen und Praktiken verweigern, die von der angolischen Regierung propagiert werden.

1. Kuduristas organisieren sich in Basisgruppen, die sich nicht der „get rich quick“-Mentalität der Öldiktatur Angolas beugen, sondern auf langfristigen gemeinschaftlichen Aktivitäten fußen. Für die performative Arbeit, die Kuduristas unter den Augen der Öffentlichkeit leisten, gibt es keine Abkürzungen und Lifehacks. Wer auf der Bühne steht, kommt nicht daran vorbei, im entscheidenden Moment agieren zu müssen. Mit ihrem Arbeitsethos konterkarieren Kuduro-Künstler*innen die trickreiche Logik des Neureichtums.
2. Zelebrieren Kuduristas ihre laute und bunte *Musseque*-Ästhetik. Sie berufen sich positiv auf ihre informellen Viertel und rücken lautstark ihre eigenen Geschichten in die öffentliche Wahrnehmung.
3. Kuduristas pflegen eine öffentliche und kontroverse Debatte. Dies stellt in einem Klima der Selbstzensur und Anbiederung wie es zur Zeit meiner Forschung in Angola herrschte, einen politischen Akt dar.
4. Kuduristas schreiben über ihre Lieder, ihre Tanzbewegungen, über selbst produzierte Dokumentationen und privat angelegte Medienarchive ihre

eigene Geschichte. Die MPLA pflegen hingegen ein Klima der selektiven Erinnerung und Amnesie. Je nachdem, was gerade der Propaganda dient, überschreibt oder mobilisiert sie Ereignisse aus der Vergangenheit (Schubert 2014).

5. Obwohl sie gern Gagen von der Regierung annehmen, arbeiten Kuduristas wie Killamu zunehmend finanziell unabhängig. Sie veranstalten ihre eigenen Konzerte und finanzieren sich unabhängig von privaten oder staatlichen Sponsoren.
6. Kuduro eröffnet eine Bühne für diverse Gender- und Körper-Performances, die noch vor 20 Jahren so im angolanischen oder sogar internationalen Mainstream kaum vorstellbar schienen. Titica und andere transgender Kuduristas gehören zu den glamourösen Stars der Szene (Alisch 2012). Kleinwüchsige und behinderte Menschen oder Personen mit BMI 27+ präsentieren sich virtuos mit Kuduro im Rampenlicht. Frauen feiern sich aggressiv und sexy selbst. Männer spielen mit bunter Haarpracht und Styling, das mal camp mal infantil daherkommt.
7. Komplexe Traumata aus Kolonialherrschaft, Krieg und Dauerstress durchdringen die gesamte angolanische Gesellschaft. Durch ihre Shows, die sowohl Gewalt als auch Euphorie aufrufen, haben Kuduristas ein performatives Repertoire entwickelt, das als emotionaler Katalysator für diese Affekte wirkt. Mit ihren drastischen Bühnenshows schockieren und amüsieren sie. Darüber hinaus bieten einen Raum, um totgeschwiegenen Gewalterfahrungen zu begegnen, sie absurd erscheinen zu lassen und sich in dieser gebrochen-gespiegelten Distanz von ihnen zu emanzipieren.

6 Über Kuduro hinaus: Vorschläge für die Popular Music Studies

Aus diesen Kuduro-spezifischen Beobachtungen extrapoliere ich für die Popular Music Studies folgende Überlegungen: Wenn wir nach der politischen Relevanz populärer Musik fragen, dann müssen wir zunächst die lokalen Diskurse in Presse und Wissenschaft kritisch hinterfragen, um nicht unreflektiert diskriminierende Haltungen zu übernehmen. Wir können im zweiten Schritt nach offensichtlichen Slogans, Logos, Symbolen und politischen Positionierungen und Allianzen von Musiker*innen suchen. Doch dann müssen wir über das Offenkundige hinausgehen und nach subtilen Dimensionen des Politischen in musikalischer Alltagspraxis fragen. Das gilt ganz besonders dann, wenn wir populäre Musik in autoritären politischen Gemengelage untersuchen.

Quellen

Literatur

- Alisch, Stefanie. 2017. „Angolan Kuduro: Carga, Aesthetic Duelling, and Pleasure Politics performed through Music and Dance.“ *PhD Thesis*, Universität Bayreuth.
- Alisch, Stefanie. 2012. „Tanz den harten Hintern“. In *Missy Magazine* 3, 46–50.
- Alisch, Stefanie, and Nadine Siegert. 2013. „Grooving on Broken: Dancing War Trauma in Angolan Kuduro.“ In *Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*, edited by Lizelle Bisschoff and Stefanie d. van Peer, 50–68 21. London: I.B. Tauris.
- Brandão, Romão (29.06.2013). „Criadores optam pelo semba: Kuduristas em queda livre?“ In *Semanário Angolense*, 39.
- Dos Santos, Jacques Arlindo. 2012. *ABC do Bê Ó*. 2nd ed. Luanda: Chá de Caxinde.
- Jamba, Sousa. 2013. *Entender o kuduro*. Ed. by Club K. Retrieved: 20.09.2013. Washington.url: http://club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=14684:entender-o-kuduro-sousajamba&catid=17:opinioao&Itemid=124.
- Kindanje, Jó. 2011. *Kuduro, um reinado sem rei nem coroa: Verdades históricas sobre a origem de um produto cultural genuinamente angolano*. Luanda: Jornal de Negócios.
- Küsters, Ivonne. 2006. „Narrative Interviews: Grundlagen und Anwendungen.“ *Narrative Interviews*.
- Manuel, Ilídio (31.07.2010). „Um género musical em franca ascensão: Kuduro, o novo embaixador da música angolana?“ In *Semanário Angolense*, 34.
- Moorman, Marissa J. 2008. *Intonations: A social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. *New African histories series*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Moorman, Marissa J. 2014. „Anatomy of Kuduro: Articulating the Angolan Body Politic after the War“. In *African Studies Review* 57.03, 21–40.
- Neto, Aoani Dalva e. Flávio (24.12.2009). „O Kuduro beneficia da televisão: Entrevista com músico Proletário“. In *Novo Jornal* 101, 7.
- Oliveira, Ricardo Soares de. 2015. *Magnificent and beggar land: Angola since the Civil War*. London: Hurst Publishers.
- Rodrigues, Cristina Udelsmann. 2007. „From Family Solidarity to Social Classes: Urban Stratification in Angola“. In *Journal of Southern African Studies* 33.2, 235–250.

Schubert, Jon. 2014. "Working the System': Affect, Amnesia and the Aesthetics of Power in the 'New Angola'". *PhD thesis*. Edinburgh: The University of Edinburgh.

Spittler, Gerd. 2001. „Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme.“ In *Zeitschrift für Ethnologie* (126): 1–25.

Tomás, António A. 2013. "Harnessing the Energia of Kuduro and Its Infrastructure of Circulation." Kampala, March 20. Accessed April 10, 2014. http://www.google.de/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=oCDAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fmisr.mak.ac.ug%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2Fevents%2FKuduro_Seminar.docx&ei=NR1HU-CoKK707AbCw4H4Cw&usq=AFQjCNFLEb84oEQm3sziQc9EdOMn3aoNA&bvm=bv.64507335,d.ZGU

Transparency International (2015). *Corruption Perceptions Index 2015*. Retrieved: 16.08.2016. url: <http://www.transparency.org/cpi2015>.

Online Videos

Akwaaba Music. 2010. *Killamu: 10 years of kuduro in Angola*. Ed. by Akwaaba Music. Retrieved: 03.09.2016. url: <https://vimeo.com/8191350>. Liberdade, Kiluanje and Inês Gonçalves (2007). O dia-a-dia da "Mãe Ju", um botequim emblemático de Angola. Ed. by Kiluanje Liberdade and Inês Gonçalves.

Cabo Snoot. 2012. Vitamina D. Ed. by Power House. Retrieved: 13.02.2016. url: <https://www.youtube.com/watch?v=l2-voDUjDco>.

DJ Znobias. Dança da Mãe Jú. With DJ Znobias, 2006. Accessed September 19, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=jpYDSG9DBIE>.

Mauro Alemão. Catolotolo. Luanda, 2014. Accessed October 08, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=72VxnAnwz-o>.

Noite Dia. 2011. Fogareiro: Apaga Fogo. Ed. by Tru Africa. Retrieved: 21.02.2015. Luanda. url: <https://www.youtube.com/watch?v=x6IncT4zWbI>.

Os Namayer. *Engraxador*. Luanda, 2011. Accessed October 08, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=28oToS3wjJ4>.

Sebem. ca. 1999. Felicidade [Happiness]. Accessed September 19, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=yAA3dfHlmwU>. DJ Znobias. Dança da Mãe Jú. With DJ Znobias, 2006. Accessed September 19, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=jpYDSG9DBIE>.

Virgilio Fire. 2001. *Kazukuta Dance: Estamos sempre a subir*. Retrieved: 03.06.2016. url: <https://www.youtube.com/watch?v=V3X5WKTotp>.

Atlanta Ina Beyer

Arbeiten an der Grenze. Ästhetische Praxen und queere Punk-Utopien im zine J.D.s¹

Abstract

Queercore ist der Name einer subkulturellen Strömung, die ab ca. Mitte der 1980er Jahre vor allem in Kanada und den USA in kritischer Auseinandersetzung mit Punk-, schwulen und lesbischen Bewegungen entstand. Die Publikation *J.D.s*, die von 1985 bis 1991 in Toronto erschien, spielte in diesem Prozess eine bedeutende Rolle. Die Geschichten, Comics, eine regelmäßige ‚Homocore-Hitliste‘, Zeichnungen und andere künstlerische Arbeiten in den acht Ausgaben des Hefts überblendeten die Grenzen von Realität und Fiktion oft geschickt. Suggestiert wurde so der Eindruck einer aktiven queeren Punkszene, die tatsächlich erst Jahre später entstand. In den visuellen Strategien, die in den Arbeiten entwickelt werden, tritt eine eigene Ästhetik hervor: Ihre Produzent_innen verschmelzen häufig Codes aus den kulturellen Repertoires von Punk und queeren Subkulturen.

Die ästhetischen Politiken des Punk wurden im wissenschaftlichen Diskurs oft als symbolische Auseinandersetzungen um Hegemonie gedeutet. Die Arbeiten in *J.D.s* kritisieren sowohl Punk- wie auch schwule und lesbische Bewegungen und ihre Politiken. In ihnen treten konkrete Visionen queerer (Punk-)Entwürfe hervor. Ihre Untersuchung erlaubt daher die Frage danach, wie Hegemonien auch innerhalb dieser Felder ausgehandelt werden. Um dies besser verstehen zu können, möchte ich exemplarisch die *hard-core pin-ups*, eine Arbeit aus der ersten *J.D.s*-Ausgabe von 1985, genauer untersuchen. Sie sind die erste künstlerische Arbeit im Heft nach dem Titelblatt, bilden also den Eintrittspunkt in *J.D.s* imaginäre Queer-Punk-Welt.

Ich begreife *J.D.s* als Teil des Gegenstands populäre Musik, wie ihn der Popforscher Diedrich Diederichsen kennzeichnet. Dieser versteht Pop-Musik als intermedial strukturiertes und diskursives Geflecht, als einen „Zusammenhang aus

1 Dieser Beitrag basiert auf meinem Vortrag in Graz, jener wiederum auf einem Text, den ich für ein portugiesisches Buch über Fanzines verfasst hatte. Eine frühere Version wird abgedruckt in: Guerrero, Paula und Pedro Quintela (Hg.). 2018. *Fast, Furious and Xerox. Independent DIY Publications and Underground Urban Cultures*. Im Erscheinen.

Bildern, Performances, (meist populärer) Musik, Texten und an reale Personen geknüpften Erzählungen“ (Diederichsen 2014, XI). Die Verbindung zwischen diesen verschiedenen Elementen stellten die Konsument_innen von Pop-Musik her (ebd.). Die *J.D.s*-Herausgeber_innen sind Konsument_innen, produzieren im Heft aber auch eigene Bedeutungen und greifen so in den Pop- bzw. hier spezifisch Punk-Diskurs ein. Da sie an der Schnittstelle kultureller Felder aktiv sind, haben ihre Bedeutungsproduktionen auch Effekte auf in schwuler und lesbischer Kultur geführte Auseinandersetzungen.

Ich untersuche die *hard-core pin-ups* mit einem semiotischen Forschungsansatz zur Konstruktion von Bedeutungen. Konzepte aus den britischen Cultural Studies, queerer Theorie und der psychoanalytisch orientierten feministischen Filmtheorie verknüpfte ich zu einem theoretischen Denkraum. Dieser ermöglicht eine macht- und subjektkritische Analyseperspektive auf die entworfenen visuellen Strategien. Ich untersuche, wie die Arbeit dazu beiträgt, ausgeblendete Subjektpositionen im Punk, aber auch in queerer Kultur wahrnehmbar zu machen. In diesem Zusammenhang diskutiere ich die komplexen Machtverhältnisse, die das Feld visueller Wahrnehmung strukturieren. Ich frage danach, welche queeren Entwürfe und Utopien von Sozialität, Subjektivität und Identität in den *hard-core pin-ups* hervortreten.

Der Beginn eines sozialen Experiments

In den letzten drei Jahren sind einige Bücher und ein Film erschienen, die queere Protagonist_innen der Punkgeschichte und -gegenwart in den Fokus rücken. Yony Leyser erzählt in der Dokumentation *Queercore. How to Punk A Revolution* (Leyser 2017) die Geschichte einiger Punk-Künstler_innen, die auf die *Queercore*-Bewegung bedeutenden Einfluss hatten. Im Fokus steht dabei auch das von der Künstlerin/Musikerin/Filmmacherin GB Jones und dem Filmmacher Bruce LaBruce herausgegebene Zine *J.D.s*. Zines sind kleine, selbstproduzierte Heftchen, die im Punk bzw. auch anderen (sub)kulturellen Szenen² als Mittel individuellen Ausdrucks und zur Kommunikation untereinander dienen (vgl. Sülzle 2018, 4)³. Jones beschreibt *J.D.s* als „soziales Experiment“ – in dem Heft sollte der Eindruck erweckt werden, „that there was an alternative universe in which queer punk bands played for queer punk kids who made queer punk zines“ (Jones 2015, 223).

2 Szene begreife ich hier als translokalen bzw. auch transnationalen Zusammenhang (vgl. Straw 1997 [1991], 499) sowie mit Hitzler und Niederbacher als „thematisch fokussierte kulturelle Netzwerke“ (Hitzler und Niederbacher 2010, 16), die sich „in kommunikativen und interaktiven Handlungen“ herstellen (ebd., 18).

3 Häufig werden die Begriffe Zine und Fanzine synonym genutzt, wobei sich Zine – kurz für das englische Wort *magazine* zunehmend durchsetzt (vgl. Sülzle 2018, 5). In *Fanzine* werden *fan* und *magazine* zusammengezogen. Bezeichnet wurden so zunächst Hefte, die von Fans für Fans gemacht wurden. Heute sind Fanzine-Produzent_innen nicht mehr notwendig Fans (vgl. ebd.).

Das Zine erschien zu einer Zeit, in der schwules und lesbisches Leben in nord-amerikanischen Metropolen erstmals öffentlich sichtbar wurde. Restaurants, Clubs und Buchläden entstanden und bildeten soziale Treffpunkte. Dieser Prozess ging jedoch mit der Kommerzialisierung und Homogenisierung schwuler und zum Teil auch lesbischer Kultur einher (Teixeira 2012 [1999]). Der Queerforscher Rob Teixeira beschreibt die Herausbildung strikter Dress- und Verhaltenscodes (ebd.). Er zitiert Jones, die beschreibt, wie:

„All the J.D.s gang had been thrown out of every gay bar in Toronto [...]. It was obvious we weren't consumers of the ‚right‘ clothes, shoes, hair-styles, music and politics that the rigid gay and lesbian ‚community‘ insisted on: we didn't subscribe to the racism and misogyny and their ridiculous segregation of the sexes, either. Plus we were poor.“ (Jones, zitiert in Teixeira 2012 [1999])

Doch der Punk, dem sie sich stattdessen zugewandt hatten, enttäuschte sie ebenfalls. LaBruce nahm die Szene als sexuell konventionell wahr:

„Early punks experimented with homosexuality, bisexuality, transsexuality, and trisexuality – they'd try anything. But by the mid '80s, with the advent of hardcore and the moshpit, a new era of machismo and heterosexual rigidity was ushered in. It was like being back in high school, with the sissies and the wallflowers standing on the side while the jocks took center stage.“ (LaBruce, zitiert in Ciminelli und Knox 2005, 8)

Für kurze Zeit hatte der frühe Punk mit Musiker_innen wie Jayne (Wayne) County, *Germs*-Sänger Darby Crash, Patti Smith oder *Nervous Gender*-Mitglied Phranc einige (gender-)queere⁴ Figuren ins Rampenlicht befördert. Aber als sich Ende der 1970er Jahre Hardcore in den USA aus dem Punk entwickelte, traten mit den *Dead Kennedys*, *Black Flag*, etc. neue, fast durchweg männlich besetzte Bands auf den Plan. Sie spielten einen düsteren, härteren Sound und schufen neue, kontroverse Ausdrucksweisen, die „(masculine) punk anger, energy, and humor“ zusammenbrachten (LeBlanc 1999, 50).

In den 1980er Jahren begann sich die politische Bewegung der Schwulen und Lesben zu institutionalisieren, lobbypolitisch auszurichten, sie machte „stillschweigend ihre weißen, mittelständischen und männlichen Vertreter zur Norm“ (Woltersdorff 2003, 914). Als weitere Motivation für *J.D.s* gibt Jones an, dass sie und LaBruce Prozesse der Vereinnahmung, wie sie sie nannten, dieser wie auch der Punk-Bewegung stören und unterbrechen wollten (Jones 2008).

4 Genderqueer ist ein Überbegriff zur Bezeichnung einer Reihe nicht normativer Geschlechter- und Genderentwürfe, z.B. von Trans*Menschen, Intersexuellen, Crossdressern, ‚effeminierten‘ Männern/Schwulen, maskulinen, sehr femininen oder auch androgynen (queeren) ‚Weiblichkeiten‘. Für eine ausführliche Diskussion s. z.B. Nestle et al. 2002.

Ästhetische Praxen und Aushandlungen von Hegemonien im Punk

Am Beispiel der *hard-core pin-ups* analysiere ich, welche Visionen jenseits der in beiden Bewegungen seinerzeit engen Identifikationsangebote in den in *J.D.s* entworfenen visuellen Strategien wahrnehmbar werden. Dazu möchte ich zunächst meine Forscher_innen-Perspektive transparent machen. Diese ermöglicht mir spezifische Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten, schränkt diese aber auch ein: Ich bin 40 Jahre alt, weiß, in der DDR geboren, lesbisch bzw. genderqueer und komme nicht aus einem akademischen Elternhaus. Seit Anfang der 1990er Jahre bewegte ich mich viele Jahre in bzw. im Umfeld von Punkszenen. Zu den Vorzügen eines persönlichen Interesses am Forschungsthema gehört, dass ich auf ein ‚Insider-Wissen‘ zu (queerer) Punk- und Zine-Kultur zurückgreifen kann. Dies ist für die Analyse der *hard-core pin-ups* hilfreich. Meine Erkenntnismöglichkeiten sind zugleich von meiner partialen Perspektive geprägt (vgl. Haraway 1995, 91). Als die erste Ausgabe von *J.D.s* erschien, war ich etwa acht Jahre alt. Meine Interpretation erfolgt so auch aus einem anderen geographischen wie zeitlichen Hintergrund als dem Entstehungskontext des Zines. Diese unterschiedlichen Faktoren bestimmen mit, wie ich das Material interpretiere, welches spezifische Wissen ich an es herantrage bzw. in der Analyse generieren kann.

Für einen theoretischen Rahmen der Untersuchung knüpfe ich an ältere Texte der britischen Cultural Studies und, für ihre produktive Erweiterung, vor allem an queere Theorien von Judith Butler, José Esteban Muñoz⁵ sowie später in der Analyse auch an Konzepte der feministischen Filmtheoretikerin Kaja Silverman an. Die Cultural Studies ermöglichen mir, die Funktionsweise ästhetischer Politiken im Punk besser zu greifen und sie als Aushandlungen um Hegemonie zu fassen. Nach dem Verständnis der Forscher_innen ist Kultur ein politisches Terrain, auf dem verschiedene gesellschaftliche Gruppen permanent um Normen, Werte und Deutungshoheiten ringen (vgl. Hall et al. 1976; Hebdige 1979). Subkulturen werden als Widerstandsformen begriffen, mit Hilfe derer symbolische Kämpfe um Hegemonie auf dem kulturellen Terrain ausgetragen werden. In seiner Analyse der ästhetischen Politiken des Punks präziserte Dick Hebdige 1979 die zentrale Bedeutung von Stil-Praktiken. Deren primären Sinn sah er darin, einen *bedeutungsvollen Unterschied* und, parallel, eine *Gruppenidentität* zu kommunizieren (Hebdige 1979, 102). Für meine Analyse relevant ist sein Konzept des *Stils als Bricolage*, als die er, angelehnt an Lévi-Strauss, subkulturellen Stil konstruiert versteht. Hebdige zufolge wird in Stil-Praktiken eine Reihe von Objekten durch Rekontextualisierung kreativ angeeignet. Die Objekte nehmen neue, ‚verbotene‘ Bedeutungen an, ihre Ordnung im sozialen Gebrauch

5 Leider viel zu früh verstarb der kubanisch-amerikanische Kultur- und Performance-Theoretiker 2013 im Alter von nur 46 Jahren.

wird absichtlich aufgebrochen. Dadurch kommt es vorübergehend zu Irritationen in den vertrauten Darstellungssystemen. Hebdige sah Potenziale im Stil, ‚natürlich‘ scheinende gesellschaftliche Ordnungen als historisch geformte begreifbar werden zu lassen (ebd., 102).

Bereits 1976 hatten Hall et al. auf die zentrale Bedeutung aktiver Stilisierung hingewiesen – die Organisation von Gegenständen und Objekten mit Aktivitäten und Anschauungen, die eine organisierte Gruppen-Identität und charakteristische Weisen des ‚in der Welt-Seins‘ produzierten (Hall et al. 1976, 54). Judith Butler warnt jedoch vor möglichen Ausschlüssen, die mit (subkultureller) Subjekt- und Identitätsbildung einhergehen. Werde das Subjekt durch Stil, durch Rituale hervorgebracht, bestünde immer das Risiko, dass etwas nicht reproduziert wird (Butler 2000, 36). Butler hebt die performativen Anteile von Subjektconstitution hervor. Sie kritisiert den seinerzeit etwas essenzialistischen Subjektbegriff der Cultural Studies. Fragen nach der Handlungsfähigkeit von Subjekten, so die Philosophin, ließen sich nicht unabhängig davon denken, dass diese innerhalb von Machtbeziehungen geformt sind. Sie seien durch die Verkörperung von Normen konstituiert, die im Vorhinein bestimmten, wer erkennbares Subjekt wird. Sie macht mit dem Fokus auf das Subjekt deutlich, dass Stil nicht so einfach als Mittel begriffen werden kann, *externe* Macht- und Herrschaftsbeziehungen herauszufordern (ebd., 33f.). Denn letztere können sich auch den in Stil-Praktiken geformten kollektiven Identitäten neu einschreiben. Mit Butler kann die in den Cultural Studies-Texten nicht behandelte Frage der Reproduktion sozialer Differenzen innerhalb (sub)kultureller Zusammenhänge stärker in den Blick genommen werden. Sie zielt jedoch nicht auf die Kategorie Klasse, die prägend für die britischen Studien war, sondern vor allem auf Fragen von Geschlecht und Sexualität⁶.

Gerade die veränderte Funktionsweise kulturindustrieller Ökonomien im Postfordismus lässt zudem heute nicht mehr so leicht zwischen Mainstream- und Subkultur trennen. Der „sogenannte hegemoniale Block“ habe sich, wie Christian Höller bereits 1996 bemerkt

„insofern reorganisiert, als er das ‚Nomadische‘, ‚Differente‘ in seine verwalterische Obhut aufgenommen hat. Tatsächlich sind Differenzen, Anderssein, Marginalität zu wichtigen Wirtschafts- und Marketingskonzepten geworden.“ (Höller 1996, 69)

6 Feministische Cultural Studies-Forscher_innen kritisierten früh den engen Fokus vieler Studien auf cismännliche Jugendliche aus der Arbeiterklasse. Sie untersuchten stattdessen, welche eigenen Kulturen Arbeitermädchen ausbildeten (vgl. Garber/McRobbie 1991 [1975]; McRobbie 1991). Sie machten dadurch klassenspezifische als geschlechtlich geformte Lebensweisen begreifbar. Doch auch in ihren Texten bleiben Differenzen unter Mädchen unterthematziert. Die meisten Studien kennzeichnet zudem ein implizit heteronormativer Fokus.

Auch scheint in einem postmodernen, global vernetzten Zeitalter das Spiel mit Codes und Zeichen kaum noch beständige subkulturelle Identitäten hervorzu-
bringen.

Im Anschluss an meinen Vortrag in Graz wurde ich gefragt, was genau ich für das subversive Potenzial der *hard-core pin-ups* halte. Auch queere Kultur sei doch heute zum Teil kulturindustriell vereinnahmt. In Auseinandersetzung mit dieser Kritik will ich versuchen, die subversiven Potenziale der Arbeit (auch) vor dem Hintergrund veränderter Rahmenbedingungen für queere Kultur und Politiken genauer herauszuarbeiten.

Differente Identität ist inzwischen viel stärker ein Angebot, das die Kulturindustrie selbst zur Verfügung stellt. Auch queere Lebensweisen werden zunehmend sichtbar und vermarktet. Dennoch gehen mit unterschiedlichen Identitätszuweisungen real häufig weiterhin Erfahrungen sozialer Ungerechtigkeit einher. Auch queere Kultur ist kein homogenes Gebilde, sondern von sozialen Differenzen durchzogen. Daher halte ich es nicht für sinnvoll, die Produktion bedeutsamer Differenz als Potenzial pop-kultureller Politiken vorschnell zu verwerfen.

In queerer Theorie werden Fragen um Differenz und Identität komplex verhandelt (Butler 1991; Hennessy 2000; Muñoz 1999, 2009). Teile schwuler und lesbischer Kultur bzw. Identitäten, die einst als *different* galten, sind heute stärker in den *Mainstream* integriert, nicht nur als Konsument_innengruppe. Auch etwa die ‚Homo-Ehe‘ konnte in vielen westlich-kapitalistischen Staaten errungen werden. José Muñoz kritisiert, dass sich mit der Zuspitzung auf solche Ansätze der *Horizont* queerer Politiken stark verengt habe. Forderungen nach rein formaler, staatsbürgerlicher Gleichstellung zielten auf einen kleinen, privilegierten Kreis: „queers with enough access to capital to imagine a life integrated within North American capitalist culture“ (Muñoz 2009, 20). Er wendet sich gegen eine pragmatisch-politische Agenda, die das große Ganze nicht mehr in Frage stellt, sondern durch ihren Integrationskurs faktisch normalisiert (ebd., 10). Queere Ästhetik nimmt für ihn eine wichtige Rolle im Prozess der Kritik von Heteronormativität, Rassismus, Kapitalismus und assimilatorischen LSBTIQ-Politiken ein: Denn in ihren Entwürfen ließen sich queere Zukünfte oft schon flüchtig erblicken (ebd., 1). Zentral für Muñoz' Queer-Begriff ist sein Verständnis von *Queerness* als konkreter Utopie. Das Konzept der konkreten Utopie eignet er vom Philosophen Ernst Bloch an und entwickelt es weiter. Muñoz beschreibt *Queerness* als handlungsleitendes Ideal: Bisher noch nicht erreicht, erscheine es am *Horizont* zugleich als Möglichkeit bzw. Versprechen auf andere Zukünfte (ebd.). Es vermag so, über die Restriktionen der Gegenwart hinauzuweisen – diese also zu überschreiten. „Wirkliches Überschreiten“, so schreibt Ernst Bloch

„begrift das Neue als eines, das im bewegt Vorhandenen vermittelt ist, ob es gleich, um freigelegt zu werden, aufs Äußerste den Willen zu ihm verlangt.“ (Bloch 1998 [1959], 2)

Statt in einer entfernten Zeit liegen die Ankerpunkte besserer Zukünfte somit im Hier und Jetzt. Oft können sie, wie gesagt, schon in ästhetischen Entwürfen wahrgenommen werden. Aber auch Muñoz selbst räumt ein, dass es zum Teil nötig sei, die Augen ‚zusammenzukneifen‘, um ihnen auf die Spur zu kommen (vgl. Muñoz 2009, 109). Er weist Queerness in diesem Sinne auch performative Kraft zu und bezeichnet mit dem Begriff Handlungen, die auf queere Zukünfte ausgerichtet sind (ebd., 1). Die visuellen Strategien, die in den *hard-core pin-ups* entworfen werden, möchte ich im Folgenden als solche Handlungen untersuchen.

Das Spiel mit Schaulust und Tabu

Die *hard-core pin-ups* bestehen aus sechs Seiten, die jeweils ein Bild, zum Teil kombiniert mit anderen Inhalten zu sehen geben. Der Titel und die Arbeit selbst spielen mit den (doppelten) Wortbedeutungen von *pin up* und *hardcore*. Pin ups sind eine Art Aufhängbildchen (z.B. in Form von Postern oder Kalendern) die zumeist junge Frauen, manchmal auch junge Männer, wenig bis unbekleidet zeigen (vgl. Wulff 2011; Dyer 1982). Der Begriff *hardcore* bezeichnet die aus dem Punk hervorgegangene, subkulturelle Bewegung, aber auch explizit sexuelle bzw. pornographische Darstellungen (vgl. Williams 1999 [1989]).

Das zentrale Fotoelement der ersten Seite zeigt einen jungen, nackten Mann im Freien. Der sichtbare Ausschnitt seines Körpers reicht vom Kopf bis kurz unter die Knie. Haarsträhnen fallen ihm locker in die Stirn, die leicht geöffneten Lippen deuten ein Lächeln an. Er blinzelt, schaut nicht direkt in die Kamera, ist sich jedoch, wie seine Pose mit leicht angewinkelten Armen bezeugt, ihres Blicks gewahr. Text- und andere Elemente sind lose um das und auf dem Bild angeordnet: Worte in verschiedenen Schrifttypen und -größen, dazu unentzifferbare Stencil-Schrift am linken Seitenrand und zwei stempel-ähnliche Elemente. Die Zusammenstellung ist leicht als Bricolage erkennbar, die sich an punk-typischer Copy and Paste-Ästhetik orientiert. In einem Quadrat rechts oben auf dem Bild steht „Young Rebels“, eine Aussage, die verwirrend scheint. Was lässt den Dargestellten zum Rebell werden? Die Abbildung beantwortet die Frage nicht. Gerade deshalb wirken die Worte als suggestive Leseanleitung: Sie werfen die Frage auf, ob und inwiefern der Fotografierte ein junger Rebell sein *könnte*. Mit Schlagworten wie „sensational“, „heavy duty“ oder der Frage „Into cute teenagers?“ wird Sprache reproduziert, wie sie eher typisch ist für Publikationen, die Sex verkaufen. Insgesamt erscheint die erste Seite der *pin-ups* wie das Cover eines selbstgemachten Softpornohefts in Punk-Ästhetik. Begriffe wie „young“

oder „teenagers“ stellen Bezüge zum möglichen Alter des Modells her. Sie spielen mit dem Vokabular der Pornowerbung, in der Jugendlichkeit und ein gerade so legales Alter der Dargestellten häufig besonders angepriesen werden. Dies ist interessant in Verbindung mit den Stempeln, die etwa mittig auf dem linken Seitenstreifen und in der oberen rechten Ecke der Seite aufgebracht sind. Das linke gibt den leicht verschmuddelten Vermerk „explicit gay sex“ an, das andere den Zensurvermerk „X-Rated“ (jugendfrei).

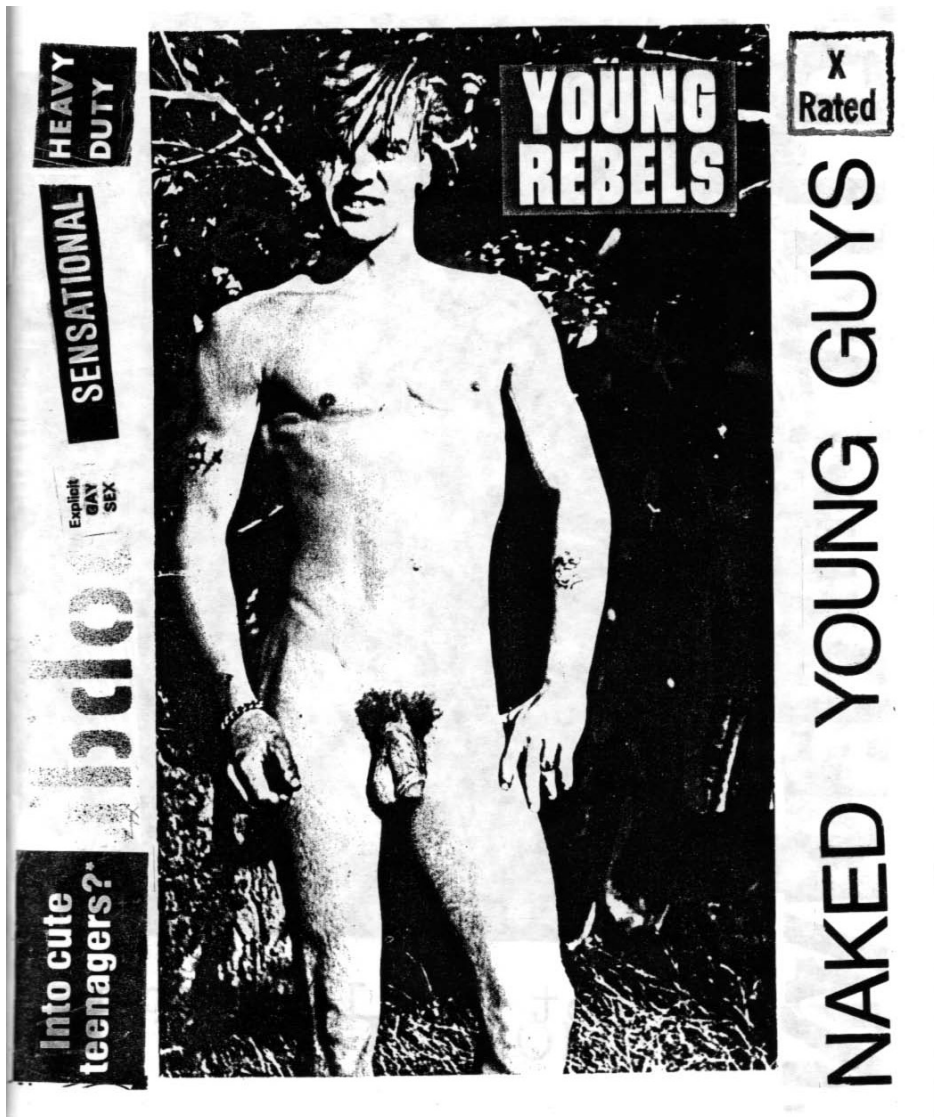


Abb. 1 Erste Seite der *hard-core pin-ups*

Kritik an Zensur

Im zeitlichen Entstehungskontext des Hefts unterlagen Güter, die ‚obszöne‘ Darstellungen enthielten, im kanadischen Straf- und Zollrecht der Zensur. Was als obszön galt, war in den Gesetzen nicht genau geregelt, sie wurden von Polizei und Zoll jedoch gezielt genutzt, um schwule und lesbische Publikationen zu zensieren (Cossman 2013, 48ff.). Verboten war 1985 etwa noch der Import von Gütern, die explizite Darstellungen von Analsex enthielten (ebd., 49). Ärger mit dieser Zensur spielt in einigen *J.D.s*-Ausgaben eine Rolle. Während das Schutzalter für sexuelle Handlungen in Kanada generell bei 14 Jahren lag, beträgt es für einvernehmlichen Analsex bei Unverheirateten bis heute 18 Jahre (McCormick 2014). Daher lese ich die Funktion der Stempel zum Teil so, dass sie als Assoziationen das diskriminierende Schutzalter für junge Schwule wie auch die Gefahr der Zensur schwul-lesbischer erotischer Kunst und Medien hervorrufen sollen. Ein potenziell künstlerischer Wert des Fotos wird durch den angedeuteten Vorwurf der Obszönität in Frage gestellt. Die Platzierung der Stempel scheint zugleich ironisch: Weder dieses Bild noch folgende geben erkennbar zensierbare Inhalte zu sehen. Sehr wahrscheinlich ist auch das Modell nicht minderjährig. Die Stempel heben so explizit gerade einmal *mögliche* Bildinhalte hervor. Sie zensieren nur das, was anstößig sein *könnte* und lassen sich so als kritischer Kommentar auf die *moral panic* um sexuell explizite, schwule Darstellungen und die zur einseitigen Diskriminierung eingesetzten Gesetze lesen. Zugleich kurbeln sie die Schaulust der Betrachtenden weiter an, denn was tabu ist, will man häufig besonders gern sehen. In metaphorischer Weise wirft die Kombination aus Verkaufs- und Zensurbotschaften damit komplexe Fragen hinsichtlich doppel-moralischer Standards, von sexueller Differenz, Wert bzw. Inwertsetzung und (institutioneller) Regulierung von Begehren und Körpern in westlich-kapitalistischen Gesellschaften auf.

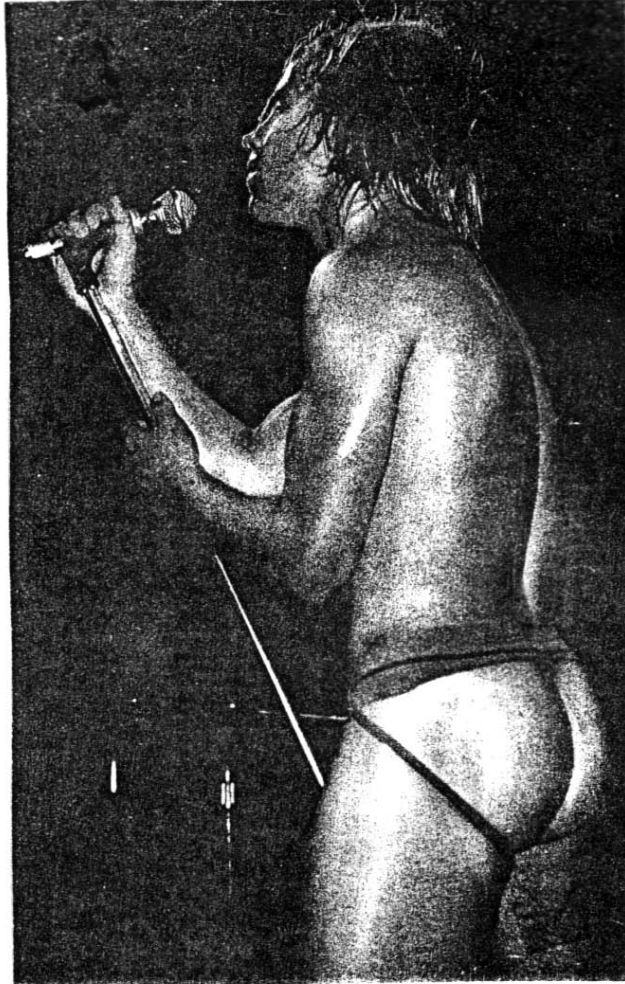
Naked and Wild! Punk Pin-Ups in Pose**!NAKED and WILD!****Red Hot Chilli Peppers**

Abb. 2 Zweite Seite der *hard-core pin-ups*: Anthony Kiedis, Sänger der *Red Hot Chili Peppers*

Nach der ersten *pin ups*-Seite ändert sich der Inhalt der Fotos. Sie zeigen nun männliche Musiker der 1980er Jahre in Bühnensituationen. Die meisten von ihnen sind Sänger von Bands, die Punk- oder Post-Punk-Strömungen zugeord-

net werden könnten. Zum Teil arbeiten sie auch mit anderen musikalischen Stilen. Für eine Arbeit mit dem Titel *hard-core pin-ups* scheinen sie zum Teil ungeeignet. Anders als das erste Modell haben sie für die *pin-ups* nicht posiert. In (Bühnen-)Pose befinden sie sich dennoch. Gemeinsam ist ihnen auch, dass ihre Körper unterschiedlich stark entblößt sind. Am stärksten trifft dies auf das zweite ‚pin-up‘ des jungen *Red Hot Chili Peppers*-Sängers zu. Mit den Händen hält er Mikrofon und Ständer fest umschlossen. Er trägt nichts außer ein paar Jockstraps, eine Art gesäßfreie ‚Unterhose‘, die häufig mit schwulen (Sex-)Subkulturen assoziiert wird. Links des Fotos ziehen sich wieder in Stencil-Technik die Worte „NAKED and WILD!“ vertikal über den Seitenrand. Die suggestive aber angemessene Botschaft hat einen spektakularisierenden Effekt. Ich lese sie als Fortsetzung einer visuellen Strategie, die durch Lenkung der Aufmerksamkeit auf seine Entblößung Schaulust anheizen will und mit Codes pornographischer Ästhetik spielt.



Neon Rome

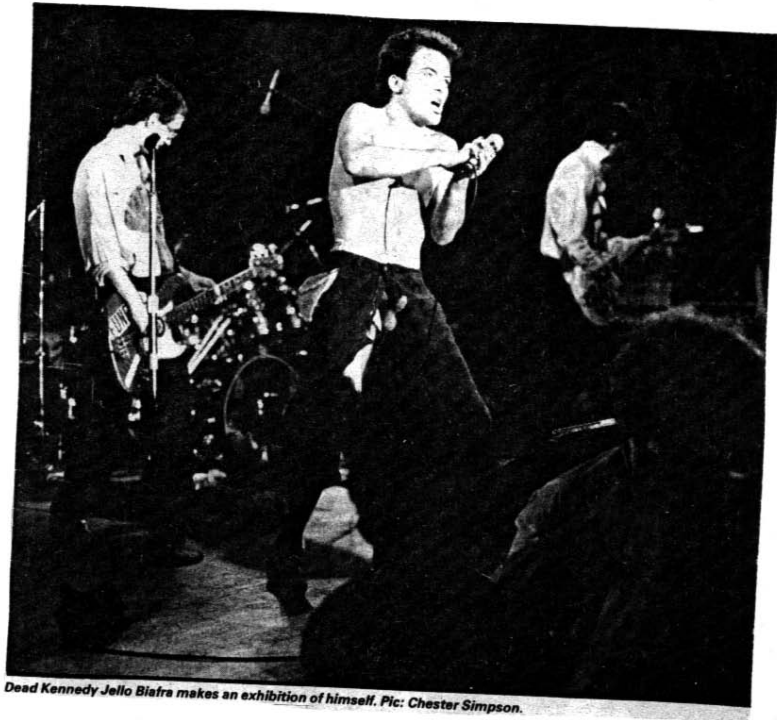
Abb. 3 Dritte Seite der *hard-core pin-ups*: A Neon Rome-Sänger Neil Arbic



PHOTO - TAB TWAIN

Group Home

Abb. 4 Vierte Seite der *hard-core pin-ups*: Musiker der Band *Group Home*



D.K.'s

Abb. 5 Fünfte Seite der *hard-core pin-ups*: Dead Kennedys-Sänger Jello Biafra



Abb. 6 Sechste Seite der *hard-core pin-ups*: *Fad Gadget*, a.k.a. Frank Tovey

Weitere Pin-Ups zeigen den Sänger der post-punk psychedelic Band *A Neon Rome* aus Toronto, ein Mitglied der Band *Group Home*, *Dead Kennedys*-Sänger Jello Biafra – der einzige ‚richtige‘ Hardcore-Star dieser Serie –, und zuletzt *Fad Gadget*, einen britischen Elektro-, New Wave- und Industrial-Pionier. Sein nackter Oberkörper ist aus nächster Nähe fotografiert, gerade in dem Moment, als er den Bund seiner Hose herunterzieht, so dass ein Teil seines Schamhaars sichtbar wird.

Unklar bleibt, ob einige Musiker tatsächlich schwul sind, wie es das Versprechen des „explicit gay sex“ eingangs nahelegte. Mein Eindruck ist jedoch, dass es weniger darum geht. Stattdessen fällt an den *hard-core pin-ups* besonders auf, dass die Re-Re-Präsentation der darin zumindest teilweise aus anderen Medien angeeigneten Fotos⁷ eine Neuausrichtung des Betrachter_innen-Blicks ermöglicht: Die ausgestellte Präsenz eines Blicks, der auf die Entblößungen der Musiker fixiert ist, erlaubt eine stärker sexualisierte Wahrnehmung der Bilder: Diese werden mit (homo-)erotischem Begehren aufgeladen.

Subject Trouble im Punk-Feld

Da ein Teil der Versprechen an die *pin-ups* aber ins Leere läuft, deutet die Bricolage auch auf Abwesenheiten in den Bildräumen hin. Um diese besser fassen und das Spiel mit dem Blick genauer analysieren zu können, ziehe ich die Filmtheoretikerin Kaja Silverman heran. Diese untersucht Zusammenhänge zwischen visueller Repräsentation und der Positionierung von Subjekten in der sozialen Ordnung. An die Arbeit Jacques Lacans anknüpfend, versteht Silverman Hegemonien im visuellen Feld als Effekt seiner strukturellen Organisation. Es sei aus drei ineinandergreifenden Ebenen aufgebaut: *screen*, *gaze* und *look*. Ich skizziere im Folgenden jeweils kurz diese zentralen Begriffe, die ich dann für die Argumentation produktiv mache.

Die Kunsthistorikerin Johanna Schaffer übersetzt Silvermans Begriff des *screen* als „Feld der Sichtbarkeiten“ (Schaffer 2008, 112). Der *screen* ist das historisch kontingente Bilderrepertoire einer Gesellschaft, die Gesamtheit ihrer visuellen Codes und materiellen Repräsentationspraxen (ebd., 112; Silverman 1996, 221). Er kann sich ausdehnen, neue Repräsentationen in sich aufnehmen. Teils lässt er sich – einem Spiegel gleich – als Oberfläche denken, die Bilder zurückwirft, etwa als Kinoleinwand, Bildschirm oder eben als Fotografie (vgl. Engel 2008, 149).

Mit Silverman verstehe ich die *pin-ups* insgesamt und jedes Bild darin zunächst als (Reihe) kleine(r) *screens*, als Teile im Feld der Sichtbarkeiten. Silverman zeigt jedoch auf, dass nicht alle(s) darin zum selben Grad wahrnehmbar werden:

7 Einige Bilder wurden von der Fotografin Tab Twain aufgenommen.

Dominante, emphatischer artikulierte und stärker zirkulierte Parameter des Sichtbaren drängten sich auf (Silverman 1996, 221). Silverman nennt sie „the ‚given-to-be-seen‘“ (ebd.), Schaffer übersetzt dies als das „Vorgesehene“ (Schaffer 2008, 114).

Die Konzertfotos in den *pin-ups* lassen sich mit dem Konzept des *Vorgesehenen* als hegemonial gewordene Punk-Repräsentationen deuten: Fast jedes Bild gibt vertraute, erkennbar gewordene Bühnen-Posen männlicher Musiker wieder. Hier wird das von Butler aufgezeigte Problem der mit Subjekt-Konstitution verbundenen Ausschlüsse als Repräsentationsproblem im Punk bzw. als dessen Effekt fassbar. Denn die spezifische Zusammenstellung der Bilder macht deutlich, dass darin immer wieder ein ähnliches fotografisches (Punk-)Subjekt gewählt und dadurch reproduziert worden ist.

Mit Silverman wird dieses Problem auch als Effekt des *gaze* interpretierbar, der die Abbildungen formt. Sie beschreibt den *gaze* als „Präsenz der anderen als solcher“ (Silverman 1996, 222) und als seine stärkste Metapher in westlichen Gesellschaften die Kamera (ebd., 195). Ein Subjekt muss, um sich ‚selbst‘ gewahr zu werden, von diesen *Anderen* in das *Feld der Sichtbarkeiten* eingeschrieben, also von ihrem Blick/*gaze* erkannt werden. *Gaze* und *screen* sind insofern verwoben, als dass eine Person, um erkennbares Subjekt zu werden, zunächst ein Bild im Bilderrepertoire des *screen*s für sich finden, und dann in dieser Gestalt auch vom Blick/*gaze* der *Anderen* erfasst werden muss. Ihr Ansatz verdeutlicht, dass jemanden oder etwas sehen nicht neutral, sondern immer schon von sozialen Machtbeziehungen geformt ist.

Da eine Kamera jemanden braucht, der die den Auslöser betätigt, werden durch die Neuausrichtung des Blicks in den Darstellungen rückwirkend aber auch die Sehbeziehungen wahrnehmbar, die diese form(t)en. Während Hebdige, Hall u. a. als eine Hauptbedeutung subkulturellen Stils die Kommunikation einer Gruppenidentität ausmachten, diskommunizieren die *pin-ups* die Vorstellung kohärenter Identität gerade dadurch, dass sie eine Grenze wahrnehmbar machen zwischen der Erkennbar- und Reproduzierbarkeit einiger Punk-Subjekte und des Verschwindens, der Nicht-Reproduktion anderer. Die Zusammenstellung der Abbildungen macht deutlich, dass nur einige Subjekte als *hardcore* gesehen und repräsentiert werden, anderen dagegen Rand- bzw. gar keine Positionen zugewiesen wurden. Dies wird insbesondere durch die homoerotische Aufladung der Bilder, aber auch durch die Auswahl der nicht bruchlos als *Hardcore* kategorisierbaren Musiker unterstützt.

Der neue Blick auf die Entblößungen, der dem Kamera-Blick hier hinzutritt, lässt sich mit Silverman als *look* lesen. Mit dem *look* bezeichnet sie den individuellen Akt des Blickens. Dieser unterliege immer schon den Logiken von *screen* und *gaze*. Unter bestimmten Voraussetzungen jedoch könne er eine dif-

ferente, gar gegensätzliche Position gegenüber den von ihnen gerahmten Voreinstellungen beziehen. Diese „deviante“ Blickposition (ebd., 223) sei oft nur nachträglich einnehmbar. Soll der Blick/look „produktiv“ werden, erfordere dies

„a constant conscious reworking of the terms under which we unconsciously look at the objects that people our visual landscape. It necessitates the struggle, first, to recognize our involuntary acts of incorporation and repudiation, and our implicit affirmation of the dominant elements of the screen, and, then, to see again, differently. However, productive looking necessarily entails, as well, the opening up of the unconscious to otherness.“ (ebd., 184)

Unter notwendig kollektiven Bedingungen – im Zusammentreffen mit genügend anderen looks –, könnten solche Blickweisen schließlich auch zur De- bzw. Reterritorialisierung des screens führen und zu einem neuen gaze werden (ebd.).

Auch in den *hard-core pin-ups* ist es ein *nachträglich* zu Tage tretender Blick/look, der die Bildinhalte herausfordert. In letztere schreiben sich die Urheber_innen der Bricolage dadurch ein: Als ‚kollektive Sehhilfe‘ ermöglicht ihr Blick nun anderen neue Sichtweisen der Bilder. Er wird zu einem zweiten, differenteren *gaze*, der weniger Wahrnehmbares hervorhebt und die Darstellungen bzw. das visuelle Feld der Punk-Repräsentationen als umkämpft markiert.

Da ich Silverman aber so verstehe, dass jeder *screen* auch Spiegel ist, müsste die Verdopplung des gaze dafür sorgen, dass auch die Weisen, in denen sich Betrachtende beim Schauen als Subjekte (re-)konstituieren können, neu verhandelbar werden. Denn auch diese selbst könnten sich mit Hilfe der Bilder anders sehen. Da die ‚objektiven‘ Inhalte letzterer jedoch dieselben bleiben, fehlt in ihnen trotz – bzw. gerade wegen – der neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten eine Gestalt, in der sich Betrachter_innen erkennen könnten. Stattdessen gerät das Auge nun in einen Konflikt: zwischen dem Begehren, das Versprechen an die Abbildungen visuell einzulösen und seinem Versagen dabei. Braucht ein Subjekt Andere, die es erkennen, so deutet die Arbeit die Möglichkeit der Anwesenheit dieser Anderen aber zumindest an. Der lüsterne Blick, der so prominent ausgestellt ist, kann so als Forderung nach etwas, das im kulturellen Bildarchiv abwesend ist, verstanden werden.

Mit Bezug auf José Muñoz schlage ich vor, die gleichzeitigen Ab- und Anwesenheiten *von etwas mehr* in den Darstellungen als ihr konkretes utopisches Potenzial zu verstehen. Wie bereits erwähnt, ist für Muñoz *Queerness* auch performativ – als Handlungen, die auf andere Zukünfte ausgerichtet sind. Ich verstehe die in den *hard-core-pin-ups* entwickelten visuellen Strategien als solche Handlungen. Sie helfen beim Aufspüren queerer Zukünfte, die nachträg-

lich in den Fotos wahrnehmbar werden und Imaginationen anderer sozialer (Punk-)Räume, -Subjekte und -Gemeinschaften ermöglichen.

Die *hard-core pin-ups* fordern zudem dazu auf, einen ‚queeren Blick‘ einzuüben und dadurch aktiv an der Dekonstruktion eines heteronormativen Bildreservoirs mitzuarbeiten. Die Arbeit zielt jedoch offenbar nicht einfach auf ‚mehr Sichtbarkeit von Queers im Punk‘. Dies hätte anders gelöst werden können. Johanna Schaffer merkt an, dass für minorisierte Subjekte

„mehr Sichtbarkeit sowohl eine höhere Einbindung in normative Identitätsvorgaben bedeutet wie auch Kontroll- und Disziplinierungsmaßnahmen leichteren Zugriff gewährt.“ (Schaffer 2008, 52)

Die relative Unsichtbarkeit der *präsenten Anderen* ermöglicht diesen, sich identitären Fixierungen zu entziehen. Dies bezieht sich m.E. nicht nur auf Punk-, sondern auch auf schwul-lesbische Kontexte, die, wie die Aussagen von Jones und LaBruce zu Beginn des Texts verdeutlichen, ebenso Ausschlüsse produzieren. Hier möchte ich zum jungen Mann auf der ersten Seite der *pin-ups* zurückkehren. Die Botschaft „Young Rebels“ auf seinem Foto wirkte nicht wie eine Tatsache, eher als Suggestion. Ich verstehe sie als Aufforderung, etwas anderes vom Leben – und im übertragenen Sinn von Bewegungen, die queere Lebensweisen zu repräsentieren vorgeben – zu verlangen, als sich an gesellschaftliche Strukturen anzupassen.

Fazit

In den *hard-core pin-ups* wird eine komplizierte Beziehung zum Punk wahrnehmbar. Mit Bezug auf punk-typische Bricolage-Techniken werden visuelle Strategien entwickelt, die hegemoniale Repräsentationen im Punk vorführen, kritisieren und umarbeiten. Durch Irritation von Blickstrukturen entstehen neue Seh- und Sichtweisen, insbesondere durch Manipulationen, die sich als differenter Blick in die Abbildungen einschreiben. So kann die Bricolage Ausschlüsse aufzeigen, den Rahmen des ‚Zu-Sehen-Gegebenen‘ kritisch überschreiten und die Repräsentationspraxen dadurch als umkämpft wahrnehmbar machen. Wirkmächtigkeit entfalten die Arbeiten durch ihre radikale Ambivalenz und das Spiel mit den Zeichen. Indem sie die Codes von queerer, Punk- und Softporno-Ästhetik zum Oszillieren bringen, gelingt es ihnen, etablierte Bedeutungen in Bewegung zu setzen. Sie ermöglichen dadurch, andere Formen von Zugehörigkeit in Differenz und queere Formen von Sozialität vorstellbar zu machen.

Ich lese die Produktion des Zines *J.D.s* als eine Reaktion auf im Zuge von Homogenisierungen entstandene Ausschlüsse und erlebte Nicht-Zugehörigkeiten. Indem seine Macher_innen diesen Ort markieren und von ihm aus operieren, lassen sie mit den *hard-core pin-ups* die Vorstellung kohärenter (subkultu-

rell geformter) Subjekte bzw. Identitäten brüchig werden. In der Arbeit treten Visionen queerer Entwürfe hervor, die den Normalisierungskurs schwul-lesbischer Politiken kritisch überschreiten. Fragen nach sexueller Differenz werden verhandelt, gehen jedoch nicht in Forderungen nach formaler Gleichheit auf. Stattdessen wird die Reorganisation jener hegemonialen Ordnungen eingefordert, die aus Differenz einen Legitimationsgrund für – sich auch in vermeintlich progressiven Subkulturen fortsetzende – Marginalisierung machen.

Bibliographie

- Bloch, Ernst. 1985 [1959]. *Das Prinzip Hoffnung. Kapitel 1–32*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith. 2000. „Agencies of Style for a Liminal Subject“. In *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, herausgegeben von Paul Gilroy, Lawrence Grossberg und Angela McRobbie, 30–37. London und New York: Verso.
- Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ciminelli, David und Ken Knox. 2005. *Homocore: The Loud and Raucous Rise of Queer Rock*. Los Angeles: alyson books.
- Cossmann, Brenda. 2013. „Censor, Resist, Repeat: A History of Censorship of Gay and Lesbian Sexual Representation in Canada.“ In *Duke Journal of Gender Law & Policy* 21: 45–66. <https://scholarship.law.duke.edu/djglp/vol21/iss1/2/>
- Diederichsen, Diedrich. 2014. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Dyer, Richard. 1982. „Don't Look Now.“ *Screen*, Vol. 23, 3-4, 1 September 1982: 61–73.
- Engel, Antke. 2008. *Wider die Eindeutigkeit: Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Garber, Jenny und Angela McRobbie. 1991 [1975]. „Girls and Subcultures: An exploration“. In *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, herausgegeben von Stuart Hall und Tony Jefferson, 209–222. New York/London: Routledge.
- Hall, Stuart et al. 1976. „Subcultures, cultures, and class“. In *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, herausgegeben von Stuart Hall und Tony Jefferson, 9–74. London: Hutchinson.
- Haraway, Donna. 1995. „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“. In dies.: *Die Neu-*

- erfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, 73–97. Frankfurt/New York: Campus 1995.
- Hebdige, Dick. 1997 [1979]. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hennessy, Rosemary. 2000. *Profit and Pleasure. Sexual Identities in Late Capitalism*. New York: Routledge.
- Hitzler, Ronald und Arne Niederbacher. 2010. *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. 3. vollständig überarbeitete Auflage. Wiesbaden: Springer VS.
- Höller, Christian. 1996. „Widerstandsrituale und Pop-Plateaus“. In *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, herausgegeben von Tom Holert und Mark Terkessidis, 55–71. Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv.
- Jones, GB. 2015. „Music, Zines, Films, Drawings, Clothes, & Girls. G. B. Jones in Conversation with Dietmar Schwärzler“. In *Pink Labor on Golden Streets: Queer Art Practices*, herausgegeben von Christiane Ehrharter, Dietmar Schwärzler, Ruby Sinclair und Hans Scheirl, 220–237. Berlin: Sternberg Press.
- Jones, GB. 2008. „G.B. Jones: Girl Gone Wild“. Interview: Weston Bingham. In *Lexander Magazine*, 13. Dezember 2008. <https://www.lexandermag.org/g-b-jones-girl-gone-wild/>.
- Leblanc, Lauraine. 1999. *Pretty in Punk: Girls Gender Resistance in a Boys' Subculture*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press.
- McRobbie, Angela. 1991. *Feminism and Youth Culture. From Jackie to Just 17*. Basingstoke: Macmillan.
- McCormick, Joseph. 2014. „Gay Canadians still face inequality which may surprise you“. In *Pink News*, 11. August 2014. <https://www.pinknews.co.uk/2014/08/11/gay-canadians-still-face-an-inequality-which-may-surprise-you/>
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York/London: New York University Press.
- Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nestle, Joan, Clare Howell und Riki Wilchins. 2002. *GenderQueer. Voices from beyond the Sexual Binary*. Los Angeles/New York: alyson books.
- Schaffer, Johanna. 2008. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: Transcript.

- Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York/London: Routledge.
- Straw, Will. 1997 [1991]. „Communities and Scenes in Popular Music“. In *The Subcultures Reader*, herausgegeben von Ken Gelder und Sarah Thornton, 494–505. London/New York: Routledge.
- Sülzle, Almut. 2018. „Forschen mit Fanzines“. In *Szenen, Artefakte und Inszenierungen. Interdisziplinäre Perspektiven*, herausgegeben von JuBri-Forschungsverbund Techniken jugendlicher Bricolage, 3–32. Wiesbaden: Springer VS.
- Teixeira, Rob. 2012 [1999]. „Punk-lad Love, Dyke-core and the Evolution of Queer Zine Culture in Canada“. In *Brokenpencil: The Magazine of Zine Culture and the Independent Arts*. <http://www.brokenpencil.com/features/punk-lad-love-dyke-core-and-the-evolution-of-queer-zine-culture-in-canada>.
- Williams, Linda. 1999 [1989]. *Hard Core: Power, Pleasure, and the „Frenzy of the Visible“*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Wulff, Hans Jürgen. 2011. „Pin-Up/Pin-Up-Fotografie“. In *Lexikon der Filmbe-griffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=561>.
- Woltersdorff, Volker alias Lore Logorrhöe. 2003. „Queer Theory und Queer Politics“. *Utopie Kreativ*, Heft 156 (Oktober 2003): 914-923.

Abbildungsnachweis

Alle *hard-core pin-ups* erschienen in: Jones, GB, LaBruce, Bruce. (ca. 1985). *.D.s #1*. Toronto: Eigenverlag. http://www.qzap.org/v5/gallery/main.php?g2_view=core.DownloadItem&g2_itemId=1333

Filmographie

Queercore. How to Punk a Revolution. 2017. Regie: Yony Leyser. Berlin: Edition Salzgeber. Film

Petra Hamer

Modes of transgression in besieged Sarajevo from 1992 to 1995

Izet Sarajlić: Sreća na sarajevski način ("Being lucky in a Sarajevan way") (Stanković 2010)

U Sarajevu
proljeća 1992. godine
sve je moguće;
staneš u red za hljeb
i završiš na Traumatologiji
sa odsječenom nogom.
Poslije toga još kažeš
da si imao sreće.

In Sarajevo
Spring 1992
everything is possible;
you wait in line for bread
and you end up in the ER
with your leg cut off.
After that you even say
"I had luck".

In this article, I deal with different cultural events and musical examples that I interpret as acts of resistance and transgression among Sarajevans during the time when the city was under siege from 1992 to 1995. I look at how the war affected the production of cultural events and popular music, and how people transformed musical genres from alternative to popular and vice versa. Furthermore, I discuss which functions music fulfilled during the war.

While conducting extensive and in-depth research in Sarajevo between 2011 and 2013, using ethnography as a main research methodology, I practiced two methods of research: interviews and document analysis in the state archives. I interviewed ten Sarajevans who lived in Sarajevo during the war. They were 5 men and 5 women, aged between 25 and 60, of different educational levels (from grammar school to university degrees), varied religious convictions (active believers and non-believers), and differing national affiliations (Bosniac, Serbian and Croatian). I asked them how people in the besieged city used transgression as a way of fighting back and resisting. They mentioned events of "direct resistance" – cellist Vedran Smajlović playing on the streets of Sarajevo, Radio *Zid* and the *Rock Under Siege* project as well as the mass production of patriotic songs. When I asked them about their personal fight or "spiritual resistance", they showed individual differences; interviewee Nedim attended the

concert *Rock Under Siege*, soldier Aleksandar was listening to heavy metal on the battlefield, ethnomusicologist Tamara created a programme for the national radio station *RTVBiH*, while singers Hasiba and Miroslav were actively performing popular patriotic music and traditional songs *sevdalinka*¹. In addition to their individual resistance, all of them saw “spiritual resistance” as a state of mind, when they tried to survive without water, food, fuel, medicines, while still going to work or to school, putting on their best clothes, running regular everyday errands, and visiting the cinema, theatre and concerts.

Aggressor’s transgression – before and during the war

In all republics of the former Yugoslavia, the first multi-party elections took place in November of 1990 (Thompson 1999, 210). Three different nationalist parties won in Bosnia-Herzegovina and formed a coalition. Alija Izetbegović’s Party of Democratic Action (SDA), representing Muslim/Bosniac, won 36% of the seats in the Bosnian parliament, Radovan Karadžić’s Serbian Democratic party (SDS) won 30% and Stjepan Kljuić’s Croatian Democratic Union (HDZ) won 18% (Baker 2015, 60). The republics of Slovenia and Croatia declared their independence in June of 1991, and a few days later the war started in Slovenia and then spread to Croatia. When the Yugoslav national army occupied the Slavonian city of Vukovar², and later bombarded Dubrovnik³ on the Croatian coast, people in Bosnia-Herzegovina still believed that their country would be spared any violence. On 29 February and 1 March 1992 they held an independence referendum, and few days later, on 5 March 1992, they declared it. On 6 April 1992 the EC and the US recognized Bosnia-Herzegovina as an independent state (Malcolm 1996, 234). At the same day the Yugoslav national army occupied territory within Bosnia-Herzegovina. On 18 November 1992 Croats in Bosnia-Herzegovina founded a political, cultural, economic and regional entity *Herceg-Bosna*. They established their own army HVO – *Hrvatsko vijeće odbrane* (Croatian army forces) and started to fight against Serbian aggression. They cooperated with the *ARBiH – Armija BiH* (Army of Bosnia-Herzegovina) until May 1993 and fight against a common enemy – the Yugoslav national army and VRS – *Vojska republike Srpske* (Army of Serbian Republic) led by Radovan Karadžić. Later the fighting spread throughout Bosnia as disputes occurred among them. In July 1995 Bosnian Serb forces committed genocide in Srebre-

1 A *sevdalinka* is a secular model of love song associated with the urban Muslim population in Bosnia. It comes from the Turkish word *sevda*, meaning love, desire and melancholy (Vidić Rasmussen 2007, 78).

2 Yugoslav national army and Serbian paramilitary forces attacked Vukovar from 28 August 1991 to 18 November 1991, when the city surrendered.

3 Yugoslav national army and Serbian paramilitary forces were attacking Dubrovnik, famous tourist city in the Adriatic coast for more than six months, from October 1991 to May 1992.

nica⁴, which lead to the intervention of the US and EC (Duijzings 2007, 141). On 14 December 1995 Alija Izetbegović (the B-H president), Franjo Tuđman (the Croatian president) and Slobodan Milošević (the Serbian president) signed the Dayton peace accord and ended the three and a half year long war. The Dayton peace agreement divided Bosnian-Herzegovinian territory into two nationally homogenised entities; *Republika Srpska* (Serbian Republic) and the *Federacija Bosne i Hercegovine* (The federation of Bosnia-Herzegovina) (Jansen 2011, 46).

Transgression in Sarajevo

Sarajevo represented the centre of multiculturalism and religious coexistence (Gutman 1994, 20) since the Ottomans established it between 1461 and 1463. Jews arrived to Sarajevo in the period from 1492 to 1497, seeking shelter from the Spanish and Portuguese inquisitions. Gavrilo Princip, a member of the movement *Mlada Bosna* (Young Bosnia) assassinated Austro-Hungarian Archduke Franz Ferdinand on 28 June 1914, and paved the way for many political changes in the world. Seventy years later Sarajevo hosted the winter Olympic games in 1984, which were the first Olympics to be held in a socialist state.

Peaceful demonstrations took place in the city centre on 6 April 1992. Sarajevans shouted “We are for peace!” and demanded that B-H remain a multiethnic and multicultural country. They also demanded that the government respect “Tito’s legacy of brotherhood and unity and a multi-national Bosnia and Herzegovina.” (Maček 2001, 200) During this demonstration a sniper shot two women, Suada Dilberović and Olga Sučić (Kurspaić 2010, 119). Days later the Bosnian Serb Army, commanded by Ratko Mladić, turned off the electricity and water supply for the city and started shelling from the hills surrounding Sarajevo. They attacked with artillery bombardments for weeks or even months, slowly killing off people living in the city (Malcolm 1996, 244), destroying the infrastructure and cultural heritage. They bombed the old city hall, later National and university library *Vijećnica* end of August 1992, and more than 2,000,000 books and manuscripts from the Ottoman Empire era onwards burned. Novic describes this act of violence – deliberate destruction of cultural monuments and cultural heritage – as cultural genocide (Novic 2016). Sarajevans built the tunnel under the airport runway in spring 1993, linking the city with Bosnian-held territory on the other side of the city’s airport in Butmir⁵. On 27 May 1992 several grenades exploded on Vase Miškina street (now Ferhadija)

4 The fall of Srebrenica on 11 July 1995 was the blackest moment in the history of the UN’s involvement in Bosnia (Malcolm 1996, 264).

5 Bosnian army and many individuals transported food, medicine, electricity, fuel, weapons and ammunition through the tunnel. Passing through the tunnel costed a lot of money, and you needed a guarantee letter of return from someone in the city. According to my interviewee Nedim, people responsible for the tunnel earned good money in the war (see Andreas 2009).

killing many people. On 5 February 1994 a grenade exploded in the city's main market Markale, and this event became "[...] a powerful public symbol for the character of the siege in Sarajevo; Serbian savages and civilized Sarajevans" (Maček 2009, 200). 11, 541 people died during the longest siege of a European city in modern times, and even more were forced to flee. From the pre-war population of 600,000 inhabitants, half of them left the city and over time more than 150,000 refugees from villages around Sarajevo and Eastern Bosnia moved into the empty flats and houses⁶.

Transgression as resistance

Living and surviving in the besieged city was a matter of adapting and accepting new circumstances, and making the best of things. I understand this to be a part of "spiritual resistance". My interviewee Violeta, who was a teenager then, today remembers her everyday war-life with nostalgia. She pointed out how neighbours helped each other, how national identity was not important and how much they loved to sing songs from all the musicians and bands they knew. Comparing the situation with today, she thinks, that life has totally changed; ethno-national identity became important, neighbours became foreigners and *turbo folk*⁷ music is played on the radio and TV. She also said the following words:

"My parents and I spent most of the time in a cellar with our neighbours and we shared everything: food, water, coffee, heating, humanitarian aid. We never spent as much time together as we did during the four years of war. We had an old guitar that was totally out of tune. Nonetheless we sang all kinds of songs, ranging from *sevdalinkas* to popular songs from famous Yugoslav bands like *Bijelo dugme* ("White Button"), *Parni Valjak* ("Steamroller"), and singer Tereza Kesovija. We didn't care about the nationality of the singer. Our parents usually listened to the news on the radio, but we preferred patriotic songs. Going to school was extremely dangerous, so I studied at home, learning by candlelight. I had to focus on the study material – it was hard to learn biology while bombs were falling. Funny though, I got used to it. Days passed, some were full with sadness and stress, but then again others were full with joy and happiness. And finally, after almost four years the war was over."

6 For Sarajevans, who always considered themselves to be urban, European citizens, this was another invasion of "rural-ness" into their lives. New arrivals were less civilised peasants from the hills, who knew nothing about the culture of city life (Stefansson 2007, 61-4).

7 *Turbo folk* is a musical genre known all over the Balkans. A fusion of disco and techno-pop music and traditional Balkan melodies gained popularity in Serbia in the 1990s. Because of that, some see it as the product of cooperation between the regimes of Slobodan Milošević, Svetlana Ražnatović – Ceca, the queen of *turbo folk*, and her husband Željko Ražnatović – Arkan, the leader of paramilitary group *Arkanovi tigri* (Arkan's Tigers), which was responsible for ethnic cleansing and other atrocities in many Bosnian villages during the war.

When people are exposed to a specific stressful process for a longer period of time, they get used to it, and this statement from Violeta reflects this fact: “bombardment and explosions became normal in Sarajevo and at one point you did not hear them anymore”. With the destruction of pre-war “normal life”, new normality expands out through all levels of private and social life (Maček 2007, 40). Living in a small cellar with others affords no possibility to live a private life, and so the private transforms into the social. “I” becomes “we” and “mine” becomes “ours”. Being exposed to patriotic music, singing about suffering people and destroyed land also helped to build up the idea of the suffering nation. Listening to traditional songs based on the Muslim religion helped to awaken the idea of Muslim-ness.

People privately listened to different musical genres and artists of diverse national affiliations. In the public sphere Bosnian government imposed the new national identity of Bosniacs, based on Muslim religion. Segregation into Bosniacs, Croats and Serbs – or Muslim, Catholic and Orthodox – became more important and visible because of the ethno-religious politics of the ruling SDA, SDS and HDZ parties. All of my interviewees said national identities in pre-war Sarajevo, as well as religious affiliation, were part of one’s private life, not public, as it happened during the war. Maček agrees, writing, “[...] many Sarajevans resisted the pressure to make ethno-religious identity the basis for the state, the war itself enforced the primacy of national identities” (Maček 2009, 32).

Cultural life under siege

Sarajevans lived under siege for almost four years (from 1992 to 1995), and in this time cultural life flourished; popular musicians like Dino Merlin, Mladen Vojičić – Tifa, Bombaj Štampa, Tmina, Sikter, Hasiba Agić, and amateur musicians produced patriotic popular music, traditional music and alternative music. Design group TRIO Sarajevo issued a series of postcards “Regards from Sarajevo”⁸, Miloš Forman directed the musical *Kosa* (Hair). Festivals like *Rock Under Siege*, *Sarajevska zima* (Sarajevo Winter) or *Sarajevo Film Festival*, producing patriotic songs, attending theatre plays and concerts were ways how Sarajevans fought against abnormal circumstances. In the newspaper of the Slovenian association in Sarajevo, *Zora Cankarjeva*, Zekić wrote that in the spring and summer of 1993 cultural events were going on daily, regardless of the danger that life in the besieged city was bringing with it (Zekić 1993, 22). Sarajevans used art and culture to maintain a “normal life”, and it was also the way they could express and share their common everyday problems, as well as their traumas. Maček noted that “the public life in the town – streets, cafes, restaura-

8 Remakes of famous advertising and artistic designs, among others the logos of Coca-Cola and Absolut Vodka, Warhol’s Campbell’s Soup and Munch’s *The Scream*.

rants and fashionably dressed youth – flourished as much as it could. These were the symbols of resistance proudly pointed out to every visitor in the town” (Maček 2007, 55). Writer Miroslav Prstojević wrote “acts of resistance included newly published books, magazines and newspapers, 24-hour live programming on both radio and television, stage exhibitions, performances, fashion shows and the production of patriotic music”. (Prstojević 1993, 89)

Popular musicians and bands produced patriotic songs and so the number of songs with a patriotic character greatly increased. Professional and amateur local and foreign musicians gave more than 2,000 musical events, playing from classical to popular music. Bosnian musicologist Ivan Čavlović said that during the war “a new musical production was conceived, such as rock music and patriotic songs, that do not exist nowadays.” (Čavlović 2001, 44) Susan Sonntag and Haris Pašović directed the play *Waiting for Godot*. Several ensembles continued with their work, playing a repertoire that included old and new; *Gudački kvartet Kamernog teatra 55* (“String Quartet of Chamber Theatre 55”), *Mješani pevski hor Trebević* (“Trebević Mixed Choir”) and *Kamerni orkestar RTVBiH* (“Bosnia-Herzegovina Radio and Television Chamber Orchestra”). All these events were, and still are, understood as acts of resistance to the war.

My interviewees discussed experiences of transgression that I will present on the following pages.

Transgression no. 1: Cellist of Sarajevo

One of the first massacres happened in the Vase Miškina street (now Ferhadija) on 27 May 1992, when a group of people was waiting in line for bread. As a sign of respect to the victims and resistance to the war, cellist Vedran Smajlović (1956) played Albinoni’s Adagio in G-minor for 22 days, one day for each victim, at the place where the grenade fell (Galloway 2008, 275). Smajlović, known as the »*Cellist of Sarajevo*« often played his cello on the streets of Sarajevo. He also played cello in the demolished city hall *Vijećnica*. People in Sarajevo widely regard this act as the symbol of Sarajevo’s resistance against the war.

Musician Miroslav was critical not only of the Smajlović’s projects, but also of foreign visitors coming to Sarajevo to express support. During the war, Sarajevo was at the centre of media attention, and Miroslav believes some musicians came to Sarajevo

“[...] to look for their lost fame and glory. Zubin Mehta⁹ came in June 1994, conducting Mozart’s *Requiem* with the Sarajevo Philharmonic

⁹ Zubin Mehta, the famous conductor, came to Sarajevo in June 1994 (Ramet 2002, 264; Čavlović 2001, 44) and conducted Mozart’s *Requiem* with the Sarajevo Philharmonic Orchestra

Orchestra in the demolished *Vijećnica*. I was there, singing in the choir. During that time not a single bomb fell on the city, and what was even worse, this event was transmitted live on television, and later became a hit, so they earn good money from it. What we got was enough to buy few kilograms of flour, and not even a litre of sunflower oil.”

Broadcasting went live in Italy, Japan and the Middle East, with an idea to raise money for refugee aid explained one of the main organisers, producer Francesco Stochino. Later in 1998 *Image Entertainment* also released videocassettes of the concert. As Miroslav was part of this project, he saw the “backstage picture”. Interestingly, he was the only one, who complicated the activities of famous visitors from the West. He also pointed out, this was not the only way of war profit-making, people did different things to earn money in war (see Andreas 2009).

Transgression no. 2: Radio *Zid* and *Rock Under Siege*

The radio station Radio *Zid* (“radio Wall”) was not critical only of the government of Bosnia-Herzegovina, but also of the intolerant and racist behaviour or gestures of people living in Sarajevo. Their mission was to promote multiculturalism, fight against the war and all nationalistic ideas (Jeffs 2005, 5). As these were their main values, Radio *Zid* considered all acts of nationalism and racism as backward and thus unacceptable. They transmitted only alternative musical genres and this was how they fought against “lacking of morality and a rural mind set among the population in the city, both refugees from eastern Bosnia and Sarajevans” as they said. They did not play patriotic music. The most popular radio show “*No Sleep till...*” presented new bands and their original music. It often happened that more than two thousand people called in one night asking for a music wish or give a comment to a song¹⁰. Radio *Zid* organized the event *Rock Under Siege*, on 14 January 1995 in the basement of the *Sloga* discotheque. This event brought together bands playing hard rock, metal and punk, and as Perković claimed, the war rock’n’roll was the most obvious indicator of the desire for life (Perković 2011, 101). Lyrics, all performed in a cynical way with a lot of black humour reflected alternative views of the war, for example everyday life problems including the lack of water, food and heating, or problems with drugs, love and sex (Jeffs 2005; Kovač 2011). They generally sang in English, and according to the member of the group *D. Throne*, this was logical and normal since everybody in the town already knew that the war is going on, and it was necessary to communicate with the rest of the world. I see English as

in the demolished *Vijećnica* Tenor Jose Carreras, soprano Cecilia Gasdia, mezzo-soprano Ildiko Komlosi and bassist Ruggero Raimondi also participated.

10 It is important to stress that in that time Sarajevo did not have electricity and the telephone connections were disrupted already in the summer of 1992 (Thompson 1999, 240), but teenagers still found a way to make calls.

a neutral language, i.e. not tied to any kind of nationalism. For example, during the war Bosnian government changed street names; replacing Yugoslav influential figures with figures from Bosnian past, or with figures of Muslim origin. Even greetings on the street changed; instead of *Dober dan* (good day), people started to greet with *Selam alejkum* (peace be upon you) (Maček 2009: 13). All this changes in public life indicated the government's attempt to recreate Bosnian national identity.

Interviewee Nedim visited the concert *Rock Under Siege* and he describes it this way: "This was a competition of 15 or 16 bands, playing hard rock, heavy metal and punk and presenting their own songs. I don't remember all the bands, but *Tmina*, *Sikter*, *Fresh Fish* and *Protest* were there for sure. The atmosphere was amazing. Like there was no war."

The aforementioned musical genres and bands, including the group *Protest*, quickly became popular, and Radio *Zid* assumed its role as the main representative of the Sarajevo *popular-alternative* musical scene. Why *popular-alternative*? Hard rock, heavy metal and punk were considered to be alternative genres before the war, but in the war, they became popular because they were able to adjust to the new circumstances and still remain alternative in their political posture (see Hamer 2013, 25-6).

Other radio stations under the siege

Several radio stations transmitted their programming during the war, but their group of listeners was small due to the destruction of transmitters and other infrastructure. They were transmitting news from the battlefield and from the political scene, and musical entertainment. In Sarajevo, two main electronic media outlets were Radio Sarajevo and TV Sarajevo. United under the name *RTVBiH*, they came under government control in May of 1992 (Thompson 1999, 234). My interviewee Tamara, a well-known Bosnian ethnomusicologist and a professor at the Sarajevo Academy of Music, worked as an editor at the national music desk of *RTVBiH* since 1986, and she remembers how the war period changed the programming on the radio and also the staff structure. "We would broadcast live non-stop," she explained, "I was including a lot of patriotic songs in the shows I prepared, but as an ethnomusicologist, I placed a special attention on traditional music as well." She was also part of the editorial board responsible for the radio show called *Iskre slobode* ("Sparks of freedom") (Karača Beljak 2008, 133).

According to Thompson, eight independent radio stations transmitted their programmes during the war (Thompson 1999, 217), but my interviewees only men-

tioned the radio stations *Studio 99*¹¹, *Radio Zid*, *Radio Vrh Bosna* (“Radio Bosnia Peak”) and *Radio Stari grad* (“Radio Old Town”). *Radio Zid* gained importance and popularity among the youth because it played alternative music genres, while *Radio RTVBiH* played patriotic music, *sevdalinkas* and *ilahijas*¹² in order “to awaken the national identity” (Karača Beljak 2005, 174). *Sevdalinka* and *saz*¹³ were “nationalised” – they became exclusively a musical genre and an instrument of the Bosnian Muslim – Bosniacs. The Bosnian government invested significant effort in promoting particular music styles and traditions, and banning those that did not mesh with its perspective, for example the private radio station *Radio M*¹⁴ that played Serbian popular music.

Transgression no. 3: Patriotic songs

I define patriotic songs as songs singing about the homeland; either they glorified the homeland, beautiful landscape, brave army commanders and soldiers, people’s suffering and pain, or they are singing about the more negative sides of the war; dying, everyday life problems, drugs and violence. Popular musicians like Dino Merlin, Mladen Vojičić – Tifa, Amra Dacca, Faruk Jažić, Hasiba Agić, Zlatan Falić – Fazla, Davorin Popović, Ismeta Dervoz, Safet Isović, and bands like *Macbeth*, *Bombaj Štampa*, *Muha Bend*, *Mjesečari*, and popular-alternative bands *Siker*, *SCH*, *Protest*, *Tmina*, *Lezi majmune* all made at least one patriotic song that was popular during the war. A new musical scene was established, on the one hand popular musicians singing patriotic songs and traditional music about a suffering land where hope never dies, or where a brave army commander and his soldiers are fighting for the freedom¹⁵. Conversely the alternative musical scene included young, newly established bands that played punk or heavy metal and sang about everyday life’s problems, like drug (ab)use, mental illnesses or cold apartments¹⁶.

Of all the patriotic songs, I will present and analyse one, as it was, according to my interviewees, popular during the war, and also very well-represented outside of Bosnia-Herzegovina.

11 Young intellectuals ran radio *Studio 99* in association with independent radio stations *Radio Študent* from Ljubljana (Slovenia) and *Radio 101* from Zagreb (Croatia). They made the exchange of news, so that the people of Ljubljana and Zagreb could hear what was happening in Sarajevo (Collin 2001, 53).

12 *Ilahija* is a form of Muslim worship song (Vidić Rasmussen 2007, 77).

13 Long-neck stringed instrument of the lute family, which had its origin in the Ottoman Empire era.

14 Mušan Topalović – Caco and his criminal gang destroyed this radio station because they transmitted Serbian music (Thompson 1999, 221).

15 Dino Merlin’s *Vojnik sreće* (The Soldier of Fortune) or *Da te nije Alija* (If It Weren’t for You Alija), Faruk Jažić’s *Bosna pjeva kad je najteže* (Bosna is Singing when Things Are Hardest), Safet Isović’s *Šehidski rastanak* (Martyr’s Departure), Muha Band *These are our guns*

16 *Sikter’s Pain in Brain* or *Gudra*, *Protest’s Sarajevo Feeling*, *Bedug’s Vera...*

The project's initiator Ser Žan and the frontman of the group *Crno Vino* (Black [i.e. Red] Wine) gathered Sarajevo popular musicians in 1992, and recorded a song in English *Help Bosnia now*. In the lyrics, singers ask why the unnamed enemy is destroying all of the infrastructure, cultural heritage and natural beauties of Bosnia-Herzegovina, and when the international community will take action (Pettan 1998, 13). They also filmed a video in June 1992, in the ruined *Zetra* Olympic stadium – a symbol of the “good old days”, multi-ethnicity and multiculturalism. The newspaper *Oslobođenje*¹⁷ announced that this song shall premiere in a few days' time on Radio *RTVBiH* on 10 September 1992 at 6:45 pm. They stressed that everybody should listen to the radio at that time and express their support for the project.

Help Bosnia Now by Bosnian Band Aid

“I cannot understand some people, who kill women and children and helpless old men, making homeless millions of my friends, I don't want to understand.

I cannot understand the army, which burst down its own country, and destroys the hospitals and our precious monuments, we don't want to understand.

Help Bosnia now and save Bosnian people. You cannot only watch and pray – our hearts just want you to say help Bosnia now!”¹⁸

In this example we can see that the enemy is named as “some people” or simply just “the army”. This is so, because the Bosnian governmental order not to speak badly about the enemy and show the superiority and higher level of civility. There are also other musical examples where the aggressor/enemy is seen as a non-defined subject or a metaphor for someone who is doing something wrong¹⁹. In the majority of Sarajevo patriotic music, lyrics refer to topics such as a multicultural and multi-religious state where all Bosnians live (e.g. Bombaj štampa *Ovo je moja zemlja* – This Is My Land), current suffering and pain (e.g. Hasiba Agić *Nedaj se Bosno, znam, rane te bole* – Do Not Give Up My Bosnia, I Know You Are in Pain, or Group Macbeth *Mnoge će majke* – Many Mothers), the geographical position and history of B-H (e.g. Fikret Kurtović *Mojoj dragoj B-H* – To My Dear B-H, or Amra Dacca, Bosnia 1992). As my

17 This newspaper, literally translated as *Liberation*, was first published as an antifascist publication during the Second World War (Kurspaić 2010). Today it is written in both Latin and Cyrillic script, symbolising a common Bosnian-Herzegovinian heritage (Bartulović 2013, 262). According to my interviewees and Ivana Maček, it was published every day during the war (Maček 2009, 137).

18 Bosnian Band Aid: *Help Bosnia Now*, 1992. Author: Ser Žan. Record company is unknown.

19 Some examples are Mladen Vojičić – Tifa with a song *Ponesi zastavu Dragane Vikiću* – Carry the Flag, Dragan Vikić, or Dino Merlin with a song *Vojnik Sreće* – The Soldier of Fortune.

interviewees stressed, Sarajevo has always been a multicultural and multireligious city, and people living in Sarajevo were and still are proud of that fact. That is why they considered the shelling from the hills as an attack on these values. Taking culture as a weapon against the enemy was, for them, understood to be a form of resistance and transgression. Music has many different functions, where resistance is just one possibility. The reason the Bosnian-Herzegovinian government supported the production of cultural events and popular music was also to show the international community that Bosnia-Herzegovina is a part of the “Western cultural world” that needs help.

Transgression after the Dayton peace agreement

In socialist Yugoslavia, Sarajevo was the centre of popular music and culture. With the eruption of war in 1992 the musicians who stayed in the besieged city (e.g. Mladen Vojičić – Tifa, Zlatan Fazlić – Fazla, Ismeta Dervoz, Hasiba Agić) started to sing different songs, glorifying their beautiful homeland, brave soldiers and courageous people. New patriotic songs made in besieged Sarajevo had two basic functions: to encourage soldiers and civilians and to express their resistance to the enemy. My interviewees added another function – the function of soothing, that is to say that different musical genres could heal people. As Branka said “in the times of sadness and loneliness I played the piano.” Hasiba sang *sevdalinka*, as she said this genre was her cure. Nedim, who lost his father in the war, listened to heavy metal and punk to “release the pain”, as he said.

After the Dayton accord was signed and the war was officially over, a new genre known as “*Novokomponovana narodna muzika*” (“Newly composed folk music”) or “*turbo folk*” (Collin 2001, 78) replaced patriotic songs, as singing about suffering people and a beautiful homeland was no longer seen as necessary. Urban Sarajevans saw *turbo folk* as somewhat rural and backward, but as Aleksandar said, that did not stop the soldiers from listening to popular turbo folk singer Ceca on the front lines.

There is a dynamic exchange between gestures of official politics and ordinary people. The Bosnian-Herzegovinian government supported the production of patriotic songs and traditional music in order to recreate a new national identity based on the Muslim religion. Sarajevans, who were not pleased with the situation, resisted with their own music. Their enthusiasm and energy was astonishing, but it vanished with the Dayton peace agreement, as it was, in Violeta’s words “no longer needed”. To sum up, in words by Vidić Rasmussen “this process, manifested, outwardly as homogenisation, internally displays dynamic diversification – that is a greater assertion of local identities. (Vidić Rasmussen 2007, 76-7).

Bibliography

- Andreas, Peter. 2009. *Modre čelade in črni trg: Umetnost preživetja v obleganem Sarajevu*. Mengeš: Ciceron.
- Baker, Catherine. 2015. *The Yugoslav wars of the 1990s*. London: Palgrave.
- Bartulović, Alenka. 2013. "Nismo vaši!" *Antinacionalizem v povojnem Sarajevu*. Ljubljana: Department of Ethnology and Cultural Anthropology, Faculty of Arts, University of Ljubljana.
- Collin, Matthew. 2001. *Guerrilla Radio: Rock 'n' Roll and Serbia's underground Resistance*. New York: Thunder's Mouth Press/ Nation Books.
- Čavlović, Ivan. 2001. "Musical life in Bosnia and Herzegovina during the 1990s". In *Muzika*, no. 17: 43-48.
- Duijzings, Ger. 2007. "Commemorating Srebrenica: Histories of Violence and the Politics of Memory in Eastern Bosnia." In *The New Bosnian Mosaic. Identities, Memories and Moral Claims in a Post-War Society*. Edited by Xavier Bougarel, Elissa Helms and Ger Duijzings, 141-166. Burlingtona: Ashgate.
- Galloway, Steven. 2008. *The Cellist of Sarajevo*. London: Atlantic Books.
- Gutman, Roy. 1994. *Svjedok genocida*. Zagreb: Durieux.
- Hamer, Petra. 2013. »Sarajevo će biti, sve drugo će proći!«: *Antropološki in etnomuzikološki oris glasbenega dogajanja v Sarajevu 1992-1995*. Ljubljana: University of Ljubljana.
- Jansen, Stef. 2011. "Troubled Locations. Return, the Life Course and Transformations of Home in Bosnia-Herzegovina." In *Struggles for home. Violence, Hope and the Movement of People*. Edited by Stef Jansen and Staffan Löfving, 43-64. New York and Oxford: Berghahn Books.
- Jeffs, Nikolai. 2005. "Some people in this town don't want to die like a hero: Multiculturalism and the alternative music scene in Sarajevo, 1992-1996." In *Rock'n'roll and nationalism: A multinational perspective*. Edited by Mark Yoffe and Andrea Collins, 1-19. Cambridge: Cambridge Scholars press.
- Karača Beljak, Tamara. 2008. *Djelovanje elektronskih medija na transformaciju i interpretaciju tradicijskog muzičkog izričaja*. Sarajevo: Music Academy of Sarajevo.
- Kovač, Rok. 2011. "Hip-Hop kot glasba upora v postdaytonski BiH: Kratak opis neke glasbene zvrsti." In *ČKZ*, no. 243: 168-180.
- Kurspaić, Kemal. 2010. *Zločin o 19.30: Balkanski medij v vojni in miru*. Ljubljana: Mladina.

- Maček, Ivana. 2009. *Sarajevo under siege: Anthropology in Wartime*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Maček, Ivana. 2007. "Imitation of life: Negotiating normality in Sarajevo under Siege." In *The New Bosnian Mosaic. Identities, Memories and Moral Claims in a Post-War Society*. Edited by Xavier Bougarel, Elissa Helms and Ger Duijzings, 39-57. Burlingtona: Ashgate.
- Maček, Ivana. 2001. "Sarajevo Experiences and Ethics of War." In *Anthropology of Violence and Conflict*. Edited by Bettina E. Schmidt, 197-224. London and New York: Routledge.
- Malcolm, Noel. 1996. *Bosnia: A short history*. London, Basingstoke and Oxford. Pan Books.
- Novic, Elisa. 2016. *The Concept of Cultural Genocide: An International Law Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Perković, Ante. 2011. *Sedma republika. Pop kultura u Yu raspadu*. Zagreb and Belgrade: Novi Liber-JP Službeni glasnik.
- Pettan, Svanibor. 1998. "Music, Politics, and War in Croatia in the 1990s. An Introduction." In *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Edited by Svanibor Pettan, 9-27. Zagreb: Institute of ethnology and folklore research.
- Prstojević, Miroslav. 1993. *Sarajevo Survival Guide*. Sarajevo: FAMA.
- Ramet, Sabrina. 2002. *The Balkan Babel: The disintegration of Yugoslavia from the death of Tito to the Fall of Milošević*. Colorado and Oxford: Westview Press.
- Stanković, Dragoljub. 2010. "Sarajevska ratna zbirka (2)". *E-novine*, 22. May, 2018. <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-knjige/35417-Sarajevska-ratna-zbirka.html>
- Stefansson, Anders. 2007. "Urban exile: Locals, Newcomers and the Cultural Transformation of Sarajevo." In *The new Bosnian Mosaic. Identities, Memories and Moral Claims in a Post-War Society*. Edited by Xavier Bougarel, Elissa Helms and Ger Duijzings, 59-78. Burlington: Ashgate.
- Thompson, Mark. 1999. *Forging war. The Media in Serbia, Croatia, Bosnia and Herzegovina*. Luton: University of Luton Press.
- Vidić Rasmussen, Ljerka. 2007. "Bosnian and Serbian Popular Music in the 1990s: Divergent Paths, Conflicting Meanings, and Shared Sentiments." In *Balkan popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and regional political discourse*. Edited by Donna A. Buchanan, 57-93. Maryland: Scarecrow Press.
- Zekić, Višnja. 1993. "Oni su izabrali ljubav. Pregled muzičkog događanja, proljeće i ljeto ratne 1993." In *Zora Cankarjeva*, no. 1(1): 22-23.

André Rottgeri

Migração Musical – musikkulturelle Grenzüberschreitungen zwischen dem deutschsprachigen Kulturraum und Brasilien im Wandel der Zeit

Ein Vergleich zwischen dem Oktoberfest in Blumenau (Brasilien) und dem Sambafestival in Coburg (Deutschland).

1 Einführung

Der Begriff Grenzüberschreitung wird im Rahmen dieses Artikels wörtlich verstanden und als Synonym für das Wort Migration verwendet. Demnach stehen die Migrationsströme zwischen Brasilien und dem deutschsprachigen Kulturraum (Mitteleuropa) im Zentrum der folgenden Betrachtung. Das Interesse bezieht sich dabei auf die kulturellen – insbesondere auf die sprachlichen und musikalischen – Auswirkungen der Migrationsströme in den Zielländern, was durch den Titel „Migração Musical“ (port. „Musikalische Migration“) ausgedrückt werden soll.

Zu Beginn werden die historischen Meilensteine betrachtet, in deren Folge es zu den wortwörtlichen Grenzüberschreitungen von Menschen – auf beiden Seiten des Atlantiks – kam. Im Anschluss wird dann auf die kulturellen Manifestierungen dieser Bewegungen eingegangen. In diesem Zusammenhang stehen zwei Großveranstaltungen im Fokus der Untersuchung, die als exemplarisch für den kulturellen Austausch zwischen beiden Kulturräumen angesehen werden können. Dabei handelt es sich zum einen um das Oktoberfest in der südbrasilianischen Stadt Blumenau (Bundesstaat: Santa Catarina) und zum anderen um das Internationale Sambafestival in der fränkischen Stadt Coburg (Deutschland).

2 Die deutschsprachige Einwanderung nach Brasilien

Betrachten wir zunächst die Ereignisse aus der brasilianischen Geschichte, welche in Verbindung mit Migrationsströmen aus dem deutschsprachigen Kulturraum stehen.

2.1 Die „Entdeckung“ Brasiliens

Die Küste Brasiliens wurde – nach herrschender Meinung – erstmals im Jahr 1500 durch eine portugiesische Flotte erreicht, die unter dem Kommando von Pedro Álvares Cabral (1468*) stand (vgl. Pögel 2012, 9). Bei Moniz-Bandeira heißt es darüber hinaus, dass unter der Besatzung auch einige Crewmitglieder aus dem deutschsprachigen Kulturraum waren.

„Seit dem Beginn der Entdeckungsfahrten, auf der Suche nach dem Seeweg nach Indien setzte Portugal auf seinen Karawellen deutsche Artilleristen ein. So gab es 1489 in Lissabon bereits eine Geschützmannschaft von 53 deutschen Marineartilleristen im Dienste des Übersee-Rates. 35 Deutsche nahmen auch an der Expedition von Pedro Alvares Cabral teil, der im Jahre 1500 Porto Seguro im Süden Bahias erreichte.“ (Moniz-Bandeira 2013, 1)

Weiterhin wird in der Literatur oft ein prominentes Mitglied dieser Expedition – der Arzt und Navigator – „Meister Johannes“ („Mestre João“) erwähnt. Seine Abstammung aus dem deutschen Kulturraum ist aber umstritten (vgl. Moniz-Bandeira 2013, 1).

Die früheste Primärquelle in deutscher Sprache (*Presillg Landt*) – ein Reisebericht aus Brasilien – wird auf das Jahr 1514 datiert. Weiterhin sind auch die Namen einiger Kaufleute bekannt, die als Repräsentanten des Augsburger Bankhauses Fugger nach Brasilien reisten (z.B. Sibald und Christovam Lins, 1540)¹. Weitere Namen aus dieser Zeit sind Erasmus Schetz (1480–1550) und Peter Rösel, die beide in der Zuckerbranche für das Handelshaus Schetz tätig waren (Moniz- Bandeira 2013, 1-2).

2.2 Hans Staden

Am bekanntesten ist jedoch der Reisebericht des hessischen Söldners Hans Staden aus Homberg, der mit einer Expedition des Diogo de Sanábria 1550 die Bucht von Paranaguá erreichte. Im Anschluss arbeitete er für den portugiesischen Generalgouverneur Tomé de Souza und leitete den Bau eines Forts bei São Paulo. Er wurde jedoch gefangengenommen und verbrachte neun Monate im Gewahrsam von „Tupi-Indianern“ – kam jedoch mit dem Leben davon (vgl. Moniz-Bandeira 2013, 2). Nach seiner Rückkehr wurden die Erlebnisse der Reise unter dem Titel „*Wahrhaftige Historia ...*“ 1557 in Marburg veröffentlicht (vgl. Staden 1557). Der Bericht enthält zahlreiche Abbildungen, die sich primär auf den Kannibalismus der „Tupi“ beziehen. Man kann davon ausgehen, dass das damalige Bild von Brasilien – wahrscheinlich auch aufgrund der geringen

1 In der bras. Popmusik trägt der Musiker Ivan Lins diesen Nachnamen.

Alphabetisierungsrate – von diesen Darstellungen stark geprägt wurde². In jüngster Zeit bemühen sich einige Historiker die Hintergründe dieses Reiseberichts aufzuarbeiten und kritisch zu überprüfen (vgl. Duffy and Metcalf 2012).

Über die musikalisch-kulturellen Austauschprozesse in der frühen Kolonialzeit ist allerdings nicht viel bekannt, weshalb diese auch nicht im Zentrum der weiteren Betrachtung stehen.

Durch den westfälischen Frieden (Münster, 1648) kam es zur Abtrennung der Niederlande vom Heiligen Römischen Reich. Hierdurch verlor das deutschsprachige Kernland einige Küstenstädte, die gute Verbindungen nach Brasilien besaßen (z.B. Antwerpen). Im Anschluss versuchte man den Kontakt über die Hafenstädte Lübeck, Bremen und Hamburg erneut aufzubauen (vgl. Moniz-Bandeira 2013, 3).

2.3 Der Sklavenhandel

Die Kolonialisierung führte zu einem verstärkten Austausch von Waren und Menschen über den Atlantik. Dabei wurden vor allem Rohstoffe aus Südamerika exportiert. Fertigwaren und Menschen (europäische Kolonisten, afrikanische Sklaven) hingegen wurden nach Südamerika importiert. Dieser oft gewaltsame „kulturelle Austausch“ tangierte den deutschsprachigen Kulturraum jedoch weniger, hatte aber große Auswirkungen auf die afrikanischen (z.B. Yoruba) und südamerikanischen Stämme (z.B. Tupi). In Europa hingegen waren zunächst die Länder aus der romanischen Sprachfamilie (z.B. Spanien, Portugal) an diesem wirtschaftlich-kulturellen Austausch beteiligt. Dabei entstanden auch neue musikalische Mischformen, die sich aus afrikanischen und europäischen Elementen zusammensetzten. Bis heute zeigen sich diese in den Spielarten der afrobrasilianischen Genres (z.B. Lundu, Samba und Bossa-Nova) (vgl. De Oliveira Pinto 1989).

2.4 Die Hochzeit der Erzherzogin Leopoldina von Österreich

Zu einer Trendwende, die Brasilien – in Bezug auf die deutschsprachige Einwanderung – langfristig prägen sollte, kam es im Jahr 1817. Durch die Hochzeit der Erzherzogin Leopoldina von Österreich mit dem portugiesischen Kronprinzen Dom Pedro, der mit seinem Hof 1808 vor Napoleon nach Brasilien geflohen war, intensivierte sich nun auch wieder der Kulturaustausch mit dem deutschsprachigen Mitteleuropa.

Nach der Niederlage Napoleons (1815) und im Zuge der Unabhängigkeit Brasiliens (1822) kam es zu einer großen Einwanderungswelle, die u.a. auf einer

² Eine transkribierte Version ist im Deutschen Textarchiv zu finden.
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/staden_landschaftt_1557?p=1

Abgrenzungspolitik zu England beruhte. In Folge der brasilianischen Anwerbungen entstanden zahlreiche deutschsprachige Siedlungen („Colônias“) in Südbrasilien. Vor allem in den Bundesstaaten Santa Catarina und Rio Grande do Sul. Die erste deutschsprachige Kolonie (Leopoldina) – gegründet von ca. 133 Deutschen und Schweizer Siedlern – entstand jedoch schon um 1818 in Bahia (vgl. Moniz-Bandeira 2013, 5).

2.5 Reichsgründung, Erster Weltkrieg und Weimarer Republik

Obwohl sich die Kultur- und Wirtschaftsbeziehungen zwischen Brasilien und den deutschsprachigen Ländern im 19. Jh. verfestigt hatten, kam es nach der Reichsgründung (1871) zu einer Abnahme der Einwandererzahlen. Das „Heydsche Reskript“ (1871–1896) verbot sogar die Werbung für eine Auswanderung nach Brasilien (vgl. Moniz-Bandeira 2013, 9). Danach stieg die Zahl der Migranten aber wieder an und die „Deutschen“ erreichten 1907 einen Anteil von ungefähr 2% an der brasilianischen Bevölkerung (vgl. Moniz-Bandeira 2013, 11). Bis zum Ausbruch des Weltkriegs entwickelte sich Deutschland sogar zum zweitgrößten Handelspartner und schickte auch Militärberater in das Land. Während des ersten Weltkriegs schwächte sich die wirtschaftliche und militärische Zusammenarbeit jedoch wieder ab. In der Weimarer Republik kam es dann wieder zu einem Aufschwung, der jedoch nur bis zum Börsenkrach von 1929 anhielt. Zwischenzeitlich hatten sich Kaufleute vor Ort u.a. für die Entwicklung der Infrastruktur (z.B. Gründung der Lufthansa Tochter Varig) eingesetzt. Interessant ist in Bezug auf Südbrasilien auch, dass seit dem Beginn der deutschen Einwanderung oft diskutiert und befürchtet wurde, dass sich die Bundesstaaten: Rio Grande do Sul, Santa Catarina und Paraná von Brasilien abspalten könnten. So bestand z.B. auch von Seiten der Nationalsozialisten die Idee, dass sich diese Region als „Alemanha Antártica“ unabhängig machen könnte (vgl. Moniz-Bandeira 2013, 26).

2.6 Zweiter Weltkrieg

Bis 1938 war Brasilien der größte Importeur von deutschen Produkten, doch mit dem Ausbruch des zweiten Weltkriegs kam der Handel völlig zum Erliegen. Weiterhin wurden circa 1.000 „Reichsdeutsche“ interniert, die circa 1% der Deutschen in Brasilien ausmachten (vgl. Moniz-Bandeira 2013, 26). Nach der „Machtergreifung“ (1933) kam es zur verstärkten Einwanderung von deutschsprachigen Mitteleuropäern mit jüdischem Hintergrund.

2.7 Nachkriegszeit bis Heute

Der verlorene Weltkrieg führte zu einer verstärkten Auswanderung nach Brasilien. Bei den Migranten handelte es sich nun häufig auch um ehemalige Natio-

nalsozialisten, die – mit Hilfe des Vatikans – über die „Rattenlinie“ nach Südamerika geflohen waren. Ironischerweise führten diese Grenzüberschreitungen dazu, dass Südamerika sowohl für die Opfer als auch für die Täter des Holocaust zur „Zweiten Heimat“ wurde.

Nach dem zweiten Weltkrieg kam es erneut zu intensivierten Politik- und Wirtschaftsbeziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Brasilien. Die Folgen zeigen sich bis heute in der Wirtschaftsmetropole São Paulo, die sich zur größten deutschen Industriestadt – außerhalb Deutschlands – entwickelte. Für viele Unternehmen (z.B. VW) findet über São Paulo nämlich der Zugang zum gesamten südamerikanischen Markt statt. Dies verdeutlicht sich auch am Beispiel der größten deutschen Außenhandelskammer (AHK), die ihren Sitz in São Paulo hat. Letztendlich sind diese Wirtschaftsbeziehungen – neben dem Tourismus – auch der Hauptgrund für deutschsprachige Mitteleuropäer sich heute in Brasilien niederzulassen.

3 Auswirkungen der Migration auf Brasilien

Nachdem die wichtigsten Migrationsereignisse und deren politische und wirtschaftliche Auswirkungen auf Brasilien dargestellt wurden, soll nun auf die kulturellen Folgen dieser Prozesse eingegangen werden.

Über die „Deutschen“ in der Frühphase der Kolonisation ist nur sehr wenig bekannt. Da es sich bei den frühen Chronisten – wie z.B. Hans Staden – um Einzelpersonen handelte, die nach dem Aufenthalt meistens wieder in ihre Heimat zurückkehrten, wird davon ausgegangen, dass deren kultureller Einfluss allgemein nicht sehr groß war. Dies zeigt sich z.B. auch daran, dass sich Portugiesisch und nicht „Deutsch“ als Amtssprache in Brasilien durchgesetzt hat. Man kann davon ausgehen, dass auch die Musikkultur der Zeit mehrheitlich von den Portugiesen geprägt wurde, obwohl – bis zu ihrer Extinktion – indianische Musikkulturen in diesem Teil der Welt vorherrschend waren.

Es zeigt sich, dass das musikalische Erbe der Portugiesen in der brasilianischen Musik auch heute noch stark verwurzelt ist. So findet man in vielen brasilianischen Genres eine eigentümliche Mischung aus melancholischen („Saudade“) und fröhlichen Stimmungen („Alegria“). Man kann annehmen, dass viele der animierenden Rhythmen im „Off Beat“ sich hauptsächlich auf den afrikanischen Einfluss in Brasilien zurückführen lassen. Melancholische Elemente hingegen dominieren oft in Melodik und Harmonik und erinnern an portugiesische Genres, wie z.B. den Fado. Fakt ist in diesem Zusammenhang, dass die Portugiesen – im Gegensatz zu anderen Kolonisten – die afrikanischen Bevölkerungsgruppen öfter in ihren Stammesverbänden beließen und musikalische Traditionen und Instrumente aus den afrikanischen Ursprungsländern somit besser erhal-

ten blieben als in Nordamerika. Repräsentative Beispiele hierfür sind die Traditionen im Candomblé (Instrumente: Trommeln der Yoruba) oder der afrobrasilianische Kampftanz Capoeira, der aus Angola importiert wurde (Instrument: Berimbau) (vgl. De Oliveira Pinto 1989).

Der kulturelle Einfluss der „Deutschen“ hingegen lässt sich primär auf die Einwanderungswellen im 19. und 20. Jahrhundert zurückführen. In deren Folge lassen sich drei unterschiedliche Ausprägungen feststellen, die sich auf die kulturelle Integration der Einwanderer beziehen.

3.1 Konservierung der deutschen Kultur

Zunächst kann man von einer Konservierung der Einwandererkultur ausgehen, die sich z.B. am Erhalt von sprachlichen Dialekten erkennen lässt. Exemplarisch hierfür ist beispielsweise das „Hundsrück-Deutsch“, das man auch heute noch – vor allem auf dem Land – in Südbrasilien hören kann³. Darüber hinaus ist es naheliegend, dass sich in diesen Kontexten zunächst auch das Liedgut der Einwanderer erhalten hat.

3.2 Hybride Mischformen

Weiterhin entwickelten sich dann aber auch sprachliche und musikalische Mischformen auf der Basis der deutschen Einwandererkulturen. Diese Formen zeigen sich verstärkt in den Kompositionen und den Texten späterer Generationen. Obwohl diese versuchten an den Traditionen ihrer Väter festzuhalten, entwickelten sie ihre eigenen Mischsprachen und ihre musikalischen Repertoires unter lokalem Einfluss weiter. Exemplarisch hierfür ist z.B. die Musik des Komponisten Bruno Neher⁴. Einen guten Forschungsüberblick dazu vermittelt darüber hinaus die Dissertation von Jean Goldenbaum aus dem Jahr 2012⁵.

3.3 Kulturelle Anpassung

Langfristig kam es jedoch zu vielen Anpassungen und letztendlich auch zur vermehrten Integration „der Deutschen“ in die brasilianischen Sprach- und Musikkulturen unter portugiesischer Prägung, wodurch kulturelle Verbindungen zu Deutschland teilweise auch verloren gingen.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=PfH8voyCDNo> (26.02.2018)

4 <https://www.youtube.com/watch?v=IJ5vEYhiibU> (26.02.2018)

5 Goldenbaum 2012

4 Beispiel: Das Oktoberfest in der brasilianischen Stadt Blumenau

Das sichtbarste Beispiel für die musikalischen Auswirkungen der deutschsprachigen Einwanderungen ist heute das Oktoberfest in der südbrasilianischen Stadt Blumenau (Bundesstaat Santa Catarina). Als Hauptquelle für die Analyse der Veranstaltung diente hier der Internetauftritt des Festivals⁶.

Obwohl die deutsche Einwanderung nach Brasilien insgesamt auf eine lange Tradition zurückblicken kann, ist das Oktoberfest von Blumenau ein – im Vergleich – noch recht junges Phänomen. Die erste Veranstaltung unter diesem Namen fand im Jahr 1984 statt, um Geld für den Wiederaufbau der Stadt zu generieren, die von zwei Flutkatastrophen verwüstet worden war.

Das Festival fand damals über einen Zeitraum von 10 Tagen statt und zog circa 102.000 Besucher an. Dies waren etwas mehr als die Hälfte der Einwohner von Blumenau. In der Folge entwickelte sich das Fest zu einem touristischen Magnet und wird mittlerweile über einen doppelt so langen Zeitraum gefeiert (z.B. vom 04.10.2017–22.10.2017). Im Unterschied zum Münchner Oktoberfest findet das Festival somit im gesamten Monat Oktober statt und hat sich im Laufe der Zeit zum größten Deutschen Volksfest Lateinamerikas entwickelt. Laut dem Veranstalter ist es damit das zweitgrößten „Bierfest“ der Welt.

Wie in München (Theresienwiese) wird das Oktoberfest in Blumenau ebenfalls auf einem fest definierten Gelände veranstaltet („Parque Vila Germânica“). Der Zutritt ist donnerstags und freitags ab 18 Uhr möglich. Am Wochenende und an Feiertagen jedoch schon ab 13 Uhr. Jugendliche ab 16 Jahren können ohne Begleitung auf das Festivalgelände. Alkoholkonsum ist jedoch erst ab 18 Jahren erlaubt. Organisiert wird die Veranstaltung vom Sekretariat für Tourismus und Freizeit der Stadtverwaltung in Kooperation mit der Organisation Parque Vila Germânica, die das Areal verwaltet. Im Unterschied zum Münchner Oktoberfest, ist der Festplatz in Blumenau jedoch mit Messehallen und Fachwerkrepliken bebaut, die außerhalb der Oktoberfestsaison auch für andere Veranstaltungen genutzt werden können. So findet dort im Advent zum Beispiel die Veranstaltung *Vila Natal* – eine Art Weihnachtsmarkt – statt.

Die Gastronomie verteilt sich auf das gesamte Festgelände und bietet eine große Bandbreite von typisch deutschen Gerichten an (z.B. Currywurst und Apfelstrudel). Hieran erkennt man, dass – obwohl sich die Mode (Trachten) und die Musik (Blaskapellen, Volkstümliche Musik) primär an bayrischen Vorbildern orientieren – die Veranstalter letztendlich einen „gesamtdeutschen Ansatz“ verfolgen. Dies zeigt sich sowohl in der Architektur (Fachwerk = Westfalen, Hessen) als auch in der Gastronomie (Curry Wurst = Ruhrgebiet, Berlin). Die Ver-

6 Homepage: <http://www.oktoberfestblumenau.com.br/>

mischung deutscher Regionalkulturen lässt sich auch auf den spielerischen Umgang mit Traditionen in Brasilien zurückführen, was vom Musiker und ehemaligen Kulturminister des Landes Gilberto Gil einmal als „*Ludus Brasileiro*“ bezeichnet wurde. Dieser spielerische Charakter zeigt sich auch auf der Homepage des Festivals, wo neben Trachten und Brezen auch wieder Fachwerkhäuser zu sehen sind.

Ähnlich wie in München, werden auch auf dem Gelände in Blumenau separate Bereiche für größere Besuchergruppen angeboten („Camarotes“), die sich extra buchen lassen. Auf der Website findet man beispielsweise ein Angebot für circa 40 Personen (inkl. 100 Liter Bier und Bewirtung). Die dazu angebotenen „Lounges“ tragen Namen wie „*Neushwanstein*“ und „*Linderhof*“, wodurch – trotz der fehlerhaften bzw. adaptierten Schreibweise – Bezüge zu den bayrischen Schlössern von König Ludwig von Bayern hergestellt werden können. An das Gelände grenzt auch ein „Parque de Diversões“ mit Fahrgeschäften (z.B. einem Riesenrad), die typisch für eine norddeutsche Kirmes oder ein süddeutsches Volksfest sind.

Obwohl das Oktoberfest in Blumenau – ähnlich wie in München – auch von regionalen Brauereien gesponsert wird (z.B. durch die Biermarke „Eisenbahn“⁷), verweist man auf der Homepage jedoch darauf, dass sich beim Oktoberfest nicht alles um den Bierkonsum dreht („*Mas a Oktoberfest não e só cerveja*“). Hierdurch versuchen die Veranstalter sich wohl von der umgangssprachlichen Bezeichnung „Festa da cerveja“ („Bierfest“), die in Brasilien oft für Volksfeste dieser Art verwendet wird, zu distanzieren. Ein Grund hierfür könnte sein, dass öffentlicher Alkoholkonsum in Brasilien allgemein weniger toleriert wird als in Deutschland, wo Bier auch als Lebensmittel anerkannt ist.

Darüber hinaus werden auf der Homepage des Festivals die portugiesischen Ausdrücke für: *Folklore, Erinnerung, Tradition, Kultureller Reichtum, typische Gastronomie* und *die Liebe zu Musik und Tanz* zitiert, die alle auf deutsche Traditionen hinweisen sollen. Die deutsche Sprache ist auf dem Oktoberfest allerdings nur eine Randerscheinung. Eine deutschsprachige Version der Homepage ist ebenfalls nicht verfügbar. Man findet lediglich eine verkürzte Übersetzung der Seite auf Englisch. Einige deutsche Wörter, wie zum Beispiel das Wort „Haus“, erscheinen jedoch häufig im gastronomischen Zusammenhang (z.B. Waffel Haus, Pommes Haus etc.).

Das musikalische Programm in Blumenau wird vor allem durch lokale Gruppen (z.B. die Gruppe Gemüsefest) geprägt. Laut der Homepage besitzt Blumenau allein 14 deutsche Volkstanzgruppen (z.B. Alte Freunde, Immer Zusammen). Zudem werden jedes Jahr auch Bands und Künstler aus Deutschland nach Bra-

7 Danach wurde sogar eine Halle benannt („Eisenbahn Biergarten“).

silien eingeladen. Zu den Gruppen, die in Blumenau bereits aufgetreten sind gehören unter anderen: die Band VoXXclub, die Blaskapelle Chieming, die Troglauer Buam, die Band Franken X-Press und die Deggendorfer Stadtmusikanten. Die Auftritte der Gruppen werden noch durch Paraden („Desfiles“) im Zentrum der Stadt – bei Regen auf dem Festivalgelände – ergänzt. Diese finden aber nur an bestimmten Tagen statt. Weitere Events, die im Zusammenhang mit dem Festival veranstaltet werden sind z.B. der Kostümwettbewerb *Fritz und Frida* oder ein Trinkwettbewerb mit alkoholfreiem Bier (*Chope em Metro*). Da es in Blumenau auch circa 40 Jagd- und Schützenvereine gibt, findet am Rande des Festivals auch ein „Königsschießen“ statt, wodurch eine Verwandtschaft zu norddeutschen „Schützenfesten“ hergestellt wird.

Trotz der Popularität der Veranstaltung hört man in Blumenau aber auch kritische Stimmen, welche die Oberflächlichkeit und den Konsumcharakter der Veranstaltung kritisieren. So wird zum Beispiel bemängelt, dass man sich kaum noch um die „authentischen Reste“ der Deutschen Kultur (z.B. echte Fachwerkhäuser) in Blumenau kümmert. Obwohl diese Kritik gerechtfertigt erscheint, lässt sich dadurch auch eine Parallele zum Münchner Oktoberfest ziehen, auf dem ebenfalls Kommerz und fehlende Authentizität („Italiener Wochenende“ / Schlager und volkstümliche Musik statt traditioneller Volksmusik)⁸ oft dominieren.

Letztendlich heben sich beide Events jedoch weltweit von einer Vielzahl ähnlicher Veranstaltungen ab, die in Regionen stattfinden in denen es traditionell keinerlei Verbindungen zu deutschsprachigen Kulturen gibt. Eine weitere Untersuchung dieses internationalen „Oktoberfest Trends“, aus deutscher Perspektive wäre – vor allem unter Berücksichtigung der Musikkulturen – besonders interessant.

5 Brasilianische Migration in den deutschsprachigen Kulturraum

Betrachten wir nun die Geschichte der brasilianischen Migration in das deutschsprachige Mitteleuropa. Im Gegensatz zu den Migrationsbewegungen nach Brasilien, handelt es sich hierbei um ein Phänomen, das erst sehr viel später einsetzte. Allerdings sind die Grenzüberschreitungen zahlenmäßig nicht mit der Deutschen Auswanderung nach Brasilien zu vergleichen. Für das Jahr 2002 wurde vom statistischen Bundesamt die Zahl der in Deutschland lebenden Brasilianer auf 27.238 angegeben. Bis 2009 stieg diese Zahl auf 32.445 Menschen an. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Migrantinnen mit über

⁸ Als Beispiel für einen rekontextualisierten „Oktoberfest-Schlager“, könnte man hier Viva Colonia von der Kölner Band Die Hühner anbringen, der ursprünglich keinen Bezug zu München oder Bayern besitzt.

70 % dabei den größten Anteil stellen. Aus dieser Gruppe wiederum sind circa 42 % mit einem Deutschen verheiratet. Im Unterschied dazu haben jedoch nur 12 % der männlichen Brasilianer eine deutsche Partnerin. Weiterhin lassen sich – im Unterschied zu den deutschen Auswanderern in Brasilien – die Mehrheit der brasilianischen Einwanderer auch nicht für lange Zeit in Deutschland nieder. Nur 9,5 Prozent der Migrantinnen blieben im Schnitt länger als 20 Jahre in Deutschland und kehrten dann wieder in ihre Heimat zurück. Das Wetter und die oft als „kalt“ bezeichneten zwischenmenschlichen Beziehungen sind hierfür sicherlich ein Hauptgrund. Weiterhin sind die Sehnsucht („Saudade“) nach Freunden und Familie und nach der brasilianischen Kultur allgemein ein Grund für die Rückwanderung nach Brasilien, die heute – aufgrund von billigen Flugreisen – für fast alle möglich sind. Obwohl die ersten deutschen Einwanderer in Brasilien oft unter schwierigen Umständen lebten, war für sie eine Rückreise aus verkehrstechnischen, wirtschaftlichen und politischen Gründen fast nie möglich.

Insgesamt bleiben brasilianische Staatsbürger heute im Schnitt nur neuneinhalb Jahre in Deutschland. Darüber hinaus kommt es auch nur selten zu Einbürgerungen (969 Fälle im Jahr 2009 mit 73 % Frauenanteil). „Grenzüberschreitungen“ von Brasilien nach Deutschland mit langfristigen Folgen für die deutsche Kultur sind – aufgrund dieser Datenlage – also nur äußerst selten (Von Dungen Unbekannt, 19-20).

Die Dominanz der brasilianischen Migrantinnen wird auch in der wissenschaftlichen Literatur reflektiert. In einer Untersuchung konzentrierte sich die Soziologin Sabina Stelzig-Willutzki auf diesen Schwerpunkt. Zum Thema Einwanderung von brasilianischen Frauen nach Deutschland erstellte sie eine generelle Typisierung der brasilianischen Einwanderung für das 20. und 21. Jahrhundert und teilte diese in vier Phasen ein.

Die erste große Migrationswelle legte sie in den Zeitraum der brasilianischen Militärdiktatur (1964–1985), die vor allem zur Auswanderung von politischen Gegnern nach Europa führte. Zu den politischen Flüchtlingen gehörten damals vor allem Intellektuelle. Darunter waren auch viele bekannte Musiker, die sich heute dem musikalischen Genre „Tropicalismo“ zuordnen lassen und nach England (z.B. Caetano Veloso) oder Frankreich gingen. Den bekannten Gitarristen Baden-Powell hingegen zog es nach Deutschland (Baden-Baden). Allerdings handelte es sich bei diesem Migrationsstrom nur um ein vorübergehendes Phänomen, da die Mehrheit der Auswanderer nach dem Ende der Militärdiktatur wieder nach Brasilien zurückkehrten und dort ihre Karrieren fortführten⁹. Eine zweite Einwanderungsphase begann in den 1970er Jahren und hält – gemäß der Autorin – bis heute an. Zu den Gründen zählt Stelzig-Willutzki: ent-

9 Gilberto Gil wurde unter Präsident Lula sogar Kulturminister.

wicklungspolitische, wirtschaftliche, kirchliche (Befreiungstheologie) und wissenschaftliche Kontakte zwischen Mitteleuropa und Brasilien. Vor allem die zahlreichen Partnerschaften zwischen den Institutionen erhöhten die Anzahl der Menschen, die in beiden Regionen tätig sind. Darüber hinaus lässt sich aus den Angaben des Statistischen Bundesamts auch noch eine dritte Welle – seit Mitte der 1980er Jahre – ablesen, die eine kontinuierliche Zunahme der Migration belegt. Diese geht für die Autorin ebenfalls auf die politische und wirtschaftliche Instabilität Brasiliens zurück, die anfangs zu größeren Auswanderungen in die USA und später dann auch nach Deutschland führten. Darüber hinaus ist auch der stetig wachsende Massentourismus ein Grund für die Auswanderung nach Mitteleuropa. Letztendlich kam es ab dem Ende der 1990er Jahre dann wieder zu einem Anstieg der Migration, der von Stelzig-Willutzki als Hinweis auf die ökonomischen Unsicherheiten in Brasilien interpretiert wird.

Die Migration unterstützend waren für die Autorin vor allem die digitalen Netzwerke, die sich im Zuge von „Globalisierung“ und „Digitalisierung“ weltweit etablieren haben.

6 Auswirkungen der brasilianischen Migration auf Mitteleuropa

Die Auswirkungen der Migrationsströme ins deutschsprachige Mitteleuropa lassen sich ebenfalls in drei mögliche Szenarien unterteilen.

6.1 Konservierung der brasilianischen Kultur

Eine Konservierung der brasilianischen Kultur lässt sich höchstens in Teilbereichen feststellen. Insgesamt fällt diese wenig ins Gewicht, da die brasilianische Migration nach Europa vorwiegend in die großen Metropolen stattfand, wo eine kulturelle Abkapselung schwer geworden ist. Darüber hinaus wird „kulturelle Abschottung“ auch nicht als typisch brasilianisch angesehen. Eher das Gegenteil ist der Fall.

6.2 Hybride Mischformen

Folglich sind hybride Mischkulturen – Familien mit Kindern, die zweisprachig aufgewachsen und deutsch-brasilianisch sozialisiert wurden – weit verbreitet, gerade weil viele brasilianische Frauen mit deutschen Männern verheiratet sind. Im musikalischen Bereich sind hybride Phänomene mit Mischformen aus beiden Musikkulturen jedoch nicht sichtbar im Mainstream (Radio, Musikfernsehen etc.) angekommen. Es dominieren dort – falls es überhaupt mal einen Song

auf Portugiesisch in die Charts schafft – rein brasilianische Produktionen, wie z.B. der Hit von Michel Teló *Ai se eu te pego* (2011).

6.3 Kulturelle Anpassung

Die kulturelle Anpassungsfähigkeit der Brasilianer, die man theoretisch auf das *Manifesto Antropófago* von Oswald de Andrade¹⁰ zurückführen könnte und die daraus resultierende kulturelle Aufnahmebereitschaft, könnten auch bedeuten, dass die folgenden Generationen von brasilianischen Einwanderern – kulturell gesehen – vielleicht sogar in der Masse verschwinden werden und sich vollkommen anpassen.

Betrachten wir dazu nun ein Beispiel, an dem sich der musikkulturelle Einfluss der brasilianischen Kultur in Deutschland gut analysieren lässt.

7 Beispiel: Das Internationale Sambafestival in Coburg

Coburg ist eine deutsche Kleinstadt in Franken (Bayern). Der Ort wurde im elften Jahrhundert zum ersten Mal erwähnt und erhielt seine Stadtrechte im Jahre 1331. Obwohl Coburg schon lange Sitz des Herrscherhauses Sachsen-Coburg-Gotha war, entschied sich die Bevölkerung im Jahr 1920 dazu ein Teil Bayerns zu werden. Während des kalten Krieges lag die Stadt im „Zonenrandgebiet“ zur DDR, doch seit der Wiedervereinigung befindet sich Coburg wieder im Herzen Deutschlands.

Das Internationale Samba Festival ist – laut der Homepage der Veranstalter – das größte Festival seiner Art in Deutschland und das größte „Brasilien Festival“ außerhalb Brasiliens. Es fand zum ersten Mal 1992 statt, feierte im Jahr 2016 seinen 25. Geburtstag und wird stets am zweiten Wochenende (Freitag–Sonntag) im Juli veranstaltet. Das Festival wurde von Rolf Beyersdorf, Christof Pilarzyk und Michael Häfner im Jahr 1987 gegründet. Die Idee hatte Häfner im Anschluss an den Besuch eines Samba Festivals in Kopenhagen und wollte danach in Coburg etwas Ähnliches organisieren. Es gelang ihm zunächst die Stadt Coburg für die Idee zu begeistern und im Anschluss die Versicherungsgesellschaft HUCK Coburg als Sponsor von 10.000 DM zu gewinnen. Im ersten Jahr rechneten die Veranstalter mit circa 3.000 Besuchern. Doch es kamen circa 30.000 Menschen in die Stadt¹¹. Heute zieht das Festival Gäste und Musiker nicht nur aus Deutschland, sondern aus der ganzen Welt an. So war die exotischste Teilnehmergruppe im Jahr 2018 die Gruppe Samba Masala aus

10 De Andrade 1928.

11 Damals hatte die Hauptbühne noch kein Dach, doch es regnete nicht.

Singapur, die sich aus Studenten einer Wirtschaftsuniversität zusammensetzt und alle zwei Jahre circa 45 ihrer 90 Mitglieder nach Coburg schickt¹².

Im Kern vereint das Festival Batucada Gruppen aus der ganzen Welt mit in Deutschland lebende Brasilianern und der einheimischen Bevölkerung. Aufgrund der großen Lautstärke – vor allem wegen der vielen Trommeln – verlassen jedoch auch einige Einheimische während des Festivals die Stadt. Auf der musikalischen Ebene treffen sich in Coburg die Mitglieder vieler Amateurgruppen. Aber auch für Profis aus dem In- und Ausland ist Coburg ein wichtiger Anlaufpunkt. Darüber hinaus werden regelmäßig auch bekannte „Stars“ aus Brasilien zum Festival eingeflogen. Verantwortlich für die Buchungen ist Nini Beyersdorf, die brasilianische Ehefrau des Mitbegründers Klaus Beyersdorf, die seit 2003 in Coburg lebt und seit 1998 als Musikerin regelmäßig am Festival teilnimmt. Zu den bekanntesten Gruppen und Bands aus Brasilien, die bisher auf dem Festival aufgetreten sind, gehören z.B. Olodum und die Gruppe Terra Samba. Darüber hinaus wurden in den letzten Jahren aber auch immer wieder die Könige und Königinnen des Karnevals von Rio nach Coburg eingeladen.

Wie das Oktoberfest in Blumenau ist auch das Samba Festival in Coburg ein großer Touristenmagnet und ein wichtiger Wirtschaftsfaktor für die ehemals strukturschwache Region. Mehr als 100 Gruppen mit circa 3.500 Künstlern kommen jedes Jahr zum Festival in die Stadt. Darüber hinaus zieht die Veranstaltung zwischen 150.000 und 200.000 Besucher an. Während die Musiker in kostenlosen Gemeinschaftsunterkünften (z.B. Coburger Schulen) untergebracht werden, sind die Hotels im Umkreis von circa 30 km um die Stadt herum regelmäßig ausgebucht. Das Festival erwirtschaftet im Schnitt 4,5 Millionen Euro, die in der Region bleiben. Der aktuelle Bürgermeister Norbert Kästner erwähnt in diesem Zusammenhang auch, dass die Besucherzahlen seit vielen Jahren stabil geblieben sind und das Festival somit auch in Zukunft in Coburg bleiben wird. Geographisch gesehen verteilt sich das Festival auf die Coburger Altstadt, die im späten Renaissancestil erbaut wurde und eine malerische Kulisse für das Festival bietet. Während des Events wird ein Teil davon abgesperrt und nur den Festivalbesuchern der Zutritt erlaubt. Innerhalb des Geländes befinden sich mehrere große Bühnen und auch einige kleine Auftrittsorte, die von den teilnehmenden Gruppen regelmäßig bespielt werden. Hierzu gehört z.B. die Hauptbühne auf dem Coburger Schlossplatz, der von der „Ehrenburg“ begrenzt wird und auf dem sich auch das Versorgungszelt für die Musiker befindet.

Eine zweite Bühne befindet sich auf dem Marktplatz und eine weitere auf dem Albertsplatz, der nach dem – in Coburg geborenen – Ehemann von Queen Victoria benannt wurde. Weitere Auftrittsorte befinden sich vor dem Stadt-

12 <http://www.sambamasala.com/>

kaffee, im Prinzensgarten und im Hofgarten. Darüber hinaus gibt es auch definierte Auftrittsorte am Salzmarkt am „Wein-Oertel“ und an der „Mauer“. All diese Orte werden zwischen 10:30 und 23:00 Uhr von verschiedenen Batucada Gruppen bespielt. Anschließend werden die Auftritte noch durch ein Abendprogramm im Coburger Kongresshaus ergänzt. Dort sind vorwiegend brasilianische Musiker zu hören und der Schwerpunkt liegt nicht mehr auf dem Genre Samba Batucada. Zu den Solokünstlern und Gruppen, die in den letzten Jahren regelmäßig im Kongresshaus aufgetreten sind, gehört z.B. Vando Oliveira, der dort 2016, 2017 und 2018 stetes eine „Roda de Samba“ veranstaltet hat. Im Jahr 2018 feierte dort auch Osmar Oliveira mit seiner Gruppe Sambatuque sein 35-jähriges Bühnenjubiläum. Darüber hinaus besteht das Abendprogramm aus verschiedenen Wettbewerben (Schönheitswettbewerb, Kostümwettbewerb, Tanzwettbewerb) und Akrobatik Vorführungen. Am Rande des Festivals werden zudem noch zahlreiche Tanz- und Trommelworkshops veranstaltet. Letztendlich wird am Sonntag um 10:30 Uhr sogar ein „Samba Gottesdienst“ im Stadtpark abgehalten. Das Festivalprogramm wird kulinarisch durch Stände mit Spezialitäten aus Brasilien und dem Rest der Welt abgerundet. Auch die Händler von genretypischen Instrumenten, wie z.B. die Firma Kalango, sind in Coburg regelmäßig vertreten, um die „Sambistas“ mit in Brasilien produzierten Instrumenten auszustatten. Darüber hinaus ist auch ein bekannter Getränkehersteller aus Brasilien (Pitú) vor Ort, der in Coburg mittlerweile auch als Großsponsor des Festivals auftritt.

Obwohl es – z.B. in Bremen¹³ – auch noch andere Sambafestivals in Deutschland gibt, so hat sich das Internationale Samba Festival in Coburg zu einem der wichtigsten Fixpunkte in der brasilianischen Musikszene Europas entwickelt, da andere Veranstaltungen, wie z.B. das Festival *Viva Afro Brasil* in Tübingen¹⁴ oder das *Brasilienfest* in Grabenstädt leider eingestellt wurden.

8 Fazit

Abschließend kann man festhalten, dass der Vergleich der Migrationsbewegungen zeigen konnte, dass die Grenzüberschreitungen von Mitteleuropa aus nach Brasilien lange Zeit dominant waren. Trotzdem hat der kulturelle Import aus dem deutschsprachigen Kulturraum die brasilianische Gesellschaft bis heute nur sehr punktuell – vor allem aber in Südbrasilien – beeinflusst. Darüber hinaus ist dieser „deutsche Einfluss“ auf Brasilien – selbst in Deutschland – kaum bekannt. Trotzdem erfreut sich das Oktoberfest in Blumenau wachsender Beliebtheit, wodurch sich die Begeisterung für die dort präsentierte Art der

13 Homepage: <http://bremer-karneval.de/>

14 Homepage: <https://www.samba-festival.de/>

deutschen Kultur auf ganz Brasilien ausdehnt. Die sprachlichen und musikalischen Impulse, die vom Festival ausgehen sind allerdings – in Bezug auf das ganze Land – nur als gering anzusehen und beispielsweise nicht mit dem nationalen und internationalen Einfluss des Karnevals in Rio vergleichbar.

Die Migration von Brasilien nach Deutschland hingegen ist ein relativ junges Phänomen. In Deutschland findet sich kein geographisches Zentrum der Migration, wo sich die Mehrheit der eingewanderten Bürger niedergelassen hat. Vielmehr verteilt sich die eingewanderte Bevölkerung auf verschiedene städtische Zentren. Großstädte wie Berlin, München oder Köln konstituieren kulturelle Zentren, in denen man auch brasilianische Musik mit lokalen Akteuren (z.B. in München: Osmar Oliveira und Vando Oliveira, z.B. in Berlin: Dudu Tucci) finden kann. Demnach ist es umso erstaunlicher, dass sich die fränkische Kleinstadt Coburg zu einem weltweiten Zentrum für brasilianische Musik entwickelt hat. Dies ist vor allem auf die Initiative der drei „Erfinder“, der lokalen Politik und der lokalen Wirtschaft zurückzuführen, die das Potential für die einst „strukturschwache Region“ erkannt haben. Trotz der kurzen Geschichte der brasilianischen Einwanderung, zeigt sich in Deutschland an vielen Stellen eine wachsende Begeisterung für die brasilianische Kultur. Dies spiegelt sich vor allem an der gewachsenen Popularität der Genres Capoeira (z.B. im Sportprogramm vieler Universitäten) und Samba Batucada wider. So gibt es mittlerweile mehr als 130 Batucada Gruppen in Deutschland. Da beide Genres auch auf dem Sambafestival in Coburg stark vertreten sind, trägt die Veranstaltung damit insgesamt zur weiteren Verbreitung und Popularität der brasilianischen Kultur in Deutschland bei.

Letztendlich sind beide Festivals repräsentativ für das beständige Interesse beider Kulturen aneinander, was sich vor allem in Musik und Tanz ausdrückt. Wie die weitere Entwicklung der deutsch-brasilianischen Migration und der kulturelle Austausch zwischen Brasilien und Deutschland – insbesondere mit Bezug auf die vorgestellten Festivals – aussehen wird, ist nicht vorhersehbar. Man kann jedoch davon ausgehen, dass beide Veranstaltungen die deutsch-brasilianischen Beziehungen weiter positiv beeinflussen werden und der sprachlich-musikalische Austausch zwischen beide Ländern davon profitieren wird.

Literatur

- Arendt Goldenbaum, Jean Marco. 2012. *Neue Noten unter einem neuen Himmel: Die in Brasilien eingewanderten deutschsprachigen Komponisten und deren Einfluss auf die brasilianische Musik*. Augsburg: Opus Server (Online).
- De Andrade, Oswald. 1928. Manifesto Antropófago. In *Revista de Antropofagia*. Sao Paulo.
- De Oliveira Pinto, Tiago. 1989. *Weltmusik - Brasilien: Einführung in die Musiktraditionen Brasiliens*. Mainz: Schott.
- Duffy, Eve M., and Metcalf, Alida C. 2012. *The Return of Hans Staden: A Go-between in the Atlantic World*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Herzog, Andreas. 2016. *25 Jahre Samba-Festival Coburg*. Coburg: Neue Presse GmbH.
- Moniz-Bandeira, Luiz Alberto. 2013. „Deutsche in Brasilien: Von der Kolonisation bis zur Weimarer Republik“. In *Wachstumsmarkt Brasilien*. Wiesbaden: Springer.
- Pögel, Johannes. 2012. *Pedro Álvares Cabral: Die Entdeckung Brasiliens*. Wiesbaden: Marixverlag.
- Sambaco GmbH (Hrsg.). 2017. *26. Internationales Samba Festival Coburg 14.–16. Juli 2017*. Coburg: Sambaco GmbH / DCT Druck
- Staden, Hans. 1557. *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden/ Nacketen/ Grimmigen Menschfresser Leuthen [...]*. Marpurg [Marburg]: Kolbe.
- Stelzig-Willutzki, Sabina. 2011. *Soziale Beziehungen im Migrationsverlauf*. Hamburg: Springer.
- Von Dungen, Johannes. Unbekannt. *Vom Freund zum Partner: Die deutsch-brasilianischen Kulturbeziehungen im Wandel*. Regensburg: ConBrio Verlags GmbH.

Michael Weber

Überschreitungen bei Andreas Gabalier: musikalische, kulturelle und gesellschaftliche Aspekte

Einleitung

„Andreas hat die Volksmusik revolutioniert, Dirndl und Lederhosen für cool erklärt und die traditionellen Werte des Landlebens in der Großstadt wieder salonfähig gemacht. Seine Botschaft hat sich von Wien bis Berlin durchgesetzt“ (Zeidler 2014, 214).

Die Einschätzung des Journalisten Thomas Zeidler, der „zu den wichtigsten Musik- und Societyexperten Österreichs gehört“ (Zeidler 2014, Umschlag), gegen Ende seiner 2014 erschienenen „Biografie“ über Andreas Gabalier mag berufsbedingt zugespitzt und übertrieben formuliert sein, dennoch weist sie auf einen bemerkenswerten Umstand der bisherigen Karriere des Singer-Songwriters hin. Anders als den meisten Vertretern der volkstümlichen Musikszene in Österreich, ist es Andreas Gabalier gelungen, nachhaltig deren Grenzen und in der Folge auch jene des hiesigen Musikmarkts zu überschreiten¹. Darüber hinaus versteht er es, regelmäßig durch polarisierende Äußerungen breite Aufmerksamkeit zu erzielen. Im Gesamten erscheint er als ein Exponent jener Haltung, die im Widerstand zur vereinheitlichenden Wirkung der „Globalisierung“² „alte“ Unterschiede, wie regionsspezifische Ausdrucksformen in der

1 Als Ausnahme ist vor allem die Band ZILLERTALER SCHÜRZENJÄGER (ab 1996 nur mehr SCHÜRZENJÄGER) zu nennen, welche 1973 bis 2007 in wechselnder Besetzung bestand und von Mitte der 1990er bis Anfang der 2000er Jahre ebenso in Deutschland sehr erfolgreich war. Bestand zu Beginn ihr Repertoire hauptsächlich aus traditioneller Volksmusik, wurde dieses zunehmend mit volkstümlichem Schlager und schließlich Pop und Rock erweitert. Ihre bekanntesten Erfolge waren eine Cover-Version des Deutschen Schlagers „Sierra Madre del Sur“ und eine moderne Version des traditionellen „Zillertaler Hochzeitsmarsches“ (vgl. Nußbaumer 2012).

2 Ulrich Beck sah für die „Globalisierung“ neben ökonomischen und politischen Aspekten, die den diesbezüglichen Diskurs vollständig dominieren würden, insbesondere „kulturelle Faktoren“ als wesentlich an (Beck 1997, 29-30). Gemäß Eva-Maria Knoll, Andre Gingrich und Fernand Kreff erschöpft sich „Globalisierung“ nicht allein in ihrer „vereinheitlichenden Wirkung, sondern geht auch mit kreativen Aneignungen oder Widerstand einher und reproduziert alte und bringt neue Unterschiede hervor“ (Knoll, Gingrich und Kreff 2011; vgl. Breidenbach und Zukrigel 2000, 35-37; vgl. Beck 1997, 80-88).

Sprache, Musik, Kleidung usw., betont und entgegen der allgemeinen gesellschaftspolitischen Entwicklung an überkommenen „Werten“, wie z. B. traditionellen Familien- und Geschlechtervorstellungen und Heimatbildern, festhalten möchte.

Schon auf den ersten Blick wird deutlich, dass bei Andreas Gabalier Überschreitungen in vielerlei Hinsicht beobachtet werden können. Im Folgenden werden neben der Verortung und Einordnung des Produktes „Andreas Gabalier“ diesbezüglich ein paar musikalische, kulturelle und gesellschaftliche Aspekte kurz beleuchtet.

Zum Umfeld des Musikers Andreas Gabalier

Von Beginn seiner Laufbahn als professioneller Musiker an ist Andreas Gabalier von in der Musikbranche bereits erfolgreich tätigen Personen begleitet worden. Der Musikmanager Klaus Bartelmuss³ hat seine Erfahrung, vor allem mit dem Schlagersänger und -komponisten NIK P.⁴, für die gewinnbringende Platzierung seines Schützlings genützt, stellt bis heute sein Tonstudio und das Label STALL RECORDS zur Verfügung und dürfte die treibende Kraft für die Expansion sowohl in den deutschen Musikmarkt als auch für den Versuch sein, den US-amerikanischen Musikmarkt anzupeilen (Steiner 2015). Auch die Verbindung zu Musikverlag und Schallplattenfirma KOCH UNIVERSAL MUSIC⁵ geht auf ihn zurück (vgl. Zeidler 2014, 58-60). Klaus Bartelmuss sieht sich selbst als einen langfristigen Investor mit „emotionalem Hintergrund“ (Steiner 2015) und möchte – gleich einem sonstigen Güterproduzenten – „mit der Ware Musik die Erwartungen der Fans befriedigen“ (Fröhlich 2017). Er beschreibt Andreas Gabalier als einen „sehr kreativen“ Partner und schätzt den jeweiligen „Anteil“ an der Bildung und Weiterentwicklung der „Marke“ Andreas Gabalier – vom verträumten Steirische-Harmonika-Spieler zum kraftstrotzenden und dennoch herzweichen „Bergbauernbuam“, vom erdigen „Volks-Rock’n’Roller“ über den anglophilen „Alpen-Elvis“ zum urbanen „Mountain Man“, vom heimatverbundenen Musikanten zum nationale Grenzen überschreitenden Schlagerstar, Stadion-Rocker und Dancefloor-Act – „so halbe-halbe“ ein (Steiner 2015).

3 Klaus Bartelmuss ist darüber hinaus als Inhaber einer international agierenden Firma in der Papiermaschinenindustrie tätig.

4 Nikolaus Presniks (NIK P.) größter Erfolg „Ein Stern (... der deinen Namen trägt)“ ist in der gemeinsam mit DJ ÖTZI eingespielten Version die bisher in Deutschland am meisten verkaufte Single (4-fach Platin, 1,2 Millionen Tonträger) im Bereich Deutscher Schlager (BVMI 2018).

5 KOCH MUSIC war für Jahrzehnte eines der, wenn nicht das führende Independent-Label, Musikstudio, Verlag sowie Vertrieb im Volkstümliche-Musik- und Schlager-Bereich in Österreich und wurde 2002 von UNIVERSAL MUSIC GERMANY übernommen (Handelsblatt 2002).

Klaus Bartelmuss hat ebenso die Verbindung zu dem in Berlin ansässigen Musikproduzenten und -arrangeur sowie Studiomusiker Mathias Roska⁶ hergestellt (vgl. Zeidler 2014, 56–60), der sich in seiner Rolle „als Produzent als klassi[s]cher Bessermacher“ versteht und bemüht ist, „das Bild, das der Künstler im Kopf von einem Song hat, hörbar zu machen“, ihm „zu helfen, da hin zu kommen, was[!] er will“. An Andreas Gabalier schätzt er besonders die Bereitschaft, „super kreativ und innovativ zusammen[zu]arbeiten“, und seine „Experimentierfreudigkeit“, von der er sich „auch immer zu neuen Ufern“ getrieben fühlt. Denn Mathias Roska würde es „langweilen“, „immer dasselbe“ wie z. B. bei „Ballermann Mucke oder so“ zu machen. Er legt viel Wert auf ausgefeilte Produktionen, in denen „ganz viele kleine aufwendige Elemente drin stecken, die viel Zeit beanspruchen“, und sagt über sich selbst: „Ich bin da noch eher ein Old School Mensch und schraube so lange an einer Nummer, bis sie sitzt“ (Bergbauernbuam 2012).

Darüber hinaus hat Klaus Bartelmuss die Zusammenarbeit von Andreas Gabalier mit Sepp Adlmann bewirkt (vgl. Zeidler 2014, 57), dessen hauptsächlich im Schlagerbereich tätige Agentur das Konzertveranstaltungsmanagement, die Öffentlichkeitsarbeit und Promotionstätigkeiten durchführt. Andreas Gabalier nimmt in der Berichterstattung vor allem von Boulevard- und Gratiszeitungen sowie Illustrierten und lokalen Programmen der Rundfunksender in Österreich einen im Verhältnis zu seinen MusikerkollegInnen großen Platz ein⁷, und auch sein Account auf der Social-Media-Plattform FACEBOOK ist zurzeit von fast 780.000 Personen abonniert und mehr als 800.000-mal gelikt worden (Gabalier 2018; vgl. Bennett 2016).

Zur Stellung am Tonträgermarkt

Anhand von ein paar Zahlen wird im Folgenden die Stellung von Andreas Gabalier am Tonträgermarkt erläutert.

6 Mathias Roska hat gleichfalls mit NIK P. und darüber hinaus vielen weiteren InterpretInnen und MusikerInnen aus dem Schlager- und Popbereich zusammengearbeitet, z. B. BRUNNER & BRUNNER, Jeanette Biedermann, Max Raabe, Marianne Rosenberg (Zeidler 2014, 58; vgl. Bergbauernbuam 2012).

7 So fand zur Überraschung des Verfassers die Ankündigung einer von ihm durchgeführten Lehrveranstaltung an der Universität Wien über Andreas Gabalier in kürzester Zeit Beachtung in verschiedenen Tageszeitungen (Heute 2016; Kleine Zeitung 2016; Krone 2016), und bezüglich eines angeblich bevorstehenden Besuchs des Musikers meldeten mehrere FernsehjournalistInnen ihr Interesse an.

Album	Release	höchster Rang (Anzahl Wochen)	Anzahl Wochen	Einstieg (Rang)	zuletzt (Rang)
<i>da komm' ich her</i>	07.08.2009	4 (1)	289	12.06.2009 (6)	12.01.2018 (60)
<i>herzwerk</i>	23.07.2010	1 (1)	195	11.06.2010 (2)	12.09.2014 (69)
<i>Volks-Rock'n' Roller</i>	14.10.2011	1 (5)	100	28.10.2011 (1)	19.09.2014 (60)
<i>Volks-Rock'n' Roller – Live</i>	12.10.2012	1 (2)	87	26.10.2012 (1)	26.09.2014 (72)
<i>Home Sweet Home</i>	07.06.2013	1 (3)	161	21.06.2013 (1)	08.09.2017 (58)
<i>Home Sweet Home Live – Olympiahalle München</i>	14.03.2014	–	–	–	–
<i>Mountain Man</i>	15.05.2015	1 (1)	119	29.05.2015 (2)	06.04.2018 (75)
<i>Mountain Man – Live aus Berlin</i>	01.04.2016	–	–	–	–
<i>MTV Unplugged</i>	25.11.2016	1 (1)	62	09.12.2016 (1)	27.04.2018 (63)

Tab. 1 Andreas Gabalier – Album-Charts, Platzierungen in Österreich (Austria Top 40 Verkaufscharts), Zusammenstellung nach austriancharts.at – Das österreichische Hit-Paraden- und Musik-Portal (Austriancharts o. J.)

Seit Sommer 2009 hat Andreas Gabalier fast jährlich ein Album mit größtenteils von ihm selbst getexteten und komponierten sowie eingespielten Liedern veröffentlicht, die mit Ausnahme zweier Tonträger, welche zeitgleich auch als Video-DVD und -Blu-Ray auf den Markt gekommen sind, stets Charts-Platzierungen in Österreich errungen haben und zum Teil bereits über mehrere Jahre hinweg dort präsent sind.

Seit 2013 ist Andreas Gabalier auch auf dem Tonträgermarkt in Deutschland und der Schweiz sehr erfolgreich, wobei hier insbesondere die letzten drei Alben durch sowohl Spitzenplatzierungen als auch überaus lange Verweildauern hervorstechen.

Album	BRD höchster Rang	BRD Anzahl Wochen	CH höchster Rang	CH Anzahl Wochen
<i>da komm' ich her</i>	33	18	19	13
<i>herzwerk</i>	31	60	23	58
<i>Volks-Rock'n'Roller</i>	19	23	35	40
<i>Volks-Rock'n'Roller – Live</i>	11	73	16	23
<i>Home Sweet Home</i>	4	148	2	128
<i>Home Sweet Home Live – Olympiahalle München</i>	–	–	–	–
<i>Mountain Man</i>	1	108	1	113
<i>Mountain Man – Live aus Berlin</i>	–	–	–	–
<i>MTV Unplugged</i>	2	51	3	50

Tab. 2 Andreas Gabalier – Album-Charts, Platzierungen in Deutschland und der Schweiz, Zusammenstellung nach austriancharts.at – Das österreichische Hit-Paraden- und Musik-Portal (Austriancharts o. J.)

Erwähnenswert ist darüber hinaus, dass inzwischen mehrere Millionen Tonträger (Alben und Single-Auskoppelungen) von Andreas Gabalier verkauft worden sind und mit ca. 360.000 Verkäufen das Studio-Album *herzwerk* (Gabalier 2010) das bislang kommerziell erfolgreichste ist, welches sich nach Michael Jacksons *Thriller* auch am zweitlängsten in den Top 10 der österreichischen Album-Charts hat behaupten können (Austriancharts o. J., Zeidler 2014, 213). Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass 2011 die drei Alben *herzwerk* (Gabalier 2010), *Volks-Rock'n'Roller* (Gabalier 2011b) und *da komm' ich her* (Gabalier 2009) in den Jahres-Album-Charts in Österreich die Plätze 1, 3 und 4 einnahmen.

Die Single-Auskopplung „i sing a liad für di“ (Gabalier 2011a) aus dem Album *herzwerk* (Gabalier 2010) führt die sogenannte Bestenliste der Top 100 aller Singles, die in der österreichischen Hitparade seit 1965 klassiert worden sind, mit deutlichem Abstand an und ist inzwischen von zumindest dreizehn anderen Interpreten auf Tonträgern gecovered worden (Austriancharts o. J.). Andreas Gabalier kann somit als einer, wenn nicht der kommerziell erfolgreichste Musiker Österreichs der letzten Jahre bezeichnet werden (vgl. Reitsamer 2017).

Zur musikstilistischen Einordnung

Ganz allgemein lassen sich bei den Liedern auf den bisher von Andreas Gabalier veröffentlichten Studio-Album-CDs ein paar musikstilistische Merkmale und Unterschiede feststellen: Während auf den ersten drei Alben (Gabalier 2009, 2010, 2011b) jeweils ca. die Hälfte der Titel der volkstümlichen Musik bzw. dem volkstümlichen Schlager⁸ zugeordnet werden kann, dominieren auf den vorletzten beiden Alben Popsongs, auf *Home Sweet Home* (Gabalier 2013) mit einem Anteil von ca. 2/3 und auf *Mountain Man* (Gabalier 2015a) mit einem Anteil von knapp mehr als der Hälfte, der volkstümliche Schlager ist hier nur mehr mit zwei bzw. drei Titeln vertreten, die stilistischen Einflüsse und Übernahmen aus dem Kernbereich der internationalen Populären Musik sind deutlich ausgeprägter und vielfältiger. Diese beiden Alben, die zum Teil auch in Nashville, Tennessee, in den USA aufgenommen und produziert worden sind, entsprechen somit auch weitgehend dem von Andreas Gabalier kreierten und mit dem dritten Album propagierten Ausdruck „Volks-Rock’n’Roller“⁹ (Gabalier 2011b), während dies auf die ersten drei Alben in erheblich geringerem Ausmaß zutrifft. Doch lassen sich beispielsweise schon bei dem auf dem zweiten Album veröffentlichten Lied „i sing a liad für di“ (Gabalier 2010, Nr. 10) Einflüsse von lateinamerikanischen bzw. karibischen Tanzrhythmen sowie Offbeat-Phrasierung im Gesang und Beat-, Rock- und Funk-Elemente feststellen (Huber 2014a, 31-33), wie sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreitet in den deutschen Schlager Eingang gefunden hatten.

Die ersten drei Live-Alben (Gabalier 2012, 2014b, 2016a) heben sich durch einen größeren Anteil an Rock-Einflüssen ab, so übernehmen oftmals E-Gitarren die dominierende Rolle und das Arrangement der Lieder ist mit Unterstützung durch eine Live-Band mehrheitlich in Richtung „Stadion Rock“ verändert. Die Bearbeitungen und Orchestrierungen für die Konzertreihe und das Live-Album *MTV Unplugged* (Gabalier 2016b) sind dagegen wieder näher an den Versionen der Erstveröffentlichungen orientiert und werden zusätzlich durch den Einbau von Melodien oder sonstigen Elementen aus allgemein bekannten „Klassikern“ der Populären Musik¹⁰ sowie der Einbindung von Gastsängern angereichert.

8 Zur ausführlichen Diskussion der Begriffswelt „Schlager“ usw. vgl. Mendivil 2008.

9 Im Markenregister des ÖSTERREICHISCHEN PATENTAMTES wird als Inhaber der drei Wort- und Bildmarken „Volks-Rock’n’Roller“ wie auch der drei Wort- und Bildmarken „Andreas Gabalier“ die STALL-RECORDS TONSTUDIO BETRIEBS GMBH angeführt (Patentamt 2018).

10 Z. B. wird in „Sie“ (Gabalier 2016b, CD 2, Nr. 2) das charakteristische Zweitonmotiv aus dem Titelsong von John Barry zum James-Bond-Film *Goldfinger* zitiert (Bertl 2016, Takt 85-86), der Arrangeur Christian Kolonovits ergänzt seine Bearbeitung von „bergbauernbuam“ (Gabalier 2016b, CD 1, Nr. 2) um den Einschub eines viereinhalbtaktigen Orchesterglissandos, den er in Anlehnung als „Beatles break“ übertitelt (Kolonovits 2016a, Takt 116-120), und verweist in seiner Bearbeitung von „Home Sweet Home“ (Gabalier 2016b, CD 1, Nr. 3) auf das „Pink-Panther-

Über den Einfluss von Klaus Bartelmuss (Manager und Produzent) und Mathias Roska (Arrangeur und Produzent) kann nur gemutmaßt werden. Beide sind seit Aufnahme und Produktion des ersten Albums von Andreas Gabalier an der musikalischen Gestaltung mehr oder minder führend beteiligt und lassen unterschiedliche musikalische Einflüsse vermuten. Während der Musikmanager und „Gesamtproduzent“ ein Anhänger klassischer Rock-Musik ist und früher selbst einen Anlauf zu einer Musikerlaufbahn auf diesem Feld unternahm (Steiner 2015; Fröhlich 2017), war der Arrangeur und ausführende Produzent in seiner Jugendzeit in Country-Bands aktiv, sieht sich als von amerikanischer Country- and-Western- sowie britischer Gitarrenmusik geprägt und ist ein Anhänger von Bruce Springsteen. In seiner Laufbahn im Tonstudio kam Mathias Roska früh mit Schlager in Berührung, heute „macht [es] ihm einfach Spaß“, diese „konventionelle, ‚normale‘ Musik“ als Arrangeur, Produzent und manchmal Komponist mitzugestalten. Die Entwicklung des musikalischen Stils von Andreas Gabalier erlebt er als einen gemeinsamen Prozess: „Wir schmeissen unsere Einflüsse zusammen in einen Topf und kochen daraus den VolksRockandRoll“ (Bergbauernbuam 2012).

Versatzstücke des Volkstümlichen

„zwischen austropop und rock'n'roll und der volksmusik fühle ich mich wohl“¹¹, singt Andreas Gabalier in dem von ihm gemeinsam mit Mathias Roska komponierten und getexteten Lied „Volks-Rock'n'Roller“ (Gabalier 2011b, Nr. 7). Durchgängig bedient er sich an Klischees mit volkskultureller Anbindung¹² und bettet diese in eine popkulturelle Sphäre ein. Österreichische „Volksmusik“ im engeren Sinn ist in seinen Liedern nicht zu finden, so kommen z. B. weder Jodler mit den typischen Dreiklangszерlegungen und charakteristischen Stimmregisterwechseln noch der in der alpenländischen Volksmusik übliche Dreiertakt vor. Auch die musikalische Verwendung der optisch oftmals präsenten Steirischen Harmonika weicht deutlich ab (Hois und Weber 2017, 62-64; vgl. Glanz 1992).

Gleichfalls visuell spielen weitere Versatzstücke des Volkstümlichen eine wichtige Rolle: Lederhose, Wadenwärmer, rot-weiß-karierte Tücher, eine rot-weiß-

Theme“ von Henry Mancini (Kolonovits 2016b, Takt 4-8 u. a.). Für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in die Partituren danke ich Frau Miriam Loef von STALL RECORDS vielmals.

11 Die Schreibweise aller zitierten Liedtexte folgt derjenigen in den Booklets zu den Tonträgern.

12 Da die überwiegende Mehrzahl der HörerInnen im Alltag für gewöhnlich zwischen den Bereichen „Volksmusik“, „volkstümliche Musik“ bzw. „volkstümlicher Schlager“ und auch „Neue Volksmusik“ nicht unterscheidet (Huber 2014b; Huber 2017, 141-146), wird an dieser Stelle auf eine Diskussion verzichtet (vgl. z. B. Glanz 1992; Grabowski 1999; Haid 1987; Weber 2002; Weber 2014).

karierte Ray-Ban-Sonnenbrille, der aus Wurzelholz und einem Rehgeweih hergestellte Mikrofonständer usw.¹³

Vor allem in den Liedtexten greift Andreas Gabalier auf volkstümliche Stereotype zurück und entwirft bilderbuchhafte Visionen einer glorifizierten „Heimat“¹⁴. So singt er immer wieder von fescen und süßen „Madeln“ sowie kernigen und starken „Buam“, die in ihrem „Steirergwand“, also in Dirndlkleidern und Lederhosen, auf Gipfel wandern, von dort ihr schönes Heimatland betrachten sowie ansonsten das Alpenglühen und Rauschen des Wildbachs genießen, wenn sie nicht gerade bei volkstümlichen Weisen zusammensitzen, sich Knödel, Speck, Sauerkraut und Kaiserschmarrn munden lassen, einander durch „Busseln“ ihre Zuneigung bekunden und die Männer sich am selbstgebrannten Schnaps erfreuen (Hois und Weber 2017, 65-68).

Auffallend ist, dass Andreas Gabalier in seinen Liedtexten eine romantisierte Heimat zeichnet, die insbesondere dann als erfüllend erscheint, wenn Frau und Mann als in einer Paarbeziehung stehend beschrieben werden. Ganz grundsätzlich vertritt Andreas Gabalier eine traditionelle Rollenverteilung der Geschlechter und bringt dies auch in seinen Liedtexten wiederholt zum Ausdruck, d. h. Männer werden fast ständig als stark und hart im Nehmen gezeichnet, während bei Frauen ihre äußere Erscheinung und ihre Emotionalität im Vordergrund stehen (Hois und Weber 2017, 68-69; vgl. Köck 2014; vgl. Haid 2013). Er selbst hat sich anlässlich der Präsentation des Albums *Mountain Man* (Gabalier 2015a) als eine Art Hybridfigur aus „Superman“ und „Gladiator“ abbilden lassen (Rottmann 2015a).

Kontroversen

Die breite Öffentlichkeit in Österreich ist auf Andreas Gabalier vor allem wegen einiger seiner Äußerungen aufmerksam geworden. Im Gegensatz zur überwiegenden Mehrzahl der anderen ProtagonistInnen der Volkstümliche-Musik- und Schlager-Szene (vgl. z. B. Weber 2000) hat sich Andreas Gabalier mehrmals bei medialen Ereignissen exponiert, was in der Folge meistens zu öffentlichen Diskussionen geführt hat.

Allgemein bekannt geworden ist die sogenannte Bundeshymnen-Debatte. Am 22. Juni 2014 verwendete Andreas Gabalier bei der Darbietung der Hymne der Republik Österreich im Zuge der Siegesfeier bei der Motorsportveranstaltung GROßER PREIS VON ÖSTERREICH DER FORMEL 1 auf dem RED-BULL-RING in Spielberg medienwirksam anstelle der seit 1. Jänner 2012 gesetzlich

13 Diese Accessoires sind für die Einkünfte aus dem Merchandising bedeutend (vgl. Kramer, Koch und Johannsen 2014).

14 Diese schließen weiterhin ungebrochen an die Ideologie der „Heimatfilme“ der 1950er Jahre an (vgl. Luger 1990).

vorgeschriebenen Wortfolge „Heimat großer Töchter und Söhne“ (Bundeskanzleramt 2012) den alten Text „Heimat bist du großer Söhne“ (vgl. YouTube 2014a). In der nachfolgend breit in den Massenmedien geführten Diskussion, an der sich u. a. die damalige sowie eine frühere österreichische Frauenministerin beteiligten¹⁵, verwies Andreas Gabalier darauf, dass er den Text als Schulkind so gelernt hätte und „keine Veranlassung [sähe] ihn anders zu singen“ (Ö3 2014). Im weiteren Verlauf regte Andreas Gabalier eine Volksabstimmung über den nunmehr „gegenderten“ Wortlaut der Hymne an¹⁶ und sagte in einem Interview: „Ich bin sehr für Frauenrechte. Aber dieser Gender-Wahnsinn, der in den letzten Jahren entstanden ist, muss wieder aufhören“ (Kurier 2014).

Auch seine Wortwahl bei der Überreichung der Auszeichnung für den „Besten Live Act“ bei der AMADEUS-AUSTRIAN-MUSIC-AWARDS-Gala des VERBANDS DER ÖSTERREICHISCHEN MUSIKWIRTSCHAFT – IFPI AUSTRIA am 29. März 2015 löste kontroverse Reaktionen aus. Als der Travestiekünstler Thomas Neuwirth, besser bekannt als Kunstfigur CONCHITA WURST, drei Auszeichnungen („Künstlerin des Jahres“, „Song des Jahres“ für „Rise Like a Poenix“, „Video des Jahres“ für „Heroes“) erhielt, Andreas Gabalier jedoch nur eine im Vergleich eher unbedeutende (IFPI Austria 2015), äußerte er sich bei seiner Dankesrede u. a. folgendermaßen: „Es ist nicht leicht auf dieser Welt, wenn man als Manderl heute noch auf ein Weiberl steht“ (vgl. YouTube 2015; Krone 2015b).

Diese Rede bescherte ihm viel öffentlichen Beifall, insbesondere seitens politischer Mandatsträger inklusive Obmanns der rechtspopulistischen FREIHEITLICHEN PARTEI ÖSTERREICHS (FPÖ) (Strache 2015a), die sich unter dem Signet „Je suis Gabalier“ (in Anspielung an „Je suis Charlie Hebdo“) (vgl. z. B. Heute 2015; Die Presse 2015) gegen die zahlreichen Angriffe auf Andreas Gabalier wegen dieser Äußerung verwahrten (z. B. Strache 2015b). Zwar war Andreas Gabalier – so wie etwa im Anschluss an den erwähnten Eintrag auf der Social-Media-Plattform FACEBOOK – bemüht, sich von der Vereinnahmung durch die FPÖ zu distanzieren (z. B. Der Standard 2015; Krone 2015c; Müller 2015), dennoch wurde er immer wieder mit dem Vorwurf, dass er „Hits mit Blut und Boden“ schreibe (TAZ 2015), oder der Frage konfrontiert, „Wie rechts ist Andreas Gabalier?“ (Bonvalot 2014).

In diesem Zusammenhang sind gleichfalls die Diskussionen über die Gestaltung der Albumcovers von *Volks-Rock'n'Roller* (Gabalier 2012) und *Mountain Man* (Gabalier 2015a) zu nennen. Auf dem einen meinen manche die Darstellung

15 Z. B. in der Fernseh-Nachrichtensendung ZIB24 des ÖSTERREICHISCHEN RUNDFUNKS (ORF) am 26. Juni 2014 (vgl. YouTube 2014b) und durch einen Eintrag von Gabriele Heinisch-Hosek auf der Social-Media-Plattform FACEBOOK (vgl. Heute 2014).

16 Dies führte zu einer Publikumsbefragung des Hörfunksenders Ö3 des ÖSTERREICHISCHEN RUNDFUNKS (Ö3 2014).

eines stilisierten „Hakenkreuzes“ zu erkennen (Tosic 2012), beim anderen sehen einige eine deutliche Ähnlichkeit zu einem Wahlplakat des Obmannes der FPÖ (Krone 2015a; News 2015). Auch in einer Strophe des Liedes „mein bergkamerad“ wird eine Anspielung an politisch rechtes Gedankengut vermutet (Tosic 2012).

„kameraden halten z'samm ein leben lang
eine freundschaft, die ein männerleben prägt
wie ein eisernes kreuz, das am höchsten gipfel steht
und selbst dem allerstärksten sturmwind widersteht“

(Gabalier 2010, Nr. 12, Refrain)

Diese Kontroversen scheinen der Beliebtheit Andreas Gabaliers bei seinem Publikum jedoch keinen Abbruch getan zu haben. Eine Auswertung des Verlaufs der angemeldeten Nutzer von FACEBOOK, die sich als Fans von Andreas Gabalier deklarieren, zeigt zwar für den März 2015 einen Verlust von ca. 4.000 „Fans“, doch seit dem Erscheinen des Albums *Mountain Man* (Gabalier 2015a) Mitte Mai 2015 ist die Zahl wieder stark angewachsen, was überwiegend auf die beträchtliche Zunahme von „Fans“ aus Deutschland zurückzuführen ist. Für diese dürften die Debatten in Österreich nur eine geringe Rolle sowohl damals gespielt haben als auch heute spielen, wie eine Auswertung des Suchthemas Andreas Gabalier auf der Internet-Suchmaschine GOOGLE nahelegt (vgl. Ude 2015). Diese weist nämlich eine markante Spitze im Frühjahr 2015 aus, wobei nahezu 85 % der Suchenden ein Gerät mit einem Internet-Zugang in Österreich benützt haben. Darüber hinaus haben diese Suchanfragen fast ausschließlich der Person selbst und in geringerem Ausmaß seinen Liedern gegolten, keinesfalls lassen sich darin irgendwelche politischen Zusammenhänge erkennen (Google Analytics 2015). In einem längeren Studiosgespräch in der ORF-Fernsehsendung „heute leben“ am 26. Mai 2015 (ORF 2015) deutete Andreas Gabalier schließlich an, dass „diese Aufreger der letzten Zeit“ dazu hätten dienen sollen, mediale Aufmerksamkeit zu erregen, und so war es nicht verwunderlich, dass seine derartigen Äußerungen nachfolgend von ihm entweder abgeschwächt oder indirekt zurückgenommen wurden.

Ein explizit politisches Lied legte Andreas Gabalier auf dem Album *Mountain Man* (Gabalier 2015a) unter dem Titel „A Meinung haben“ vor.

„Wos is des bloß, | wo kummt des her
neue Zeit, neues Land | wo führt des hin?
Wie kann des sein | dass a poar Leut,
glauben zu wissen, | wos a Land so wü
Is des der Sinn [|] einer Demokratie?
Dass ana wos sogt | und die andern san stü

A Meinung ham, dahinter stehn,
den Weg vom Anfang zu Ende gehen,
wenn sei muaß ganz allan, do oben stehn
A Meinung ham, dahinter stehn

Heute so, | mit felsenfester Meinung,
doch wens ned aufgeht, | is morgen kana do
doch irgendwann | kummt dann der Punkt
wo's am reicht, | dann wird's z'vü

dann schauns die an, | mit ganz großen Augen
wenn ana aufsteht | und sagt was er si denkt

A Meinung ham, dahinter stehn
den Weg vom Anfang zu Ende gehen,
wenn sei muaß ganz allan, do oben stehn
A Meinung ham, dahinter stehn

A Meinung ham, dahinter stehn
die Welt mit eigenen Augen sehn
ned ollas glauben, wos a poar so red'n
A Meinung ham, dahinter stehn“

(Gabalier 2015a, Nr. 9)

Musikalisch wird durch den in Liedermacher-Manier solistisch vorgetragenen Gesang zur reduzierten Begleitung mit zwei akustischen Gitarren und gehaltenen Harmonikaklängen eine eher pessimistische Stimmung erzeugt. Beim Wort „Demokratie“ wird die Melodie durch eine Abwärtsbewegung bildhaft gewissermaßen zu Grabe getragen. Neben der diffusen allgemeinpolitischen Protestaussage kann es als bekräftigende Antwort auf die kritischen Stellungnahmen zu seinen Äußerungen seitens einiger Musikerkollegen wie u. a. HUBERT VON GOISERN (z. B. Achleitner 2015) und Klaus Eberhartinger von EAV (z. B. News 2014a; News 2014b), verschiedenen PolitikerInnen und anderen Personen öffentlichen Interesses (z. B. Vienna 2014) verstanden werden (vgl. Müller 2015).

Zumeist allerdings bleibt Andreas Gabalier in seinen Texten wie auch sonstigen Äußerungen vage, manchmal reichen sie fast ans Leere heran, oder er lässt mit einer Wendung ins Komische mehrere Möglichkeiten der Deutung offen, oder er weicht ansonsten ernstzunehmende Sätze ins Spielerische auf. Auch seinen klischeehaften Übernahmen von volkskulturellen Versatzstücken ist diese Wendung ins Spielerische und oftmals übertrieben Komische eigen. So machte er sich z. B. den Spaß, auf der Vorderseite des Booklets der CD *Mountain Man* augenzwinkernd als Bildhintergrund „eine steirische Berglandschaft“ zu montieren, in der klar die Umrisse von liegenden „Frauenbrüsten“ zu erkennen sind (Gabalier 2015a, Booklet; vgl. Stars24 2015).

Einer Nebenbemerkung von Matthias Kaske, dem Intendanten des WIENER KONZERTHAUSES, in einem Interview am 8. Mai 2017, dass er – anders als die GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN (MUSIKVEREIN) – Andreas Gabalier nicht in seinem Haus hätte auftreten lassen (Hecht 2017), begegnete der Musiker jedoch innerhalb eines Monats u. a. mit einer Klage wegen Ehrenbeleidigung (Graber 2017). Durch die Aussage: „Weil das Signale sind. Man muss wissen, wer Gabalier ist, wofür er steht, und dann abwägen. Wir treffen auch gesellschafts- und kulturpolitische Aussagen, so harmlos ist das nicht“ (Hecht 2017), sah sich Andreas Gabalier „ins rechte Eck gedrängt“ und verlangte einen Widerruf wegen Herabsetzung. Außerdem sah er sich dadurch in seinem wirtschaftlichen Fortkommen geschädigt, der Streitwert wurde mit 500.000 Euro beziffert (Kramer 2017). Andreas Gabaliers Klage wurde am 2. November 2017 von der zweiten Instanz, dem OBERLANDESGERICHT WIEN, abgewiesen (Die Presse 2017), weil die Bemerkung von Matthias Naske als Werturteil zulässig sei und auf Äußerungen Andreas Gabaliers „zu gesellschaftlich relevanten Themen bezogen“ werden kann, „was unter anderem seine Ablehnung der Berücksichtigung ‚großer Töchter‘ in der österreichischen Bundeshymne betrifft“. Die von seinem Manager und Inhaber von STALL RECORDS eingebrachte Klage auf Feststellung, Unterlassung, Widerruf und Veröffentlichung wurde am 26. Februar 2018 vom OBERSTEN GERICHTSHOF abgewiesen (Aichinger 2018). Aus der Bemerkung von Matthias Naske lasse sich keine Unterstellung einer „verbotenen, verpönten, rechten Ideologie“ herauslesen, und der Musiker müsse „einen höheren Grad an Toleranz zeigen“, weil er „doch selbst öffentliche Äußerungen getätigt [habe], die geeignet sind, Kritik auf sich zu ziehen“.

Schluss

Andreas Gabalier steht für eine Haltung, die gegen den bloß als vermeintlich angesehenen Fortschritt in vorwiegend gesellschaftspolitischen Fragen ein starkes Unbehagen verspürt und einer Entwicklung, die überkommene Wertvorstellungen als überholt ausweist, entgegentreten möchte (vgl. Köck 2014). Dabei scheint es nicht ganz zufällig, dass Andreas Gabalier sich zum „Volks-Rock’n’Roller“ stilisiert (z. B. Gabalier 2013, Cover). So wie Elvis Presley als Exponent des Rock’n’Roll in den 1950er Jahren in den USA als Angriff auf den kulturellen Konsens der Mittelschicht empfunden wurde (vgl. z. B. Wicke 1993, 68-76), möchte Andreas Gabalier den rebellischen Gestus des Vorbilds gegen den als unzulässig einengend empfundenen Konformismus der österreichischen Zivilgesellschaft richten. Und die damalige Leitidee der Jugendlichen, die den Forderungen der Elterngeneration nach Anerkennung der Autoritäten und Erfüllung der gesellschaftlichen Pflichten Hedonismus und persönliches Amüsement entgegenstellte, könnte man in Andreas Gabaliers schlichter Aufgabe,

seine ZuhörerInnen, wie er sagt, „für einen Abend in eine heile Welt zu retten“ (ORF 2015), ohne sich ständig den Erfordernissen nach Anerkennung und Gleichberechtigung in einer modernen und vielfältigen Gesellschaft stellen zu müssen, fortgeführt finden. Deshalb nimmt er die Rolle eines Repräsentanten der „schweigenden Mehrheit“ an, die an einem zunehmend rückwärtsgewandten Wertekanon des „Normalen“ weiterhin festhalten und sich nicht in gesellschaftliche Rückzugsbereiche verdrängen lassen möchte.

„Ich habe einfach ein Riesenproblem damit, dass alles, was einmal war, einfach nur schlechtgeredet wird, nur weil einige wenige den Menschen vorschreiben wollen, wie sie zu denken haben. Das Manderl tickt, wenn Sie so wollen, ganz normal“ (Krone 2015c).

Andreas Gabalier kann somit als Exponent einer „kulturessenzialistischen Bewegung“ in der Spätmoderne gesehen werden. Gemäß dem Kultursoziologen Andreas Reckwitz¹⁷ lassen sich solche Bewegungen „generell als eine kritische Reaktion auf die Hyperkultur“¹⁸ – welche „vom globalen Kulturkapitalismus und der Mittelklasse getragen“ wird (Reckwitz 2017b) – und darüber hinaus „als Gegenbewegung zur Struktur kompetitiver Singularitäten interpretieren“ (Reckwitz 2017a, 419). Zum einen sind sie „als eine praktische *Kulturkritik*“ am Lebensstil der Hyperkultur zu deuten, weil diesem „mit einem radikalen Gegenmodell gekontert“ wird, „das auf antiindividuelle Gemeinschaft, Egalität und Tradition setzt“. Zum anderen lassen sich diese „als eine *Mobilisierung der Peripherien* gegen das Zentrum deuten“, also als Gegenbewegung „gegen jene ökonomische, technologische, sozialstrukturelle und kulturelle Struktur“ der spätmodernen Gesellschaft, die von ihm als eine neuartige „Gesellschaft der Singularitäten“ charakterisiert wird (Reckwitz 2017a, 419). Seiner Auffassung nach werden diese damit auch „zu kulturellen Werkzeugen im Kampf gegen den apertistischen [und differenziellen] Liberalismus und [treten] in Auseinandersetzung mit den Kränkungs- und Enttäuschungserfahrungen, die man auf ihn zurückführt“ (Reckwitz 2017a, 420 u. 421).

Für Andreas Reckwitz ist deshalb „nicht verwunderlich, dass es [...] insbesondere Milieus aus der alten Mittelklasse und der neuen Unterklasse sind, aus denen der Kulturessenzialismus und -kommunitarismus Unterstützung erfährt, also von jenen Gruppen, die sozial und kulturell in der Spätmoderne in die Defensive geraten sind“ (Reckwitz 2017a, 419-420).

17 Für den Hinweis auf Andreas Reckwitz sowie weitere Kommentare danke ich Susanne Binas-Preisendörfer vielmals.

18 Für Andreas Reckwitz hat „die Sphäre der Kultur in der Spätmoderne eine spezifische Form“ angenommen, sie „ist kein abgezirkeltes Subsystem mehr, sondern hat sich in eine globale *Hyperkultur* transformiert, in der potentiell alles – von der Zen-Meditation bis zum Industrieschemel, von der Montessori-Schule bis zum YouTube-Video – zur Kultur und zum Element äußerst mobiler Märkte der Valorisierung werden kann, auf denen sich die Subjekte mit Selbstverwirklichungsanspruch bewegen“ (Reckwitz 2017a, 17).

Dies hat auch der österreichische Boulevardjournalist Michael Jeannée in einer seiner täglich in Österreichs auflagenstärkster Tageszeitung NEUE KRONEN ZEITUNG erscheinenden Kolumne „Post von Jeannée“ deutlich unterstrichen:

„Lieber Andreas Gabalier, seit Sie [...] die Bundeshymne comme il faut ohne die entbehrlichen Töchter intonierten ... | [...] der gleichgeschlechtlichen Euphorie [...] einen wohltuenden Hetero-Dämpfer verpassten ... | ... bin ich Ihr Fan. Nicht zuletzt ob des medialen Shitstorms aus dem linkslinken Eck gegen Sie ... [...]. Na ja, und nun wurden Sie, männlich, heterosexuell und bartlos, zum überraschenden Studienobjekt erhoben [...]“ (Jeannée 2016).

Und er schließt seine Kolumne wie zum Trotz mit der Zeile „Heimat, bist du großer Söhne!“ (Jeannée 2016).

Nachweise

Literatur

- Beck, Ulrich. 1997. *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Edition Zweite Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bennett, Lucy. 2016. „Singer-songwriters and fandom in the digital age“. In *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*. Hg. v. Katherine Williams und Justin A. Williams, 329-339. Cambridge: Cambridge University Press.
- Breidenbach, Joana, und Ina Zukrigel. 2000. *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Glanz, Christian. 1992. „Volksmusik, volkstümliche Musik und Schlager. Von der Belanglosigkeit der ästhetischen Schlachtbank zur volkstümlichen Musikkultur in Österreich“. In *Sommerakademie Volkskultur 1992: Musik*. Hg. v. Manuela Brodl u. a., 155-165. Wien: Österreichisches Volksliedwerk.
- Grabowski, Ralf. 1999. „Zünftig, bunt und heiter“. Beobachtungen über Fans des volkstümlichen Schlagers. In *Studien & Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen 20*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Haid, Gerlinde. 2013. „Von Männlichkeiten und vom Umgang mit deren Symbolen in der alpenländischen Volksmusik“. In *Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. v. Marion Gerards, Martin Loser und Katrin Losleben, 195-212. Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 8. München: Allitera Verlag.

- Haid, Gerlinde. 1987. „Tradition und Innovation als musikalische Phänomene der Volksmusik in Österreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“. In *Tradition und Innovation. Vorträge des 14. Seminars für Volksmusikforschung Wien 1985*. Hg. v. Walter Deutsch, 14-23. Schriften zur Volksmusik 11. Wien: A. Schendl. Widerabgedr. In *Das Neue in der Volksmusik der Alpen. Von der „Neuen Volksmusik“ und anderen innovativen Entwicklungen*. Hg. v. Thomas Nußbaumer, 13-21. Schriften zur musikalischen Ethnologie 4. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.
- Hois, Eva Maria, und Michael Weber. 2017. „Das ‚Rehlein‘ und der ‚Mountain Man‘. Traditionalismus und Globalität bei Andreas Gabalier“. In *Positionen zur Rolle alpiner Musiktraditionen in einer globalisierten Welt. Tagungsband zum Grazer Herbstsymposium zu Volksmusikforschung und praxis*, 22.–24. Oktober 2015. Gedenkschrift für Helmut Brenner. Hg. v. Florian Wimmer, Monika Primas, Christian Hartl und Zuzana Ronck, 58-79. Grazer Schriften zur Volksmusikforschung und praxis. Graz: Verlag Steirisches Volksliedwerk.
- Huber, Harald. 2014a. „Volksmusik zwischen Tradition und Popularität“. In *Das Neue in der Volksmusik der Alpen. Von der „Neuen Volksmusik“ und anderen innovativen Entwicklungen*. Hg. v. Thomas Nußbaumer, 23-37. Schriften zur musikalischen Ethnologie 4. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.
- Huber, Michael. 2014b. „Traditionelle Volksmusik‘, ‚Neue Volksmusik‘ und (neuer) ‚Volkstümlicher Schlager‘. Theoretische und empirische Befunde zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden“. In *Das Neue in der Volksmusik der Alpen. Von der „Neuen Volksmusik“ und anderen innovativen Entwicklungen*. Hg. v. Thomas Nußbaumer, 47-59. Schriften zur musikalischen Ethnologie 4. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.
- Huber, Michael. 2018. *Musikhören im Zeitalter Web 2.0. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde*. Musik und Gesellschaft. Wiesbaden: Springer VS.
- Knoll, Eva-Maria Knoll, Andre Gingrich und Fernand Kreff. 2011. „Globalisierung“. In *Lexikon der Globalisierung*. Hg. v. Fernand Kreff, Eva-Maria Knoll und Andre Gingrich, 128-129. Bielefeld: Transcript.
- Luger, Kurt. 1990. „Mozartkugel und Musikantenstadl. Österreichs kulturelle Identität zwischen Tourismus und Kulturindustrie“. In *Medien-Journal* 14 (2): 79-96.
- Mendivil, Julio. 2008. *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Studien zur Populärmusik. Bielefeld: Transcript.

- Nußbaumer, Thomas. 2012. „Auf Spurensuche ... Der legendäre Zillertaler Volksmusikant Hans Wurm vlg. ‚Mühlacher‘ (1877–1955) und der ‚Zillertaler Trampplan““. In *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 61: 160-171.
- Reckwitz, Andreas. 2017a. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp (52018).
- Reitsamer, Rosa. 2017. „Popular music from Austria“. In *Perspectives on German Popular Music*. Hg. v. Michael Ahlers und Christoph Jacke, 213-217. London und New York: Routledge.
- Weber, Michael. 2000. „Betrachtungen zur volkstümlichen Musik in Österreich am Beispiel des ‚Nockalm Quintetts““. In *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Referate der 10. ASPM-Jahrestagung vom 29. Bis 31. Oktober 1999 in Wolfenbüttel*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps, 183-197. Beiträge zur Populärmusikforschung 25-26. Karben: Coda.
- Weber, Michael. 2002. „Einige Aspekte zur Frage populäre Musik und kulturelle Identität in Österreich in den 1970er bis 1990er Jahren“. In *Gedenkschrift für Walter Pass*. Hg. v. Martin Czernin, 741-756. Tutzing: Hans Schneider.
- Weber, Michael. 2014. „‚Neue Volksmusik‘ in Österreich – ein Rückblick“. In *Das Neue in der Volksmusik der Alpen. Von der ‚Neuen Volksmusik‘ und anderen innovativen Entwicklungen*. Hg. v. Thomas Nußbaumer, 61-83. Schriften zur musikalischen Ethnologie 4. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.
- Wicke, Peter. 1993. *Vom Umgang mit Popmusik*. Edition Literatur- und Kulturgeschichte. Berlin: Volk und Wissen.
- Zeidler, Thomas. 2014. *Andreas Gabalier. Aus dem Leben des Volks-Rock'n'Rollers*. München: Riva.

Musikalien

- Bertl, Johnny. 2016. „Sie“, Musik & Text: Andreas Gabalier, Orchestrierung: Johnny Bertl, Partitur. Johnny Bertl / Stall Records (unveröffentlicht).
- Kolonovits, Christian. 2016a. „Bergbauernbuam“, Musik & Text: Andreas Gabalier, Orchestrierung: Christian Kolonovits, Partitur. Stall Records (unveröffentlicht).
- Kolonovits, Christian. 2016b. „Home Sweet Home“, Musik & Text: Andreas Gabalier, Orchestrierung: Christian Kolonovits, Partitur. Stall Records (unveröffentlicht).

Tonträger

- Gabalier, Andreas. 2009. da komm' ich her. Stall Records / Koch Universal Music 06025 2703624 (CD).
- Gabalier, Andreas. 2010. herzwerk. Stall Records / Koch Universal Music 06025 2741032 6 (CD).
- Gabalier, Andreas. 2011a. i sing a liad für di. Stall Records / Koch Universal Music 06025 2779111 (Single-CD).
- Gabalier, Andreas. 2011b. Volks-Rock'n'Roller. Stall Records / Koch Universal Music 06025 2785120 (CD).
- Gabalier, Andreas. 2012. VolksRock'n'Roller-Live. Stall Records / Koch Universal Music 06025 3717784 (2 CD).
- Gabalier, Andreas. 2013. Home Sweet Home. Stall Records / Electrola 06025 3738385 (CD).
- Gabalier, Andreas. 2014a. Home Sweet Home – International Special Edition. Stall Records / Electrola 06025 3795967 (2 CD).
- Gabalier, Andreas. 2014b. Home Sweet Home Live – Olympiahalle München. Stall Records / Electrola 06025 3763698 (2 CD).
- Gabalier, Andreas. 2015a. Mountain Man. Stall Records / Electrola 06025 4728410 (CD).
- Gabalier, Andreas. 2015b. Mountain Man – Limited Tour Edition. Stall Records / Electrola 06025 4768840 (2 CD).
- Gabalier, Andreas. 2016a. Mountain Man – Live aus Berlin. Stall Records / Electrola 06025 4780890 (2 CD).
- Gabalier, Andreas. 2016b. MTV Unplugged. Stall Records / Electrola 06025 5717300 (2 CD).

Online-Quellen

- Achleitner, Hubert. 2015. „Hubert von Goisern über Andreas Gabalier (Willkommen Österreich [14. April 2015])“. 15.04.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. https://www.youtube.com/watch?v=c9jG_t1WuFw.
- Aichinger, Philipp. 2018. „Hymne & Macho-Sprüche: Gabalier verliert Prozess, weil er selbst oft provoziert. Der Sänger hatte sich durch Äußerung des Konzerthaus-Chefs beleidigt gefühlt. Der Oberste Gerichtshof weist seine Klage ab“. 26.02.2018, letzter Zugriff: 21.05.2018. https://diepresse.com/home/kultur/popco/5378258/Hymne-MachoSprueche_Gabalier-verliert-Prozess-weil-er-selbst-oft.

- Austriancharts. o. J. austriancharts.at – Das österreichische Hit-Paraden- und Musik-Portal. Letzter Zugriff: 21.05.2018. www.austriancharts.at.
- Bergbauerbuam. 2012. „Andreas Gabalier Rundschau: Exklusiv-Interview mit dem VRR Produzent [sic] Mathias Roska“. 28.11.2012, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://andreasgabalier.wordpress.com/2012/11/28/exklusiv-interview-mit-dem-vrroller-produzent-mathias-roska/>.
- Bonvalot, Michael. 2014. „Wie rechts ist Andreas Gabalier?“. 27.06.2014, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.vice.com/alps/article/wie-rechts-ist-andreas-gabalier>.
- Bundeskanzleramt. 2012. „Bundeshymne“. Letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.bundeskanzleramt.gv.at/bundeshymne>.
- BVMI. 2018. Bundesverband Musikindustrie – Gold-/Platin-Datenbank. Letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://www.musikindustrie.de/nc/datenbank>.
- Der Standard. 2015. „Gabalier und die Instrumentalisierung. Niederösterreichs FPÖ-Chef Höbart provoziert mit ‚Charlie Hebdo‘-Vergleich, Volksmusiker distanziert sich“. 07.04.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://derstandard.at/2000013965985/Gabalier-und-die-Instrumentalisierung>.
- Die Presse. 2015. „FPÖ: Höbart vergleicht Gabalier mit ‚Charlie Hebdo‘. Niederösterreichs FPÖ-Chef Christian Höbart postet auf Facebook den Slogan: ‚Je suis Gabalier‘ – eine Anspielung auf die Anschläge in Paris“. 07.04.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. http://diepresse.com/home/innenpolitik/4702679/FPOe_Hoebart-vergleicht-Gabalier-mit-Charlie-Hebdo.
- Die Presse. 2017. „Gabalier blitzt auch in zweiter Instanz gegen Konzerthaus-Chef ab“. 02.11.2017, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://diepresse.com/home/kultur/popco/5313276/Gabalier-blitzt-auch-in-zweiter-Instanz-gegen-KonzerthausChef-ab>.
- Fröhlich, Josef. 2017. „Manager mit G’spür für Supertalente. Klaus Bartelmuss managt einen Industriebetrieb. Andreas Gabalier entdeckte er mit Verzögerung“. 25.08.2017, letzter Zugriff: 21.05.2018. https://www.kleinezeitung.at/steiermark/5274322/STEIRER-DES-TAGES_Manager-mit-Gspuer-fuer-Supertalente.
- Gabalier, Andreas. 2018. „Facebook: Andreas Gabalier“. Letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://de-de.facebook.com/AndreasGabalier>.
- Google Analytics. 2015. „Besucherübersicht Andreas Gabalier“. Letzter Zugriff: 14.10.2015. https://www.google.com/intl/de_ALL/analytics/index.html.
- Graber, Renate. 2017. „Andreas Gabalier blitzt mit Klage gegen Konzerthauschef ab. Gericht sieht keine Ehrenbeleidigung – Sänger beruft“. 24.10.2017,

letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://derstandard.at/2000066619500/Andreas-Gabalier-blitzte-mit-Klage-gegen-Konzerthauschef-ab>.

Handelsblatt. 2002. „Koch-Übernahme bringt 100 Millionen Euro Umsatz. Universal Music baut Marktführung aus“. 18.02.2002, letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://www.handelsblatt.com/archiv/koch-uebernahme-bringt-knapp-100-millionen-euro-umsatz-universal-music-baut-markt-fuehrung-aus/2142794.html?ticket=ST-4555977-59BhsyUuuQLFUHpaTdTj-ap2>.

Hecht, Judith. 2017. „Konzerthaus-Chef Naske: ‚Man muss wissen, wofür Gabalier steht‘“. 08.05.2017, letzter Zugriff: 21.05.2018. https://diepresse.com/home/meingeld/uebergeld/5213660/KonzerthausChef-Naske_Man-muss-wissen-wofuer-Gabalier-steht.

Heute. 2014. „Ministerin postete Facebookbild. Bundeshymne: Drohungen gegen Heinisch-Hosek“. 27.06.2014, letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://www.heute.at/news/politik/Bundeshymne-Drohungen-gegen-Heinisch-Hosek;art23660,1034495>.

Heute. 2015. „FPÖ-Geschmacklosigkeit. Andreas Gabalier wird mit ‚Charlie Hebdo‘ verglichen“. 06.04.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://www.heute.at/freizeit/musik/Andreas-Gabalier-wird-mit-Charlie-Hebdo-verglichen;art31330,1143609>.

Heute. 2016. „Andreas Gabalier wird in Wien zum Studienobjekt“. 18.02.2016, letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://www.heute.at/szene/musik/story/Andreas-Gabalier-wird-in-Wien-zum-Studienobjekt-11931082>.

IFPI Austria. 2015. „Amadeus Austrian Music Awards 2015“. Letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://2015.amadeusawards.at>.

Kleine Zeitung. 2016. „Gabalier-Seminar: VolksRock’n’Roll wird zum Studienobjekt“. 18.02.2016, letzter Zugriff: 21.05.2018. https://www.kleinezeitung.at/steiermark/landleute/4928318/GabalierSeminar_VolksRocknRoll-als-Studienobjekt

Köck, Samir H. 2014. „Gabalier: (Vielleicht) der geilste Fehler“. 28.06.2014, letzter Zugriff: 21.05.2018. http://diepresse.com/home/leben/mensch/3829279/Gabalier_Vielleicht-der-geilste-Fehler.

Kramer, Angelika, Miriam Koch und Arne Johannsen. 2014. „Unternehmen Andreas Gabalier – der Volks-Rock’n’Roller und seine Geschäfte“. 21.08.2014, letzter Zugriff: 08.08.2018. <https://www.trend.at/leben/kultur/unternehmen-andreas-gabalier-volks-rock-n-roller-geschaefte-377529>.

- Kramer, Angelika. 2017. „Andreas Gabalier klagt Wiener Konzerthaus-Chef Naske“. 02.06.2017, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.trend.at/wirtschaft/andreas-gabalier-wiener-konzerthaus-chef-8173798>.
- Krone. 2015a. „Top oder Flop? Aufregung um Gabaliers ‚Mountain Man‘-CD-Cover“. 19.03.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://www.krone.at/musik/aufregung-um-gabaliers-mountain-man-cd-cover-top-oder-flop-story-444373>.
- Krone. 2015b. „Seine Rede im Video. Andreas Gabalier bei Amadeus-Awards ausgepiffen“. 30.03.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018, <http://www.krone.at/musik/andreas-gabalier-bei-amadeus-awards-ausgepiffen-seine-rede-im-video-story-446100>.
- Krone. 2015c. „Gabalier: ‚Ich hab mit Schwulen oft eine Gaudi‘“. 04.04.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. http://www.krone.at/Stars-Society/Gabalier_Ich_hab_mit_Schwulen_oft_eine_Gaudi-Krone-Interview-Story-446986.
- Krone. 2016. „Studien an Uni Wien: Wissenschaftler wollen Andreas Gabalier erforschen“. 17.02.2016, letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://www.krone.at/496606>.
- Kurier. 2014. „Kleinlicher Streit um große Töchter. Bei der Diskussion über die Bundeshymne legt Gabalier noch nach: ‚Gender-Wahnsinn muss aufhören‘. Andreas Gabalier erklärt, warum er die Gender-Sprache ablehnt“. 29.06.2014, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://kurier.at/politik/inland/gabalier-vs-rauch-kallat-kleinlicher-streit-um-grosse-toechter/72.448.484#section-72449534>.
- Müller, Nina. 2015. „Gabalier: ‚Kritik seh‘ ich mittlerweile als Kompliment““. 31.05.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. http://www.kleinezeitung.at/steiermark/landleute/4743369/Interview_Gabalier_Kritik-seh-ich-mittlerweile-als-Kompliment.
- News. 2014a. „Lederhosen-Zombie. EAV schießen gegen Andreas Gabalier. Eberhartinger und Co. spotten über Heimatstolz des Volks Rock’n’Rollers“. 29.12.2014, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.news.at/a/eav-andreas-gabalier-lederhosen-zombie>.
- News. 2014b. „Lederhosen-Zombies. Klaus Eberhartinger: ‚Gabalier keine heilige Kuh‘. Nach Entrüstung um Trachten-Spott-Song spricht der EAV-Sänger“. 31.12.2014, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.news.at/a/lederhosen-zombies-eav-gabalier-eberhartinger-spricht>.
- News. 2015. „Aufregung um Gabalier-Cover: ‚Mountain Man‘ lässt an HC Straches ‚HC Man‘ aus dem Jahr 2010 erinnern“. 20.03.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.news.at/a/andreas-gabalier-mountain-man-cover-aufregung>.

- Ö3. 2014. „Falsche‘ Hymne: Gabalier rechtfertigt sich im Ö3-Wecker“. 26.06.2014, letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://oe3.orf.at/stories/2654028>.
- Patentamt, Österreichisches. 2018. „Markensuche“. Letzter Zugriff: 08.08.2018. <http://seeip.patentamt.at/>.
- Reckwitz, Andreas: 2017b. „Zwischen Hyperkultur und Kulturessentialismus. Die Spätmoderne im Widerstreit zweier Kulturalisierungsregime“. 16.01.2017, letzter Zugriff: 07.08.2018. <http://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/240826/zwischen-hyperkultur-und-kulturessenzialismus>.
- Rottmann, Kerstin. 2015a. „Der Alpen-Elvis trotzt dem ‚Gender-Wahnsinn‘“. 27.05.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.welt.de/vermischtes/article141535666/Der-Alpen-Elvis-trotzt-dem-Gender-Wahnsinn.html>.
- Rottmann, Kerstin. 2015b. „Ich bin keine Helene Fischer in Lederhose“. 10.06.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.welt.de/vermischtes/article142247730/Ich-bin-keine-Helene-Fischer-in-Lederhose.html>.
- Stars24. 2015. „Andreas Gabalier im Nippel-Land. Aufregung unter Gabalier-Fans: Auf neu[e]m CD-Cover prangen Brüste“. 25.03.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://www.oe24.at/musik/schlager/Andreas-Gabalier-im-Nippel-Land/182044201>.
- Steiner, Eduard. 2015. „Musikmanager Bartelmuss: ‚Bis 14 hatten wir neu ein Plumpsklo‘“. 03.04.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. https://diepresse.com/home/meingeld/uebergeld/4696838/Musikmanager-Bartelmuss_Bis-14-hatten-wir-nur-ein-Plumpsklo.
- Strache, H[einz] C[hristian]. 2015a. „Respekt! Andreas Gabalier lässt sich vom linken Mainstream nicht beeindrucken!“. 30.03.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.facebook.com/HCStrache/posts/10152924438938591>.
- Strache, H[einz] C[hristian]. 2015b. „Die Mehrheit steht hinter Andreas Gabalier. Für freie Meinungsäußerung und auch Normalität!“. 07.04.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.facebook.com/HCStrache/photos/a.10151682670073591.1073741834.74865038590/10152943012018591>.
- TAZ. 2015. „Volks-Rock-‘n’-Roller‘ Andreas Gabalier: Hits mit Blut und Boden. Der Österreicher Andreas Gabalier singt über Heimattümelei und sexuelle Anzüglichkeiten – und tourt damit durch Deutschland“. 07.04.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://www.taz.de/!5038525>.
- Tosic, Ljubisa. 2012. „Der Junge und das Kreuz. Ein Hakenkreuz würde Grisse-mann in ‚Willkommen Österreich‘ niemals in die Kamera halten“. 27.01.2012, letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://derstandard.at/>

1326503965463/ Volksrocker-bei-Stermann-Grisseemann-Der-Junge-und-das-Kreuz.

Ude, Christian. 2015. „Andreas Gabalier meldete sich noch einmal zu Wort. Ein Brancheninsider erklärt: Da die deutschen Fans Andreas Gabaliers Kommentare zur österreichischen Politik nicht verstehen und bloß irritieren, wurden sie gelöscht. Neue TV-Show ist fix“. 07.10.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. http://www.kleinezeitung.at/steiermark/landleute/4837705/Postings_Warum-sich-Gabalier-seiner-Plattenfirma-beugen-musste.

Vienna. 2014. „Volks-Rock'n'Roller Andreas Gabalier: Erfolgreich, aber nicht unumstritten“. 07.08.2014, letzter Zugriff: 21.05.2018. <http://www.vienna.at/volks-rocknroller-andreas-gabalier-erfolgreich-aber-nicht-unumstritten/4048145>.

YouTube. 2014a. „Andreas Gabalier singt die Österreichische Bundeshymne“. Letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=ASCzdU3EfhU>.

YouTube. 2014b. „Gabalier & Rauch-Kallat und der Text der Bundeshymne – 26.06.2014“. Letzter Zugriff: 21.05.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=adh0LG-knmc>.

YouTube. 2015. „Amadeus Skandalrede von Andreas Gabalier“. 02.04.2015, letzter Zugriff: 21.05.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=RX6iFMP2AlU>.

Tageszeitung

Jeannée, Michael. 2016. „Post von Jeannée: Lieber Andreas Gabalier“. 18.02.2016. Neue Kronen Zeitung Nr. 20.052: 14.

Fernsehsendung

ORF. 2015. „heute leben“. 26.05.2015, 17.30 Uhr, ORF2. Wien: Österreichischer Rundfunk.

Überschreitungen in und zwischen (künstlerischen) Medien

2

Bianca Ludewig

Kulturelle Praktiken transmedialer Festivals als Überschreitungen

Historisch waren Arts Festivals¹ in der Phase ihrer vermehrten Entstehung in den 1970er und 1980er Jahren häufig eine Kritik am etablierten Kunst- und Kulturbetrieb, die ungewöhnliche Programme und alternative Diskurse in der Kulturlandschaft platzieren wollten. Ein Festival ist im Allgemeinen ein inszenierter, zeitlich begrenzter Event außerhalb des Alltäglichen, der über hohe Konzentration von Inhalten eine Aufmerksamkeitsdichte erzeugt und darüber versucht Erlebnisgewohnheiten zu durchbrechen. Popmusik und Popkultur wird heute immer häufiger in konzentrierter, hochdosierter Form im Festival-Format präsentiert und bietet unmittelbare sinnliche Eindrücke und Erfahrungen, Einmaligkeit als im Format angelegte Spannung, Live-Charakter und Präsenz des Ereignisses. Ich nutze als Bezeichnung den Begriff des Avantgardefestivals, da er im Feld – vor allem von Journalist*innen – gebraucht wird und jeder etwas – wenn auch vages aber dennoch nicht unrichtiges – in Bezug auf diese Festivals darunter versteht. Zur weiteren Spezifikation verwende ich den Begriff der Transmedialität. Die meisten Akteur*innen verwenden keinen dieser Begriffe, aber umschreiben sie und positionieren sich dementsprechend. Die Besucher*innen sprechen zumeist von Festivals der elektronischen und experimentellen Musik, beschreiben die Festivals also über Zuweisungen zu Musikgenres, wobei experimentelle Musik genau genommen ein Überbegriff für verschiedenste Genres ist. Dazu später mehr.

Die transmedialen Avantgarde Festivals folgen – im Gegensatz zu anderen Musikfestivals – einer Geschichte der Kunstschauen und Festspiele anstatt der Pop-Musikindustrie. Eine Akteurin, die auf verschiedenen Ebenen auf vielen dieser Festivals aktiv ist, beschreibt diese Ausrichtung folgendermaßen: „These urban electronic festivals are probably the reminiscence of the new media scene that was quiet strong. Where media art was overlapping with music, so they are on both sides – the art side and the music side“ (Interview L.U. 2015).

1 Gängige Bezeichnung im englischsprachigen Raum; bezeichnet Festivals die spezielle Kunstsparten bedienen wie Film, Literatur, Musik, Theater, Darstellende Kunst oder mehrere dieser Genres mixen (vgl. Teissl 2013, Delanty et al. 2011, Quinn 2005).

Die Schwerpunkte der transmedialen Avantgardefestivals variieren – einige haben ihren Fokus auf Kunst, andere auf Technologie, viele auf Musik. Ich untersuche transmediale Festivals, in denen Musik ein zentraler Bestandteil war oder ist. Die Mehrheit der derzeit existierenden transmedialen Festivals entstand um die Jahrtausendwende, wie beispielsweise das CTM Festival in Berlin (DE), das sich Ende der 1990er Jahre entwickelte, das Elevate Festival in Graz (AT) oder das Rokolectiv Festival in Bukarest (RO), die Anfang der 2000er Jahre entstanden. Die genannten Festivals sind aus der Club Kultur der 1990er Jahre hervorgegangen und damit entwickeln sie sich auch parallel zum Prozess der Digitalisierung, der zum Motor gesellschaftlicher Veränderung wird; der Computer wird alltägliches Kommunikationsmittel, aber auch gängiges künstlerisches Instrument. Das internationale Festivalnetzwerk ICAS, gegründet 2008, positioniert sich dementsprechend:

„We are informed by aesthetic and the social impact of contemporary sound creation, while influenced by the transformation processes induced by digital technology. [...] Using a palette of transdisciplinary approaches, ICAS organizations actively engage in building bridges between art disciplines, cultural fields, scenes and genres with a special eye on fostering exchange between geographical regions through the exchange of academic musical traditions, experimental music and pop (sub) cultures, and between the arts and technology.“

Die Ausbildung von Netzwerken ist für Festivals typisch – auch für die transmedialen Festivals².

In einer mehrjährigen Forschung habe ich transmediale Avantgarde Festivals ethnografisch beforscht. Daher nahm ich in verschiedenen Funktionen an den Festivals teil: als Praktikantin, als Volunteer, als akkreditierte Journalistin, als Vortragende am Diskursprogramm, als Guide oder Aufsicht. Einige dieser Tätigkeiten finden unentgeltlich statt oder basieren auf symbolischer Entlohnung. Jedoch ermöglichten diese Tätigkeiten einen tieferen Einblick in die Organisationsstrukturen oder auch die Lebenswelten der Akteur*innen, die ebenfalls diesen Tätigkeiten nachgingen. Meine Forschungsfragen waren unter anderen: Welches Weltverständnis haben die involvierten Kulturarbeiter*innen, Festivalmacher*innen, Volunteers und Praktikant*innen? Wie sind ihre Arbeitsbedingungen? Welche kulturellen Praktiken der Musiker*innen, Besucher*innen und Veranstalter*innen sind konstitutiv für die Szenen, die hier

2 Die Entstehung von transnationalen Netzwerken ist für Festivals seit dem 2. Weltkrieg charakteristisch, beispielsweise durch die Gründung der European Festivals Association 1952. Festivals haben eine Vorreiterrolle in Netzwerkbildung und Projektarbeit: „Festivals [...] konnten sich erst mit diesem Werkzeug zu dem führenden Modell moderner Kulturorganisationen und Projektarbeit entwickeln, denn Netzwerke wie Festivals sind potenzielle Strukturen.“ (Eifert 2009, 108)

zusammenkommen? Welche Verbindungen und Relationen bestehen zwischen Szenen, ihren Events und den Städten, in denen sie stattfinden? Im Rahmen der IASPM D-A-CH Tagung war es mein Anliegen, die transmedialen Avantgarde Festivals sowohl inhaltlich als auch organisatorisch mit dem Fokus der Überschreitung auszuleuchten, da das Wort in den Selbstbeschreibungen der Festivals, als auch in Musikbeschreibungen der teilnehmenden Künstler*innen äußerst häufig verwendet wird.

Transmedialität als Überschreitung

Heute verschiebt sich die Bedeutung und Funktion technischer Medien an jene Stelle, die in der Nachkriegszeit bis Ende der 1980er Jahre künstlerischen und musikalischen Inhalten zukam³. Die Entstehung aktueller Medienformen ging historisch zumeist von künstlerischen Praxen und den damit einhergehenden ästhetischen und kulturellen Utopien aus. Laut Medienwissenschaftler Michael Harenberg ist dies heute aber zumeist nicht mehr gegeben, Musik ist heute nach Harenberg, „[...] das Resultat komplexer, technischer, medialer und symbolischer Interaktionen, was erhebliche ästhetische Konsequenzen nach sich zieht, die aber nur noch zu einem gewissen Teil musikimmanent erzählt werden können“ (Harenberg 2012, 10). So spielen der Computer, das Digitale und das Mediale insbesondere aber nicht nur für die sogenannte elektronische Musik eine entscheidende Rolle. Diese Entwicklung haben die transmedialen Festivals aufgegriffen und zugleich begleitet. Sie verstehen sich selbst als Avantgarde dieses Prozesses. Medientheorie und experimentelle Musik sieht Harenberg als Wegbereiter für dieses Verständnis: „Gleichzeitig haben sich in der aktuellen elektronischen Musik Stile und Genres etabliert, die wieder mehr das echte, ergebnisoffene Experiment in den Mittelpunkt stellen und bereits virtuos mit den neuen Qualitäten dieser technischen Mittel zu spielen in der Lage sind. Sie lassen langsam erahnen, mit welchem gewaltigem neuen Potenzial wir es zu tun haben“ (Harenberg 2012, 15).

Eine Praktikantin beim CTM Festival beschreibt die Konzeption des Transmedialen als Synthese aus Installation, Ausstellung und Musik: „I think it is an interesting dialog. [...] The reason why I approached CTM, and what I still associate with it, is this critical approach to electronic music and club culture with the added dimension of sound art and experimental music which was something I was never really exposed to until the point where I got involved with CTM“ (Interview K.L. 2014). Er taucht im Namen des Berliner Festivals *transmediale* auf, und wurde später vom CTM Festival als Schwesterfestival in ihren Namen Club Transmediale (CTM) übernommen. Anfangs war CTM verantwortlich für das Musikprogramm der *transmediale* und entwickelte sich später erst zu

3 Vgl. hierzu auch Relyea, 2013.

einem eigenständigen Festival. Nicht nur CTM hat sich im Laufe der Jahre inhaltlich verändert, auch die Namensgeberin – die transmediale –, die in ihren Anfängen ein Film-Video-Festival war. Der Begriff der Transmedialität wird im akademischen Kontext häufig im Rahmen von Film- und Literaturstudien gebraucht und thematisiert, im Sinne von Intermedialität. Er soll deutlich machen, dass ein Transfer über verschiedene Kunstformen oder Medien hinweg erfolgt. Die Literatur hierzu bezieht sich daher zumeist auf diese Disziplinen. Bereits 1966 bezeichnete der Fluxuskünstler Dick Higgins mit dem Begriff der Inter- bzw. Transmedialität die künstlerische Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Kunst- und Medienformaten. Er selbst sah vor allem das Happening als neues Intermedium zwischen Theater, Musik und Collage. Künstler*innen, die intermedial arbeiten, sah er als Pionier*innen dieser Entwicklung. Vor allem ging es ihm darum, Grenzen zwischen den Disziplinen, aber auch zwischen Künstler*in und Publikum aufzubrechen, also eine Grenzüberschreitung der Disziplinen und Formate anzusprechen und zu etablieren. Intermediales Arbeiten sah er als universelle Praxis für die Künste an. Als Beispiele nennt er das Zusammenbringen von Musik mit Philosophie oder Musik mit Skulptur. Dies war in der Tat in die Zukunft gedacht, denkt man beispielsweise an die aktuelle Bedeutung von Soundinstallationen im öffentlichen Raum oder als Teil medialer Inszenierungen im Club oder in Ausstellungszusammenhängen. Higgins verglich die Entstehung von Intermedialität mit der Entwicklung instrumentaler Musik wie der von John Cage. Sound Art oder auch philosophisch orientierte Diskursveranstaltungen sind auf vielen der transmedialen Festivals wiederkehrende Programmpunkte und knüpfen insofern an die Debatten in den 1960er Jahren an.

Aktuelle Veröffentlichungen zur Transmedialität kreativer Prozesse behandeln häufig innovative Arbeits- oder Denkprozesse oder neue Schnittstellen von Kunst und Wissenschaft (vgl. Ritzer & Schulze 2016; Schmitz & Groninger 2012). Auch dieser Anspruch ist bei den transmedialen Festivals stark vertreten. Dabei bezieht sich der Begriff der Transmedialität in den letzten Jahrzehnten v.a. auf die Bedeutung und Anwendung digitaler Technologien und des Computers, wie sie im Umfeld künstlerischer und kultureller Praktiken allgemein geworden sind. In den jüngeren Publikationen oder Selbstbeschreibungen (Flyer, Websites) der transmedialen Festivals wird der Bezug zu digitalen Technologien und Computern häufig gar nicht mehr explizit erwähnt, sondern automatisch mitgedacht. Dennoch handelt es sich m.E. historisch um eine Überschreitung neuer Dimension. Gundolf S. Freyermuth (2007) weist in einem Textbeitrag mit dem Titel „Thesen zur Theorie der Transmedialität“ darauf hin, dass der Begriff zunehmend auch die Resultate der Konversionen von analog zu

digital – und vor allem der ästhetischen Qualitäten ihrer Inhalte – bezeichnet⁴. Auch nach Freyermuth (2007, 106) wurde das Entdecken neuer Medien und Medientheorien historisch stets von den künstlerischen Avantgarden begleitet und befördert. Seit den 1990er Jahren versuchen laut Freyermuth medienphilosophische Ansätze verstärkt die tradierten Grenzen wissenschaftlicher Disziplinen vom Medialen aufzuheben. Die Konsequenzen der Umwandlungen analoger Text-, Bild-, und Tonmedien ins „digitale Transmedium“ erkunden sie transdisziplinär.

Überschritten werden also die Grenzen von Medienformaten wie die Grenzen zwischen Disziplinen und Feldern. Das Ergebnis ist eine Tendenz zur Hybridisierung – zur Kombination von Medien und Kunstformen, die ebenfalls für mein Forschungsfeld charakteristisch sind. Beruhte intermediale Praxis noch „auf der Existenz unaufhebbarer, wenn auch passierbarer Grenzen“, so beruht die multimediale Praxis auf „einer Integration der Medien, welche deren Grenzen schlicht überlagert“; in der Multimedialität geht es also um eine „Anstrengung zur Antizipation“ (ebd., 112), also um die Vorwegnahme der Effekte neuer Medien. Intermedialität und Multimedialität sind noch an verschiedene Materialien gebunden. Analoge Vielfalt wird in der Transmedialität des Digitalen dann aufgehoben. Hier handelt es sich also um eine neue Dimension der Überschreitung. Transmediale Arbeitsweisen sind gekennzeichnet durch fluide Grenzüberschreitungen. Wie ihre unmittelbaren Vorgängerinnen (Intermedialität) sind sie immer wieder verknüpft mit der Infragestellung von Autorschaft und Werk im klassisch-romantischen Sinne. Neue Modelle von Autorschaft werden erprobt.

Erkundungen ins Transmedium finden in verschiedenen Formaten statt. Bei Konzerten haben die *A/V Performances* in den letzten Jahren, nach einem ersten Hype in den 1990er Jahren, wieder eine verstärkte Popularität erlangt. Besonders das *Atonal* Festival hat sich diesem Format verschrieben. Das *Atonal* Festival beschreibt sich selbst als Festival für sonische und visuelle Kunst und hat für die begleitenden Visuals eigens eine Projektionswand hergestellt, die auf die Dimensionen des Ortes (Kraftwerk Berlin) abgestimmt ist. Paulo Reachi, einer der drei Kuratoren beschreibt den Unterschied der konzeptionellen Ausrichtung im Vergleich zum Vorgängerfestival der 1980er Jahre: „It's not so much about confrontation, but rather about exploration. [...] This, combined with the new technical possibilities that changed our world completely in the last ten years, are the parameters of Berlin Atonal“⁵. Dimitri Hegemann, der

4 „Die mechanische Medienproduktion schuf Originale, die nach ihrer Fertigstellung auch von ihren Schöpfern nur schwerlich und partiell zu verändern waren. (...) Demgegenüber ist es Prinzip digitaler Konstruktionen, dass ihre Ergebnisse Unabgeschlossen sind und stetem Update unterliegen“ (Freyermuth 2007, 113).

5 Interview im Magazin *Electronic Beats*, das auch Medienpartner des *Atonal* Festivals war.

Gründer des Festivals in den 1980er Jahren und Mentor der Kuratoren des Relaunches, äußert sich wie folgt dazu:

„I personally want Berlin Atonal to be an event where music, art, film, architecture and science merge. I understand the world as a space that consists of a thousand plateaus, and one of our primary goals is to offer a way for the people from the various disciplines to exchange with each other. That’s how new ideas and new sounds take shape“ (ebd.).

Ein Journalist, der regelmäßig über verschiedene transmediale Festivals berichtet, sagt: „Während die Ästhetik früher von Labels kam, kommen ästhetische Einflüsse jetzt von den Festivals selbst. Dadurch, dass man in diesem Festivalmodus und weg aus dem Alltag ist, funktionieren sie wie ein Inkubationszentrum, wie eine Petri-Schale für Praxen, Diskurse und Ästhetiken.“ (Interview P.R. 2015)

Das Transmediale findet sich zunehmend in performanceartigen Konzerten oder in Soundinstallationen, die entweder für sich prominent an einem eigenen Ort gezeigt oder im Rahmen von Gruppen-Ausstellungen präsentiert werden. Je nach Festival beinhalten die Ausstellungen neben technologischen Innovationen, Medien- und Netzkunst auch immer Klang-Installationen und Soundarbeiten oder Musikinstrumente- und Maschinen. Einige Festivals wie CTM bieten auch ein *Konferenzprogramm* an, das Künstler*innengespräche oder Diskussionen, Vorträge, Musikvideos und Filme beinhaltet, die mit dem jährlichen Festivalthema, der Ausstellung oder dem Musikprogramm korrespondieren. Die transmedialen Musik-Festivals können daher auch selbst als Überschreitungen hin zu anderen Formaten interpretiert werden: vom Konzertformat hin zum Konferenzformat, zum Ausstellungsformat oder zum Workshop Format. Dies mag heute nicht mehr ungewöhnlich sein, markiert aber definitiv eine Überschreitung dessen, was ehemals üblich war. So können Festivals selber als ›Medien‹ gedeutet werden, deren Komplexität beständig zunimmt.

Ein Volunteer beim Atonal Festival, beschreibt ihre Erfahrung mit dem Transmedialen, was für sie neu war, als unfassbar intensiv: „Die Art wie es dargestellt wurde – mit der Kunst und den Projektionen und dann die Musik dazu, das hat mich auf besondere Weise berührt. Die Kunst hätte ohne die Musik nicht so gewirkt und die Musik auch nicht ohne die Kunst. Es ist tief in einen rein gegangen.“ (Interview N.J. 2015)

Elektronische und experimentelle Musik als Überschreitung

Die Musik, die auf den transmedialen Festivals präsentiert wird, ist größtenteils experimentelle Elektronische Musik, bzw. wird von den Macher*innen so bezeichnet. Ich möchte für die Betrachtung von elektronischer und experimenteller Musik als Überschreitung zurück in die 1990er Jahre gehen, als die Ak-

teur*innen der Clubkultur in Europa und andernorts die Grenzen des Sonischen neu ausloteten. Viele der von mir untersuchten Festivals sind aus dieser Kultur entstanden. Die Geschwindigkeit der techno-kreativen Entwicklung und die Suche nach neuen Sounds und sonischen Grenzüberschreitungen in den 1990er Jahren spiegeln eine Suche nach utopischen Potenzialen im Rahmen des technischen Fortschritts und Innovationen in elektronischer Musik, die unter dem Umbrella-Term Hardcore-Kontinuum⁶ zusammengefasst werden können (Reynolds 1999, 2009, 2010). Das Hardcore Kontinuum (HCC) umfasst viele Genres und Subgenres, die dafür als Beispiele herangezogen wurden, und sonische Grenzüberschreitungen des bisher Bekannten kennzeichnen, beispielsweise verschiedene Spielarten von Techno und Drum N Bass, vor allem jene die über 140 bis zu 200bpm beschleunigen. So sahen die Forscher*innen der CCRU⁷ in England, Parallelen zwischen dem beschleunigten Kapitalismus und einer Beschleunigung in der Musik, wie es beispielweise auch im Akzelerationismus aufgegriffen wurde (vgl. Avanesian 2014a, 2014b)⁸. Das HCC kann als historisches Konzept gedeutet werden, welches ein spezielles Zusammenspiel von Medien, Technologien, Akteur*innen und Musik in den 1990er Jahren in England beschreibt⁹. Die Entwicklung und Wirkmächtigkeit des HCC habe sich allerdings durch die Digitalisierung verlangsamt und verändert. Das HCC lässt sich als Katalysator für neue innovative Musik verstehen, eine entscheidende Qualität ist dabei die Überschreitung.

Das Zusammenkommen von Musiktechnologien und den Musiker*innen als Soundwissenschaftler*innen eröffnet auch für Kodwo Eshun (1999) Ende der 1990er Jahre neue Potenziale beim musikhörenden Subjekt, die er *Sonic Fiction* nennt. Sonic Fiction beschreibt ein ähnliches Phänomen wie das HCC, aber auf andere Weise. Es beginnt mit dem, was uns beim Hören überrascht und überfordert und gerade dadurch Vergnügen bereitet. In der Sonic Fiction sind alle Genrekategorien gleichberechtigte ‚Glaubenssysteme‘: Jazz, Elektro, Hip-Hop, Techno, Noise oder Breakcore. Die Überschreitung des bisher Gekannten lässt in der Verbindung mit dem Hörer neue fiktionale Welten entstehen. In der Idee der Sonic Fiction können durch sonische Überschreitungen auch neue Identitäten hergestellt werden. Es entstehen audiosoziale Identitäten und Ge-

6 Reynolds hatte den Begriff Ende der 1990er Jahre verwendet. Es wird seitdem darum gestritten, ob es sich um eine Theorie, ein Konzept, einen Begriff oder schlicht um eine nicht haltbare Behauptung handelt. Jedoch beziehen sich seit dem Autor*innen darauf und arbeiten mit dem HCC, beispielsweise Kodwo Eshun, Steve Goodman, Mark Fisher.

7 CCRU – Cybernetic Culture Research Unit. Entstanden an der Warwick University, UK. Lehrende und Student*innen kommen hier zusammen und produzieren Texte, u.a. Nick Land, Kodwo Eshun, Steve Goodman. Charakteristisch ist das Zusammendenken von Musik, Drogen und gesellschaftlichen Verhältnissen (vgl. Reynolds in Miller 2008). <http://www.ccru.net>

8 Auch beschleunigt sich das aufeinander Zubewegen und Überlappen von Hochkultur-Musik und Pop-Musik im Sinne einer Grenzüberschreitung (vgl. Demers 2010, 9).

9 Reynolds fasst es als System zusammen, welches sowohl abstrakte Strukturen wie auch gelebte Realitäten abbildet (Reynolds 2010, 70).

meinschaften¹⁰. Das Sampling von Musikfragmenten, das Zerhacken von Beats, die Verräumlichung des Dub oder die Beschleunigung des Rhythmus über die menschlichen Fähigkeiten hinaus markieren Revolutionen in der Musikproduktion und affizieren den sonischen Körper (*Sonic Body*)¹¹. Diese Techniken sind Grenzüberschreitungen des bisher Gekanntes, in Bezug auf Genres oder im Produktions- und Wahrnehmungsprozess von Musik. Der Schock des Neuen, die Überschreitung, wirkt auch danach noch als Potential einer chemischen Formel fort (vgl. Ludewig 2014). So refragmentiert sich elektronische Musik in den 1990er Jahren immer wieder von neuem, sobald eines seiner Genre-Verästelungen zu dominant oder konventionell wird. Deshalb spricht Alexei Monroe auch von „post-music“ (Monroe 2006, 1999).

In dieser Experimentierfreudigkeit entdeckte man auch zunehmend die Wirkmacht von Musik, Technologie und Raum für das Herstellen von Affekt und Intensität, transmediale Festivals woll(t)en solche neuen Entwicklungen aufgreifen, präsentieren und intensivieren. Eine weitere Attraktivität der transmedialen Festivals entsteht also durch die Erschaffung und Optimierung multi-sensorischer Räume und extremer Intensitäten, welche hier zur Verfügung gestellt werden. Das Überschreiten bisher bekannter Grenzen im Club und Ausstellungsraum eröffnete neue Erfahrungsmöglichkeiten. So sagt Jan Rohlf, einer der Festivaldirektoren des CTM Festivals, dass sich durch die elektronische Musik über verbesserte Technik und Soundsysteme die Qualität der Aufführung erhöht habe. Diese Entwicklung und ihre Qualitäten beschreibt er wie folgt:

„Man hat viel gelernt wie man Räume optimieren muss, um dieses Erlebnis zu ermöglichen. Die Musiker in der elektronischen Musik haben auch eine größere Kontrolle über die Klangcharakteristika, als eine Rockband es hat. Das heißt, das ganze Feld der sensorischen Stimulation, die im Club ja auch multimedial ist – also da ist mehr als nur Musik dabei – die ist weiterentwickelt worden und es sind extreme Intensitäten, die da heute ermöglicht werden. Und das ist etwas, das die Leute begeistert und was sie auch suchen. [...] Und diese Verschaltung von Medienkunst, bildender Kunst, Musik, Club, Drogen, Technologie – die Mitte der 1990er stattgefunden hat, hat das ganz extrem nach vorne geschoben. [...] Musik, Konzerte, Clubs – das sind Stimmungsmaschinen – physisch wie psychisch. Spannung, Tonus, Stimmung, das sind inzwischen extrem verfeinerte Apparate und du bist dann Teil der Maschine“ (Interview J.R.2014).

10 Zusammenspiel von Mensch und Maschine, welches neue Beziehungen schafft: "the self-activity of matter [...] ways that non-human agencies operate in and on the social" (Jasen 2016, 13).

11 "The sonic body is the body impinged-upon by sound energies in ways that increase and diminish it's various capacities, working on multiple registers to spark becomings-in-parallel of thought and flesh" (Jasen 2016, 13).

Von Genrezwängen will man sich bei den transmedialen Festivals zunehmend verabschieden und sieht sich eher einer experimentellen Haltung in der Musik verpflichtet. So wurde beispielsweise CTM anfänglich als Festival für elektronische Musik konzipiert und präsentiert seit 2005 als Festival für „adventurous music and arts“ zunehmend nahezu alle Genres der experimentellen Musik. Ohrenbetäubende Harsh Noise Walls¹² und die Arbeit mit kaum Hörbarem oder Stille sind gleichermaßen zu finden. Eine Unterscheidung in tanzbar und nicht tanzbar – stehend oder sitzend hören –, bilden Kategorien, die den Ort bestimmen, wo die Musik präsentiert wird, ob im Theatersaal, der Galerie, der Konzerthalle oder im Club. Schlussendlich möchte man in der *Adventurous Music* vollkommen vom Klang affiziert werden und begibt sich oft in ein kollektives Cocooning. Deshalb rezipiert man Adventurous Music zumeist mit viel Nebel und wenig Licht, stehend oder sitzend, sich nur leicht vor und zurück neigend, shoegazend oder mit geschlossenen Augen. Auch dies bedeutet für manche Festivalbesucher*innen eine Überschreitung des Gewohnten. Einige dieser Festivals verteilen ihr Programm auf wechselnde Standorte, die unterschiedliche Hörerfahrungen ermöglichen. Die Räume und Szenen dieser unterschiedlichen experimentellen Stile unterscheiden sich zwar erheblich, dennoch kommen sie bei den transmedialen Festivals punktuell zusammen und finden neue Schnittmengen, welche eben gerade durch die Überschreitungen entstehen.

Ähnlich wie in der Noise Musik forcieren die Festivals das Multiple und Hybride in der Musik. Dies kann in verschiedenen Stilen und Ausprägungen in Erscheinung treten und auf alle Genres rekurrieren. Überschreitung kann daher als Charakteristikum gelten, weil es das Limit als Ort der musikalischen Innovation in den Fokus nimmt. Ähnlich argumentiert Ray Brassier (2008), wenn er Noise analysiert und behauptet, dass das Ordnungssystem Genre hingegen obsolet ist: „Noise’ not only designates the no-man’s-land between electro-acoustic investigation, free improvisation, avant-garde experiment, and sound art; more interestingly, it refers to anomalous zones of interference between genres: between post-punk and free jazz; between musique concrète and folk“. Auch Joanna Demers (2010) greift dieses Dazwischen als musikalischen Raum auf – sie spricht von maximalen Objekten in Drone, Dub-Techno oder Noise „[...] subgenres that test the physical limitations of listeners through excessive durations and volumes. These various manifestations of excess all purport to transcend meaning, to push sound beyond semiosis to a state in which it communicates directly to listeners’ bodies“ (2010, 15).

Viele der auf den transmedialen Festivals präsentierten Künstler*innen arbeiten häufig in diversen Kunstsparten bzw. an den Schnittstellen, deren Grenzen sie

12 Ein Subgenre der Noise Musik. Verschiedene Klang-Ebenen werden übereinander geschichtet bzw. verflochten und ergeben einen monolithischen, statischen Sound.

durchkreuzen und aufbrechen wollen. Sie experimentieren mit selbstgebaute Instrumenten und Soundwerkzeugen, mit dissonanten Klängen, ungewöhnlichen Sound-Parametern, Modulationen, Song Strukturen oder Gesangs-Stilen. Eine Journalistin und Veranstalterin beschreibt die Herangehensweise als hybride Mischung, die sich von Genres entfernt:

„Es geht immer mehr darum Genres zu dekonstruieren. Hinweise auf Genres treten eher als Zitat auf, was ja eben auch eine postmoderne Taktik ist. Ganz viele Strömungen werden fusioniert, aber nicht so aufgegriffen, dass man es sofort zuordnen kann. Das beginnt schon bei den Klängen bestimmter Synthesizer, die Musiker*innen gehen da viel mehr in die Strukturen rein, um zu wissen wie sie funktionieren und arbeiten dann mit einzelnen Bausteinen – mit dem, was sie mal gut fanden.“ (Interview S.S. 2015)

Die Bezeichnung *Adventurous Music* kann sowohl auf Stile der Neuen Musik, der Atonalen oder Elektroakustischen Musik angewendet werden, aber ebenso auf innovative Formen der populären Musik, weshalb mittlerweile einige Festivals und Magazine auf diese Bezeichnung zurückgreifen¹³ (vgl. *The Wire*, *CTM*, *UH Fest*, Zentrum für Aktuelle Musik, *Skanu Mezs*, *Adventurous Music Collective*).

Monroe argumentiert, dass im harten *Techno* und *Industrial*, die Produzenten sonische Nicht-Orte erobern, und versteckte Narrative hörbar machen wollen (Monroe 2006, 9). Anthony Iles spricht daher auch nicht mehr von Genres, sondern von Praktiken „zones of play, experiment and ritual that intersect with performance art, political theatre and non-western musics.“ Deshalb bewertet er auch experimentelle Musik als treffende Beschreibung. So geht es eher darum, sich von Traditionen, Konventionen und Kommodifikationen freizuspielen, sich einen eigenen sonischen Raum zu schaffen. Auch verstehen viele Akteur*innen *Noise* als Darstellende Kunst mit musikalischen Mitteln. Dies bildet wiederum eine Anschlussstelle zur akademischen Kunst-Musik und zur *Sound-Art*, welche auch auf vielen dieser Festivals präsentiert wird: „Noise music is a series of genres with a long stand history that parallels both music and sound art“¹⁴ (Fermont/Della Faille 2016, 17). *Noise* hat diverse Wurzeln und Bezüge, beispielsweise im *Industrial*. *Industrial* wird von vielen Akteur*innen als Referenz für die experimentelle Musik auf den transmedialen Festivals herangezogen, wie eine Journalistin, Musikerin und Festivalarbeiterin aus Budapest erklärt:

13 Mit großer Wahrscheinlichkeit kam die Inspiration dazu vom britischen Magazin *The Wire*. Das Avantgarde Magazin existiert seit 1982 und trug seit 1994 den Untertitel "Adventures in Modern Music", der 2011 in "Adventures In Sound And Music" geändert wurde. (Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wire_\(magazine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wire_(magazine)))

14 Für die Autoren ist *Noise* mehr als nur Ästhetik: "It is a social practice that is being constructed through complex interactions." (Fermont/ De La Faille 2016, 17).

„You can't connect it to a music style because like much today it is a hybrid, but there is a dystopian dark kind of undercurrent going on. A crossing of club music with experimental music which showcases the various bastards of bass music, which intersect with names of dystopian legends like Current 93 or Swans. Some of those festivals have more overlaps than others. CTM, Atonal and Unsound have lots of those overlaps.“ (Interview L.C. 2015)

Ein Berliner Journalist und Musiker beschreibt dies ähnlich: „Das Anknüpfen an diese alten Industrial Acts bildet eine ganz eigene Szene, die sich dann aber mit Club Musik und Techno vermischt – beim Atonal beispielsweise Techno und dann Industrial als Einflüsse. Cabaret Voltaire haben beim Atonal gespielt und Chris & Cosey beim CTM, aber das ist austauschbar, das hätte auch umgekehrt sein können.“ (Interview P.R. 2015)

Auf Festivals und Festspielen geht es laut Bazon Brock (2012) darum, „das, was man gar nicht versteht, zu würdigen“. Die sonischen und habituellen Überschreitungen implizieren manchmal auch eine Kritik an bestehenden Musikpraxen und Traditionen, Hör- oder Produktionsweisen, einige Genres tendieren auch zu alternativen Formen des Vertriebs oder des Veranstaltens. Sonische Überschreitung befördert Ausdifferenzierung in vielfältige Subgenres, weshalb einige politisierte Produzent*innen gehofft hatten, dass dadurch eine Kommodifizierung verhindert werden könnte. In manchen Fällen ist das auch gelungen, häufig entstehen aber lediglich neue musikalische Trends, mediale Hypes oder Mikro-Szenen, als Strategien einer nachindustriellen Musikwirtschaft. Eine Akteurin aus Wien formuliert auch eine mögliche Gefahr der Ästhetisierung und Kommodifizierung von Abseitigem, welche von den Festivals auch vorangetrieben werden:

„Auch wenn sich alle Musiker*innen diffus zwischen den Feldern bewegen, kann man schon eine Richtung ausmachen. Und das ist bei Atonal etwas Anderes als bei CTM. Progressives musikalisches Vokabular ist der gemeinsame Nenner zwischen den beiden. Atonal steht eher für das Harte und Unheimliche und CTM ist akademischer. Atonal ist eben wegen dieser speziellen Ästhetik, auf die sie abheben, gefährdet in dieses Lifestyle Phänomen abzurutschen.“ (Interview S.S. 2015)

Prekarität vs. Diversität

Innovation und Impulsgabe für die Zukunft in der Kuration stehen bei den transmedialen Avantgarde Festivals häufig in einem starken Gegensatz zu den entgrenzten Arbeitsbedingungen der meisten Festivalkurator*innen und ihrer Mitarbeiter*innen. Das betrifft oft auch die Gagen der Künstler*innen. Bei den beteiligten Künstler*innen herrscht ein extremes Ungleichgewicht von über-

höhten Stargagen mit extravaganten Sonderwünschen und lediglich symbolischer Bezahlung von anderen Künstler*innen und Vortragenden. Eine Einheitsgange oder andere Versuche oder Experimente sich vom Markt zu entkoppeln, gibt es kaum. Man unterliegt den Wettbewerbsstrategien des Kunst- und Musikmarktes. Auch beim Ticketing ist man nur selten „Avantgarde“¹⁵. Ausnahmen bilden der Chaos Communication Congress (Leipzig), hier zahlen fast alle, hier helfen fast alle, man ist unabhängig von Geldgebern, macht sein Ticketing selber. Auch das 2017 erstmals stattgefundenen Seanaps Festival für Musik, Kunst & Ideen (Leipzig) setzt auf Praktiken solidarischen Wirtschaftens (Blockchain Technologie).

In vielerlei Hinsicht werden bisherige Standards unterschritten wie auch überschritten. Auf vielen Festivals ist die Arbeit fast aller Beteiligten entgrenzt¹⁶, Arbeit und Freizeit verschmelzen bis zur Unkenntlichkeit. Viele Besucher*innen verstehen den Festivalbesuch sowohl als Arbeit als auch Freizeit. In ihren Lebenswelten sehe ich eine weitere Form der Überschreitung. Dies betrifft v.a. gesellschaftliche Standards, wie Mindestlohn, Armutsgrenze oder Berufsbiografien. Letztere sind durch eine hohe Mobilität und extreme Schwankungen der Verdiensthöhen gekennzeichnet, also wirtschaftlich und sozial prekäre Lagen. Prekär ist die Arbeit vor allem in Hinblick auf fehlende soziale Absicherungen und permanente Ungewissheit (fehlende Renten- oder Krankenversicherung, sowie temporäre statt regelmäßige Einkünfte) sowie in Bezug auf die Höhe der Einkünfte (symbolische Bezahlung, unterbezahlte Tätigkeiten, ehrenamtliche Tätigkeiten; die Bezahlung liegt zumeist unter dem Mindestlohn, im Idealfall knapp darüber).

Vielfach wurde in akademischer Literatur (kritisch) auf die Vorbildrolle von Künstler*innen und den sogenannten Kreativen für die Ausgestaltung zukünftiger Arbeitsprozesse und -organisation hingewiesen. Diskutiert wird der Zusammenhang v.a. im Kontext von Gentrifizierung und Kulturalisierung des städtischen Raums in den sogenannten *Creative Cities* (vgl. Boltanski & Chiapello [1999] 2003; Menger 2006; Goehler 2006; Bröckling 2007; Haak 2008; Loacker 2010; Reckwitz 2012; Marchart 2013; Krämer 2014; McRobbie 2016). Die Warnungen und Appelle blieben bisher jedoch nahezu wirkungslos. Meine Forschungsergebnisse geben einen tiefen Einblick darin, wie prekäre Arbeits-

15 Das Ticketing Unternehmen Eventbrite wird häufig als kleineres Übel oder vermeintliche Alternative zu Live-Nation und Eventim gewählt; aber eigentlich gibt es beim Ticketing keine Wahlmöglichkeiten – mafiös erscheinende Monopolstrukturen dominieren den Ticketing Markt.

16 Dies gilt vor allem für nicht-institutionalisierte Festivals, also solche die mehrere Förderungen jedes Jahr von neuem beantragen müssen. Dies trifft auf deutsche Festivals weitaus häufiger zu als auf die in Österreich (jedoch ist Österreich gerade auf dem Weg Deutschland zu folgen), und Festivals in postsocialistischen Ländern sind weitaus schlechter dran als deutsche. Aber auch institutionalisierte Festivals zahlen oft kaum mehr als Mindestlohn, unbezahlte Überstunden sind in vielen Positionen Standard.

verhältnisse im Umfeld von Kultur- und Medienproduktion heute aussehen. Hinweise dazu findet man auch in Arbeiten des Institute for Precarious Consciousness (IPC 2014)¹⁷. Dort werden zumindest am Rande das Handlungsfeld Musik / Kunst einbezogen und solche Thesen aufgegriffen, die auch im Umfeld der CCRU verhandelt wurden.

Das Institute for Precarious Consciousness stützt sich auf eine Tradition des Protests der 1960er-1990er Jahre, welche den Zweck hatte, die Langeweile der Fordistischen Arbeit, „the work-consume-die cycle“ (IPC 2014a, 2) zu kritisieren. Strategien gegen Langeweile boten beispielsweise die Situationisten, der frühe Feminismus oder in den 1990ern das Free Party Movement, die Hacker Kultur oder die Reclaim the Streets Initiative. Das Institut versteht sich selbst als Teil des auslaufenden Endes dieser Welle von Protestbewegungen. Nur ist das Problem nun nicht mehr die Langeweile (zumindest nicht im Norden und das IPC versteht sich als Protestbewegung gegen spezifische Krisen des globalen Nordens), sondern Angst und Unsicherheit, welche die *Soziale Fabrik* auslöst. Nun wird die gesamte Gesellschaft nach dem Vorbild Arbeit / Büro organisiert. Das Arbeitsfeld breitet sich auf alle Lebensbereiche aus. Halb ehrenamtliche Projekte sowie temporäre freiberufliche Tätigkeiten vermehren sich massiv – Social Media, interaktive Games, *Lifelong Learning* oder freiwillige Partizipation im Produzieren von Content im Internet halten immer mehr Stadtbewohner*innen in Atem. An die Stelle von selbstorganisierten Partys und Technivals treten kommerzielle Clubs und Festivals. Das IPC geht davon aus, dass die allgemeine Angst und Unsicherheit ein offenes Geheimnis ist.

Das IPC bringt die digitale Überwachung oder das Kredit-System mit der neoliberalen Erfolgsidee in Verbindung. Kommunikation ist allgegenwärtiger als jemals zuvor, jedoch zunehmend nur noch auf kontrollierten und überwachten mediatisierten Kanälen. Zygmunt Bauman beschreibt dieses gesellschaftliche Moment als „war for recognition where we must represent ourselves in public“ (Bauman 2015, re:publica). Das Resultat ist laut Bauman die Angst, eine unbedeutende Person zu sein, die Angst vor Exklusion. Das IPC kommt zu ähnlichen Schlüssen:

„[T]he system holds the threat of forcibly delinking anyone any time. The present dominant affect of anxiety is also known as precarity. Precarity is a type of insecurity which treats people as disposable so as to impose control. Precarity differs from misery in that the necessities of life are not

17 Etliche in ähnlichen Feldern aktive Gruppen bestätigen dies, beispielsweise Interndinner, Prekäres Wissen, Haus Bartleby, AG Arbeit, Art Leaks, Arts and Labor, Génération précaire, Generation Praktikum, generazione1000.com, IG Kultur, NoPayNoWay, Précaires associés de Paris.

simply absent. They are available, but withheld conditionally.“ (IPC 2014a, 4-5)

Diese Situation hat Effekte wie Überarbeitung, Burn-Out, Zusammenschrumpfen der Zeit auf eine endlose Gegenwart und Verletzlichkeit sowie mangelnde Solidarität zur Folge. Laut IPC kann der Mangel an möglicher Kontrolle über die eigene Zukunft zu einem obsessiven Mikro-Management führen – der Bereiche, die man noch kontrollieren kann. Auch führen Scham und Schuldgefühle über die eigene Situation dazu, dass man seine Sorgen für sich behält und hofft, dass die vielen Rezepte der Selbstoptimierung doch noch irgendwann funktionieren. Daher sucht das IPC nach Wegen, ein Bewusstsein, ein Gewährwerden für diese neue Form von Prekarität zu schaffen. Benötigt werden Theorien und Taktiken, welche Auswege aus dieser Phase der allumfassenden Unsicherheit ermöglichen. (Vgl. IPC 2014b) Dass ein solches Gewährwerden im Feld und Umfeld der Festivals noch nicht stattgefunden hat, liegt m.E. daran, dass die Verschiebungen Richtung Prekarität/Angst bereits als alltägliches Symptom dieser Entwicklung gedeutet werden müssen. Auch ist der Druck so hoch, den Festivalapparat am Laufen zu halten (was heute immer auch bedeutet neben der Produktionsarbeit, das ganze Jahr über Förderanträge zu schreiben, Netzwerk Meetings besuchen usw.), sodass für Reflektion oder Konsequenzen keine Ressourcen mehr vorhanden sind. So schreibt CTM 2017 selbst:

„Wir spüren eine Rast- und Ratlosigkeit, Ohnmachtsgefühle und eine dauernde, unangenehme Gespanntheit, die sich schwer aushalten lassen. Die Überlast aus polarisierenden Politikformen, selbstgerechter Agitation und digitaler Täuschung zerrt an uns. Wir sinken in ein toxisches Gebräu aus ungezügelm Narzissmus, Selbstverleugnung und Autoritarismus, werden getrieben durch neue Technologien, denen wir erlauben, unreflektiert am Gewebe unserer Gemeinschaft herumzureißen.“

Der Druck wird, wenn auch unbewusst, „durchgereicht“ und als Teil der Arbeitsatmosphäre normalisiert. Während das Thematisieren der eigenen prekären Verhältnisse noch inakzeptabel scheint, wurden im Forschungszeitraum zunehmend Debatten um einen Mangel an Diversität geführt. Diese Debatten können als ein Symptom der benannten Ohnmachtsgefühle gedeutet werden. Angela McRobbie weist in ihrer Studie zu Designerinnen in Berlin und London darauf hin, dass Gender, Race und Klasse im Transformationsprozess der urbanen Arbeitswelt relevant sind:

„the raft of equality measures of the type we associate with mainstream normal employment is often suspended if not reversed in this cruel (if also seemingly 'cool') environment where the US 'start-up' mentality prevails [...]. Here we can see how the governmentality aspect of anticipated

pleasure or promise of workplace sociability functions to close down awkward issues around race or sex discrimination.“ (2016, 37-38).

Der Mangel an Diversität v.a. in den LineUps der Festivals spiegelt eher einen konformistischen Gesellschaftsentwurf, denn einen innovativen (vgl. Born & Hesmondhalgh 2000): so hatte sich in Bezug auf *race*, *class*, *gender* bei Festivals in den letzten 30 Jahren nur wenig verändert¹⁸. Dies verweist auf die Reproduktion von Hegemonien und Herrschaftsverhältnissen in dieser 'neuen' Arbeitswelt. Das bestätigt auch Katja Lucker, Leiterin des Musicboard Berlin, die 2017 eine 50/50 Quote für die Förderschiene von Berliner Festivals forderte, weil Reden und Vorleben bisher nichts änderte:

„Diversität ist wirklich ein Thema von uns. Wir haben dann irgendwann aber festgestellt, dass das nicht so richtig klappt, die Veranstalter*innen machen es einfach nicht. Deshalb haben wir uns dann gesagt: es reicht jetzt mal, dass es Sanktionen gibt, wenn Festival-LineUps nur mit weißen, männlichen Künstlern kuratiert werden. Wir haben damit die Leute in Angst und Schrecken versetzt, [...] danach habe ich emotionale Emails bekommen und es gab Beschwerden bei Politikern über mich, dass das ja nicht gehen würde und was ich mir einbilde. Bei Meetings haben mich Typen vor Wut angeschrien. Ich konnte gar nicht glauben, dass wir im Jahr 2017 sind“. (Interview K.L. 2017)

Viele Akteur*innen vermuten hier jedoch eher einen kurzlebigen Medienhype denn nachhaltige Veränderungen. Diversität und Gender spielen außerdem auch beim Ausrichten von Festivals und in der kulturellen Arbeit eine Rolle. (Vgl. Hesmondhalgh & Baker 2011 & 2015; Hesmondhalgh & Saha 2015; McRobbie 2016) So sind in der Regel deutlich mehr Frauen in der Kulturarbeit beschäftigt. Bei Festivals vor allem im Bereich PR, Kommunikation oder Organisation. Man kann von einer feminisierten Kultur- und Festivalarbeit sprechen. Schaut man jedoch, wer die Festivals kuratiert und die kreativen Aufgaben für sich in Anspruch nimmt, so sind es zumeist nach wie vor weiße Männer.

Davon sind auch Avantgarde Festivals nicht ausgenommen, obschon die eigenen Ansprüche hoch sind. So liest sich die ICAS Agenda verheißungsvoll: „Unlike the standards of the entertainment industry, ICAS members adopt an alternative set of criteria rooted in arts & culture to measure the success of their

18 In meinem Forschungszeitraum haben einige wenige Festivals auf die Kritik reagiert oder neue Festivals sind entstanden, die mit anderen Standards kuratieren, beispielsweise 3HD Festival, We Make Waves, Heroines of Sound, Hyperreality. Hierfür waren die von female:pressure erhobenen Statistiken zu Frauen in Festival-Lineups ein wichtiger Auslöser. Das female:pressure FACTS survey 2013-2017 "was initiated to address and quantify the deficit in equal opportunity and visibility for female artists in the electronic music scene. The 2013 survey indicated that barely 10% of artists listed in festival line-ups worldwide are female - and opened up an international discussion about the state of women in electronic music". (<https://femalepressure.wordpress.com/facts/facts-2017-preamble>, 1.9.2017).

endeavors, which favors quality, critical reflection, innovation and exchange over profit.“ Und CTM schreibt zum Festival 2018, dass die Beschäftigung mit widerständigen Potenzialen fortgesetzt wird: „Musik, die Unbehagen und Protest artikuliert. Die unsere Gewohnheiten aufbricht, in unsere Sicherheitszonen eindringt und unser normatives Gefüge überschreitet.“

Hier ist lediglich ein Anfang gemacht. Denn von Chantal Mouffes Überzeugung, „dass kulturelle und künstlerische Praktiken eine wichtige Rolle im agonistischen Kampf spielen können, weil sie ein privilegiertes Terrain für die Konstruktion neuer Subjektivitäten darstellen“ (2013, 212) sind die transmedialen Musik Festivals, die ihren Macher*innen und Besucher*innen als Avantgarde gelten, leider mehrheitlich weit entfernt. Die transmedialen Festivals sollten aus meiner Sicht darauf achten, dass sie sich nicht als Zugpferde von Kommodifizierung, Eventisierung, Festivalisierung oder Gentrifizierung vor den Karren eines neoliberalen Umbaus der Städte spannen lassen und sich von kommerziellen Events weiterhin unterscheiden, die zusehends den gleichen Sprachjargon verwenden, ähnliche Künstler*innen einladen und multimediale Strategien nutzen, um möglichst intensive Erlebnisse zu ermöglichen. Überbietungsstrategien und Unterbietungsstrategien scheinen zwei Seiten einer Medaille zu bilden, die neoliberale Settings kennzeichnet. Festivals sind Teil dieser Prozesse. Lane Relyea, der die Effekte der Netzwerkgesellschaft auf die Kunstwelt untersucht, beurteilt die Auswirkungen dieses Umbaus, in dem Kunst und Kultur als Vorbild für eine Welt der *Free Agents* funktionieren, als drastisch und weitestgehend unbemerkt in seinen Erscheinungsformen. Netzwerke, partizipative Projektarbeit und künstlerische Praxen der Gegenwart werden romantisiert und er fragt sich, ob gerade dies nicht Ausdruck einer transformierten Kunstwelt nach Maßstäben einer globalisierten, neoliberalen Ökonomie ist:

„The Art world remains in the habit of attributing to its ‘avant-garde practices’ the same social critique as that made by artists twenty to thirty years earlier. [...] Thus diverting attention from ruptures between then and now toward a reassuring illusion of historical continuity. Worse, actual present-day social conditions are often simply glossed over.“ (2013, 115)

Literatur und Quellen

- Avanessian, Armen, and Mackay, Robin. 2014a. *#Accelerate – The Accelerationist Reader*. Berlin: Merve Verlag.
- Avanessian, Armen. 2014b. Interview mit Stefan Lachinger. In *Skug Magazin* #99, Wien.
- Bazon, Brock. 2012. Festspiele als Agenturen für Weltzivilisierung. In *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Hg. Michael Fischer. 98ff. Salzburg: Residenz Verlag.
- Boltanski, Luc und Chiapello, Éve. 2003. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Born, Georgina and Hesmondhalgh, David (Hg.). 2000. *Western music and it's others. Difference, representation and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press.
- Bröckling, Ulrich. 2007. *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Berlin: Suhrkamp.
- Delanty, Gerhard and Giorgi, Liana, et al. (Hg.). 2011. *European Arts Festivals. Strengthening Cultural Diversity. European Commission*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Demers, Joanna. 2010. *Listening Through the Noise: The aesthetics of experimental electronic music*. Oxford u.a.: Oxford Univ. Press.
- Eshun, Kodwo. 1999. *Heller als die Sonne. Aberteuer in der Sonic Fiction*. Berlin: ID Verlag.
- Fisher, Mark. 2009. „The Abstract Reality of the ‚Hardcore Continuum““. In *Dancecult Journal* 1(1). 123-126. <http://dj.dancecult.net>
- Fermont, Cedrik and Della Faille, Dimitri. 2016. *Not Your World Music – Noise in South East Asia*. Syrphe/Hushush.
- Freyermut, Gundolf S.. 2007. „Thesen zu einer Theorie der Transmedialität“. In *Figurationen* 2/07: 104-117.
- Gilbert, Jeremy. 2009. „The Hardcore Continuum? A Report on the „The Hardcore Continuum?“ symposium held at the University of East London, April 29th 2009“. In *Dancecult Journal* 1(1). 118-122. <https://dj.dancecult.net>
- Goehler, Adrienne. 2006. *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kultargesellschaft*. Frankfurt/ New York: Campus.
- Haak, Carroll. 2008. *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Harenberg, Michael. 2012. *Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace. Zur musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters*. Bielefeld: Transcript.

- Hegarty, Paul. 2007. *Noise/ Music: A history*. NY/ London: Continuum.
- Hesmondhalgh, David and Baker, Sarah. 2011. *Creative Labour. Media Work in three cultural Industries*. London: Routledge.
- Hesmondhalgh, David and Baker, Sarah. 2015. „Sex, gender and work segregation in the cultural industries“. In *The Sociological Review*, 63:S1: 23-36.
- Hesmondhalgh, David and Saha, Anamik. 2013. „Race, Ethnicity, and Cultural Production.“ In *Popular Communication. The International Journal of Media and Culture*, 11:3: 179-195.
- Iles, Anthony (Hg.). 2009. *Noise and Capitalism*. Donostia-San Sebastian: Arteleku Audiolab, Kritika Series. http://www.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf
- Institute for Precarious Consciousness. 2014b. „Anxiety, affective struggle, and precarity consciousness-raising“. In *Interface*, Volume 6 (2): 271-300. http://www.interfacejournal.net/wordpress/wp-content/uploads/2015/01/issue-6_2-ipc.pdf
- Higgins, Dick. 1966. Intermedia. In *The Something Else Newsletter*. Vol. 1(1): 1-3.
- Jasen, Paul C.. 2016. *Low End Theory. Bass, Bodies and the Materiality of Sonic Experience*. NY/ London: Bloomsbury.
- Kräamer, Hannes. 2014. *Die Praxis der Kreativität. Eine Ethnografie kreativer Arbeit*. Bielefeld: Transcript.
- Loacker, Bernadette. 2010. *Kreativ Prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*. Bielefeld: Transcript.
- Ludewig, Bianca. 2014. „Klänge die weh tun: Über die Eröffnung sonischer Möglichkeitsräume...“. In *POP/ WISSEN/ TRANSFERS*. Susanne Binas-Preisendörfer, Jochen Bonz, Martin Butler (Hg.), 63-90. Berlin u.a.: Lit Verlag.
- Marchart, Oliver (Hg.). 2013a. *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Verhältnisse; sozialwissenschaftliche Perspektiven auf die Prekarisierung von Arbeit und Leben*. Bielefeld: Transcript.
- Marchart, Oliver. 2013b. *Die Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Proteste. Politik und Ökonomie im Zeichen der Prekarisierung*. Bielefeld: Transcript.
- McRobbie, Angela. 2016. *Be Creative. Making a Living in the New Cultural Industries*. Cambridge: Polity Press.
- Menger, Pierre-Michel. 2006. *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK Verlag.

- Monroe, Alexei. 2006. „The Evolution of Senso-Brutalism: Electronic Aesthetics of Force in Music. Industrial-Minimal Techno – Gabba“. In *Skug Online*, <http://www.skug.at/article3623.htm>, Zugriff 12.11.2011.
- Monroe, Alexei. 1999. „Thinking about Mutation: Genres in 1990s Electronica“. In *Living Through Pop*. Blake Andrew (Hg.), 146-158. London/ New York: Routledge.
- Mouffe, Chantal. 2013. „Demokratische Politik im Zeitalter des Postfordismus“. In *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*. Oliver Marchart (Hg.). 205-216. Bielefeld: Transcript.
- Quinn, Bernadette. 2005. „Arts Festivals and the City“. In *Urban Studies* Vol. 42 (5): 927-943.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Relyea, Lane. 2013. *Your Everyday Art World*. Cambridge: MIT Press.
- Reynolds, Simon. 1998. „Rave Culture: Living Dream or Living Death?“. In *The Clubcultures Reader*. Edited by Steve Redhead. 84-94. New York: Blackwell Publishers.
- Reynolds, Simon. 1999. *Generation Ecstasy. Into the World of Techno and Rave Culture*. New York: Routledge.
- Reynolds, Simon. 2008 (1998). „Renegade Academia“. In *Sound Unbound*. Paul D. Miller (Hg.). 171-180. Cambridge: MIT Press.
- Reynolds, Simon. 2010. „The History of Our World: The Hardcore Continuum Debate“. In *Dancecult Journal* 1(2). 69-76. <https://dj.dancecult.net>
- Ritzer, Ivo und Schulze, Peter (Hg.). 2016. *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Berlin/ Heidelberg: Springer VS.
- Schmitz, Thomas und Groninger, Hannah. 2012. *Werkzeug-Denkzeug. Manuelle Intelligenz und Transmedialität kreativer Prozesse*. Bielefeld: Transcript.
- Teissl, Verena. 2013. *Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale*. Bielefeld: Transcript.

Websites:

CCRU archive: <http://www.ccru.net>, 16.08.2013

The Wire @ Wikipedia:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wire_\(magazine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wire_(magazine)), 16.09.2016

CTM Festival: <http://www.ctm-festival.de>, 2013-2017

UH Fest: <http://uh.hu/about/>, 10.9.2017

Zentrum für Aktuelle Musik: <http://z-a-m.eu/termine.html>, 10.9.2016

Skanu Mezs Festival: <http://www.skanumezs.lv/en/about-us/>, 10.9.2016

Adventurous Music Kollektiv: <http://www.adventurousmusic.com/about/>,
10.9.2017

Electronic Beats, Max Dax Interview mit Atonal Festival 2013:

<http://www.electronicbeats.net/an-interview-with-the-organizers-of-berlin-atonal-part-2/>, abgerufen am 15.09.2016.

Female:pressure, Facts Survey 2013-2017:

<https://femalepressure.wordpress.com/facts/facts-2017-preamble>, 1.9.2017

ICAS Festivalnetwork: <http://icasnetwork.org/about/>, 13.11.2015

Institute for Precarious Consciousness. 2014a. We are all very anxious, via We Are Plan C: <https://www.weareplanc.org/blog/we-are-all-very-anxious/>, abgerufen 12.01.2018

Als PDF via: <https://de.scribd.com/document/234482510/We-Are-All-Very-Anxious>, 12.01.2018

Zygmunt Bauman, re:publica 2015, "from privacy to publicity. the changing mode of being-in-the-world": <https://youtu.be/CGk-iaTr9hk> und

<https://re-publica.com/en/member/5122>

Interviews

Interview Autorin: Nele Jansen, Volunteer Atonal, Berlin 08/2015

Interview Autorin: Philipp Rhensius, Journalist/ Musiker, Berlin 09/2015

Interview Autorin: Katerina Leinhart, Praktikantin CTM, Berlin 03/2014

Interview Autorin: Jan Rohlf, Festivaldirektor CTM, Berlin 03/2014

Interview Autorin: Shilla Strelka, Veranstalterin/ Journalistin, Wien 11/2015

Interview Autorin: Lucia Udvardyova, Journalistin/ Veranstalterin/ Musikerin, Berlin 02/2015

Interview Autorin: Katja Lucker, Musicboard, Berlin 11/2017

Georg Fischer

Gefangen in der Zwischenablage? Die Kopierpraxis des Samplings im Spannungsfeld von Steigerung und Suspension technischer Reproduzierbarkeit

Sampling ist eine etablierte Kopierpraxis der populären Musik, die die Grenzen musikalischer Autor:innenschaft genauso gut aufzeigen kann wie diejenigen des Urheberrechts (Döhl 2016). In seiner heutigen Form ist das digitale Sampling der allgemeinen Öffentlichkeit vor allem aus Gerichtsurteilen bekannt, also dann, wenn urheberrechtliche Grenzen überschritten wurden und es zu Problemen kommt. Seit etwa 1998 streiten sich Ralf Hütter von der Elektroformation Kraftwerk und der Hip Hop-Produzent Moses Pelham um ein kurzes Sample. 2016 taten sie dies sogar vor dem Bundesverfassungsgericht, das in seinem Urteil in bisher einmaliger Weise die Kunstfreiheit gegenüber urheberrechtlichen Ansprüchen stärkte. Trotzdem ist der Fall um das nicht einmal zwei Sekunden lange Rhythmussample, das Pelham ohne Erlaubnis von Kraftwerk für den Song „Nur Mir“ (1997) benutzte, immer noch nicht geklärt: 2019 wird ein Urteil des Europäischen Gerichtshofs erwartet, was eindrucksvoll zeigt, wie komplex und verfahren die rechtliche Behandlung des Samplings aktuell ist. Dann wird sich vermutlich zeigen, wie die Grenzen des Kopierbaren im musikalischen Bereich urheberrechtlich und höchst richterlich definiert werden (Jütte/Maier 2017).

Der Artikel soll nicht die popmusikalische Historie des Samplings in Breite oder Tiefe aufarbeiten. Zu diesem Themenkreis liegen exzellente Arbeiten vor, auf die ich mich stütze (Großmann 2005; Davies 1996; Katz 2004; Rose 1994). Allerdings möchte ich anhand eines medienwissenschaftlich informierten Zugangs danach fragen, wie sich Sampling als Verfahren technischer Reproduzierbarkeit verstehen lässt und welche Konsequenzen ein solches Verständnis für die popmusikwissenschaftliche Betrachtung des Samplings im Zusammenhang mit urheberrechtlichen Einschränkungen ermöglicht. Ich werde also nur am Rande untersuchen, welche enormen neuen Möglichkeiten der Klanggestaltung und der ermächtigenden Aneignung von als fremd begriffenen Werken sich durch die historische Steigerung technischer Reproduzierbarkeit ergeben haben – sondern ich werde die Perspektive umdrehen und nach den Techniken der Suspension, also der Einschränkung, Einhegung und Verhinderung von Kopierakten

fragen. Entsprechend verstehe ich auch das Urheberrecht als einen solchen Suspensionsmechanismus technischer Reproduzierbarkeit, der sich auf das Sampling anwenden lässt. Entgegen einer eher kulturpessimistischen Sichtweise, die dem Urheberrecht kreativitätsmindernde Effekte zuschreibt, plädiere ich abschließend dafür, die konkrete Lebenswelt der Sempelnden zu untersuchen und ihre Strategien, um die urheberrechtlichen Probleme herumzuarbeiten, als kreative Ressource zu verstehen.

Der Kampf um die Hoheit zur technischen Reproduzierbarkeit: Steigerungs- und Suspensionstendenzen

Der Begriff „technische Reproduzierbarkeit“ geht auf Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ zurück, den der Autor in den 1930er Jahren verfasste (Benjamin 2012). Unter dem Eindruck neuer Reproduktionsmedien wie Fotografie und Film und den resultierenden Distributionsmöglichkeiten von Kulturgütern stellte Benjamin die Frage, was mit einem originalen Kunstwerk passiere, wenn es in massenhafter Weise vervielfältigt werde. Seiner Ansicht nach verliere es durch den Akt der Vervielfältigung genau diejenige Qualität, die es eigentlich zum Kunstwerk qualifiziere, nämlich seine Authentizität, oder wie Benjamin es nennt, seine „Aura“. Auch erkennt Benjamin, dass die durch die technische Reproduzierbarkeit entstehende kollektive Ästhetik zwar grundsätzlich die Möglichkeit zur gesellschaftlichen Ermächtigung bestimmter Akteur:innen biete und daher emanzipatorische Potentiale in sich trage, er äußert aber auch seine Sorge, die Kollektivästhetik sei gegenüber faschistischen Strömungen anschlussfähig.

Für den weiteren Gang der Argumentation ist vor allem Benjamins grundlegende Denkfigur von Interesse, die er mit dem Begriff der technischen Reproduzierbarkeit so treffend beschreibt. Die Kopier- und Vervielfältigungsverfahren, so die These meines Aufsatzes, erfahren im 20. Jahrhundert eine enorme Ausdifferenzierung und Steigerung; auch ist das Kopierverfahren des Samplings als Resultat und Ausdruck dieser Steigerungstendenzen zu sehen. Demgegenüber ist jedoch eine Fülle an Mechanismen zu beobachten, die dem Ziel zuarbeiten, technische Reproduzierbarkeit zu suspendieren und für bestimmte Akteur:innen zu begrenzen – vornehmlich aus Gründen der Kontrolle. Damit ist bereits angedeutet, dass das Wechselspiel aus Steigerung und Suspension technischer Reproduzierbarkeit nicht spannungsfrei verläuft, sondern gesellschaftliche Machtverhältnisse und Konflikte reflektiert. Die Hoheit zur technischen Reproduzierbarkeit, also die Frage, wer unter welchen Bedingungen wieviel kopieren darf und kann, ist nicht nur eine der grundlegenden Fragen des Urheberrechts – sie ist auch historisch umkämpft und muss immer wieder neu definiert, ausgehandelt und errungen werden. Sampling bildet ein hervorragendes Fallbeispiel für diesen Kampf, in dem die Grenzen des Kopierbaren fortlaufend

neu konfiguriert werden, also überschritten und unterlaufen, erobert und wieder eingehegt werden.

Die Faszination der Kopie und ihrer Potentiale

Grundsätzlich versteht Benjamin unter technischer Reproduzierbarkeit all jene technischen Verfahren, mit denen sich Objekte vervielfältigen lassen. Die historische Steigerung technischer Reproduzierbarkeit erkennt er dabei vor allem im Kontrast von manuell-physischen und informationellen Kopierverfahren. Eingangs nennt er antike Guss- und Prägetechniken zur Reproduktion von Münzen und Schmuck. Ab der Neuzeit tragen Buchdruck und Kupferstich dazu bei, auf Trägermedien gebannte visuelle Informationen zu vervielfältigen und dadurch leichter zugänglich zu machen. Sichtlich beeindruckt war Benjamin auch von der Fotografie und den bewegten Bildern des Films, die auf Grundlage lichttechnischer Verfahren die eingefangene Wirklichkeit abbilden. Diese Verfahren liefern im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts dann die Grundlage für die massenhaft-industrielle Reproduktion und Kommodifizierung von visuellen ästhetischen Gütern. Schallplatten und Tonbänder, mit denen es einige Jahrzehnte später möglich wurde, akustische Informationen wie Gespräche und Musik entkoppelt von ihrer Originalität, ihrem klanglichen Ursprung, zu speichern und einer breiten Öffentlichkeit in reproduzierter Form zugänglich zu machen, stehen den visuellen Verfahren gegenüber und ergänzen sie.

Ein weiterer markanter Entwicklungssprung in der Geschichte der technischen Reproduzierbarkeit besteht im Übergang zu digitalen Medien, die visuelle, akustische, textliche oder andere Informationen von analogen Ausgangssignalen in digitale Entsprechungen umwandeln. Digitale Kopiervorgänge auf weitere Träger werden dadurch verlustfrei möglich; technische Reproduzierbarkeit erfährt so abermals einen neuen qualitativen Schub. Im musikalischen Bereich ist die digitale Kopie vor allem mit der Markteinführung der CD im Jahr 1982 verbunden. Doch bereits 1979 stellt der australische Hersteller Fairlight den ersten Synthesizer mit digitaler Sampling-Funktion vor, mit dem sich analoge Klänge digital abspeichern und beispielsweise in der Tonhöhe manipuliert abspielen lassen. Im Laufe der 1980er Jahre folgen weitere Sampler, die zunehmend erschwinglich und leichter bedienbar werden, so dass auch nicht professionell ausgebildete Musiker:innen beginnen, mit ihnen zu experimentieren. Insbesondere bei DJs erfreuen sich die Geräte großer Beliebtheit, da diese ihre Turntablism-Praktiken wie Cutting, Scratching oder Backspinning nun auf die Sampler übertragen, dadurch verfeinern und weiterentwickeln können (Pelleter/Lepa 2007).

Auf Basis der Technologie des digitalen Samplings differenzieren sich nach und nach Genres wie Hip Hop, House, Techno, Drum'n'Bass und weitere aus, die

referentielle Kopierpraktiken und das gegenseitige Remixing zentral stellen. Mit der Einführung von CD-Brennern oder MiniDisc, später dann auch von MP3 und anderen digitalen Dateiformaten können digital gespeicherte Musikstücke im Grunde beliebig oft kopiert und verlustfrei reproduziert werden. Auch das heute im Jahre 2018 so populäre Streaming von digitalen Musikdateien stützt sich auf Kopiervorgänge, da die digital gespeicherten Informationen von Servern auf die Endgeräte kopiert und im Zwischenspeicher aufbewahrt werden.

So durchgehend und umfassend unser heutiger Musikkonsum technisch auf der Distribution digitaler Kopien besteht, mit so großer Faszination wird die historische Steigerung der technischen Reproduzierbarkeit auch in der Populärkultur begleitet. In zahlreichen Filmen lässt sich ein starkes Interesse für das Phänomen der (exakten) Kopie, für das Verwischen der Grenzen von Original und Kopie, Realität und Fiktion oder Authentizität und Fake erkennen: Erfolgreiche Hollywood-Produktionen wie „Blade Runner“ (1982), „Matrix“ (1999), „Inception“ (2010) oder auch „Jurassic Park“ (1993) haben die Steigerung technischer Reproduzierbarkeit als Sujet publikumswirksam verfilmt, in der Regel gewendet als Science-Fiction-Dystopie, in der wahlweise Menschen, Dinosaurier oder gleich eine ganze Realität repliziert werden.

Im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit?

So faszinierend die Steigerungspotentiale technischer Reproduzierbarkeit erscheinen, sie stellen nur eine Seite der Medaille dar. In Anschluss an den Medienwissenschaftler Jens Schröter möchte ich auf die verdeckten und übersehenen Mechanismen zur Suspension technischer Reproduzierbarkeit aufmerksam machen, die sich für samplingbasierte Popmusik spezifizieren lassen. Schröter nimmt eine Gegenposition zu Benjamin ein, denn er plädiert dafür, die Sphäre der – wie er es nennt – „Nicht-Reproduzierbarkeit“ ernst zu nehmen und das Narrativ gesteigerter Reproduzierbarkeit differenziert zu betrachten. Die gegenläufige Entwicklung zeigt sich bereits an zwei sehr einfachen Beispielen: Geld und Personalpapieren:

„Das Ausgreifen der Reproduzierbarkeit – gleich ob das Prinzip schon immer existiert hat oder nicht – auf immer weitere Gegenstandsbereiche hat zwingend die Entstehung einer technischen Nicht-Reproduzierbarkeit zur Folge. Die Beschreibung der Moderne als eines Zeitalters stets gesteigerter Reproduzierbarkeit ist nicht falsch, aber einseitig. Vor allem, wenn daraus [...] die Implosion der Differenz von Original und Kopie geschlossen wird: Geld, geheime Dokumente, Personalpapiere sollen nicht oder genauer: nur von bestimmten Institutionen reproduziert werden dürfen.“ (Schröter 2010, 14; Hervorhebungen weggelassen)

Denn auch wenn es für alle Menschen mit Zugang zu einem Farbkopierer relativ einfach erscheint, einen Geldschein zu kopieren, so stabilisieren diverse sozio-technische Schutzmechanismen die Unterscheidbarkeit von originalem und kopiertem Geld und sollen dafür sorgen, dass Falschgeld gar nicht erst in Umlauf gerät. Auf diese Weise wird die Reproduktionshoheit an Technologien delegiert, die im Falle einer Grenzüberschreitung eingreifen und Kopiervorgänge unterbinden. So stellen Sicherheitsmerkmale wie die in die Geldscheine eingewobenen Hologramme sicher, dass echtes Geld von Fälschungen zügig unterscheidbar gemacht werden kann. Die Reproduktion von Hologrammen selbst ist aufgrund eines komplizierten geometrisch-optischen Verfahrens nicht für „Otto Normalbürger an einem Kopierer möglich“ (Schröter 2013, 255), sondern nur unter bestimmten Bedingungen und für bestimmte gesellschaftliche Institutionen. Auch gibt es in diversen Druckern und Kopierern sowie in Adobe Photoshop einen automatischen Kopierschutz, der von einer europäischen Behörde definiert wird. Banknoten können anhand bestimmter Merkmale der sogenannten „EURion-Konstellation“ identifiziert werden, wenn sie für einen Kopiervorgang eingescannt werden. Der Kopiervorgang wird daraufhin abgebrochen (Schröter 2010, 26).

Die Hoheit zur technischen Reproduzierbarkeit liegt im Falle des Gelds ausschließlich bei dazu befugten Organisationen. In Deutschland ist nur die Bundesdruckerei von der Europäischen Zentralbank (EZB) dazu autorisiert, Euroscheine herzustellen. Bei Personalpapieren wie Pässen, Ausweisen oder Führerscheinen, die materielle Unikate darstellen, ist die Situation ähnlich. Da diese Dokumente eine bestimmte Identität auf eine bestimmte Person zuordnen, gibt es im Normalfall auch nur je ein Exemplar, das als echt gilt.

Bei Geld und Ausweispapieren handelt es sich bekanntlich um offizielle, an Staatsautoritäten gebundene Dokumente, deren technische Reproduzierbarkeit eingeschränkt wird, um die gewünschte Knappheit des Guts monopolistisch zu regulieren. Dieses Privileg ist gesetzlich festgeschrieben und wird an die genannten Technologien, in diesem Falle zur Zertifizierung von Echtheit, delegiert. Die Reichweite von Kopiergeräten wird begrenzt, um die Differenz zwischen erwünschten und unerwünschten Kopien zu stabilisieren. Die Differenz, so Schröter, stellt eine gesellschaftlich umkämpfte Ressource dar, um deren Kontrolle fortlaufend gerungen und die selbst fortlaufend reproduziert wird, indem unerlaubte Reproduktionen unter Strafe gestellt und technisch verunmöglicht werden.

Mit der Behauptung einer gesellschaftlichen Sphäre der Nicht-Reproduzierbarkeit geht es Schröter (2010, 23) nicht darum, „Reproduzierbarkeit und Nicht-Reproduzierbarkeit gegeneinander auszuspielen, sondern ihre historisch, kulturell, ja situativ konkreten Konfigurationen zu beobachten“. Dementsprechend sei Reproduzierbarkeit auch nicht etwas,

„das es gibt oder nicht, sondern [...] etwas, das gestuft und verteilt vorliegt. Eine bestimmte Reproduzierbarkeit steht großen und finanzstarken Unternehmen und/oder staatlichen Institutionen zur Verfügung. [...] Den meisten Menschen steht sie nicht zur Verfügung. Daher sind eben auch nicht ‚wir‘ in ein Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, eine Kultur der Kopie oder eine Epoche der Simulation übergegangen. Die Homogenität eines solchen Übergangs im ‚Wir‘ zu behaupten, verdeckt die unterschiedlichen Stufungen und Verteilungen von Reproduzierbarkeit und Nicht-Reproduzierbarkeit und mithin ihre Funktionen für die stets umkämpfte Reproduktion gesellschaftlicher Macht.“ (Schröter 2010, 29f., Hervorhebungen im Original)

Die von Schröter vorgeschlagene Betrachtung der Stufungen und Verteilungen technischer Reproduzierbarkeit halte ich für einen hilfreichen Ausgangspunkt, um mich einer differenzierten Analyse der Kopierpraktiken des Samplings und ihren urheberrechtlichen Restriktionen anzunähern. Die medienwissenschaftliche Perspektive impliziert, die in technische Medien eingeschriebenen Konfigurationen technischer Reproduzierbarkeit zu berücksichtigen und von diesen aus den gesellschaftlichen Kampf um die Reproduktionshoheit zu untersuchen. Dabei interpretiere ich das von Schröter beschriebene Phänomen als einen Antagonismus, an dessen Bewegungen sich gesellschaftliche Machtverhältnisse ablesen lassen. Denn so offensichtlich die Steigerung der technischen Reproduzierbarkeit im 20. Jahrhundert auch ist, sie ist begleitet von diversen Gegenmaßnahmen und wiederum subversiven „Gegenpraktiken und Gegentechnologien, die diese Zurichtungen zu unterlaufen suchen“ (Schröter 2010, 20).

Gleichfalls werde ich in Abgrenzung zu Schröter nicht die These von der „Sphäre der Nicht-Reproduzierbarkeit“ fortschreiben. Die vorangestellte Negation ist vor allem dabei hilfreich, auf das dahinter liegende Spannungsverhältnis aufmerksam zu machen, nämlich auf den Kampf um die Hoheit zur technischen Reproduzierbarkeit. Stattdessen fokussiere ich auf die verschiedenen Konfigurationen technischer Reproduzierbarkeit, die im Fall der Musikindustrie von Akteur:innenn wie Verwertungsgesellschaften, Labels und Verlage, aber natürlich auch Künstler:innen und Konsument:innen ausgehandelt wird.

Urheberrechtliche Konfigurationen technischer Reproduzierbarkeit: Automatische Kopierschutzmechanismen

Die urheberrechtlichen Grenzen des Kopierbaren sind für die moderne Musikindustrie eine zentrale ökonomische Ressource, um deren Hoheit seit Beginn der Tonaufzeichnungen gerungen wird. Die Musikindustrie steht dabei von Beginn an vor dem Problem, dass jede neue Speichertechnologie prinzipiell neue Nutzungs- und damit Verkaufsmöglichkeiten bietet, das Kopieren und Speichern von Musik aber nicht vollkommen unkontrolliert und unendlich

geschehen darf, da sonst das auf Knappheit der Ware basierende Geschäftsmodell misslingt.

Als formales Regelsystem stellt das deutsche Urheberrecht, genauso wie das angloamerikanische Copyright Law, ein auf Gesetzen, Gesetzesauslegungen und Auslegungen von Gesetzesauslegungen basierendes Instrument zur gesellschaftlichen Regulierung der Reproduktionshoheit dar. Zur Herstellung einer Balance von Schutz und Anreiz zur Produktion neuer Werke enthält es eine Fülle von Konfigurationen technischer Reproduzierbarkeit, beispielsweise die Privatkopie, die Rechtsfigur der zufälligen Doppelschöpfung oder die Zitat-schranke. Auch rechne ich die grundsätzliche Regel hinzu, dass 70 Jahre nach dem Tod eines:r Autor:in der urheberrechtliche Werkschutz erlischt und das Werk automatisch in den Bereich der Gemeinfreiheit übergeht.

Bei diesen Konfigurationen handelt es sich um gesellschaftlich ausgehandelte Konventionen, die zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten vereinbart und formal kodifiziert wurden – in der Regel gekoppelt an die Einführung neuer Technologien. Die jüngste Entwicklung stellt in diesem Zusammenhang das digitale Sampling dar, das ja nicht auf der Kopie eines kompletten Stücks sondern nur eines kurzen Ausschnitts aus diesem basiert. Um den historischen Hintergrund für diese besonders enge urheberrechtliche Auslegung besser einordnen zu können, werde ich in diesem Abschnitt die Einführung technischer Kopierschutzmechanismen in der Musikindustrie kursorisch untersuchen.

In ihrer Studie „Autoren und Apparate“ zeigt die Medienhistorikerin Monika Dommann (2014), wie durch die Einführung neuer Kopiertechnologien immer wieder neue Akteur:innenkonstellationen und rechtliche Anpassungen nötig wurden. Ein frühes Beispiel bietet die Durchsetzung des Grammophons, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts für breitere Gesellschaftsschichten erschwinglich wurde. Der kommerzielle Erfolg von Künstler:innen wie Enrico Caruso, die ihre Musik auf Schallplatten veröffentlichten, führte unweigerlich zu unautorisierten Kopien der Konkurrenz. Diesem Angriff auf die eigene Reproduktionshoheit begegnete die Musikindustrie laut Dommann mit zwei Mitteln: Einerseits stärkte sie in Werbung und Marketing die klanglichen Vorzüge von Originalaufnahmen und warnte vor mangelhaften Nachahmungen; andererseits begann man damit, in die originalen Aufnahmen Ansagen einzusprechen, die unautorisierte Kopierende abschrecken und gleichzeitig als Qualitätsmerkmal fungieren sollten (Dommann 2014, 75).

Während dieser frühe Kopierschutz relativ leicht durch das Auslassen der Ansagen umgangen werden konnte, formierten sich in den kommenden Jahrzehnten weitere Versuche zur Begrenzung der musikindustriellen Reproduktionshoheit. Ab den späten 1960er Jahren waren Musikkassetten schon relativ weit verbreitet und machten das Kopieren von auf Schallplatten gespeicherter Musik

zuhaus möglich. Um dagegen vorzugehen, wurde innerhalb der Musikindustrie mit einem auditiven Kopierschutz experimentiert, der direkt in die Musik eingemischt wurde. Ein hochfrequentes Störsignal von etwa 20 Kilohertz („spoiler signal“) sollte unautorisierte Kopiervorgänge von Vinyl auf Kassette unterbinden: Vom menschlichen Gehör nicht wahrnehmbar sollte es den magnetischen Schreibvorgang auf der Kassette irritieren und so verhindern. Dieser Kopierschutz setzte sich letztendlich nicht durch, zeigt aber deutlich das Interesse der Musikindustrie, die Kontrolle über das eigene Geistige Eigentum so weit wie möglich durchzusetzen (Heylin 1995, 243).

Heute stellt das „Digital Rights Management“ (DRM) die stärkste Verschränkung von Urheberrecht und technischem Kopierschutz in der gesamten Medienindustrie dar. Die Abstufungen technischer Reproduzierbarkeit werden dabei besonders deutlich. Grundsätzlich versteht man unter DRM ein Bündel von verschiedenen Mechanismen zur Kontrolle, Distribution und Verwertung digitaler Kopien. Viele der DRM-Funktionen wurden als Reaktion auf digitale Tauschbörsen und die darin „vagabundierenden Kopien“ (von Gehlen 2010, 101) von Software, Filmen und Musikstücken konzipiert.

Für Volker Grassmuck ist DRM gar „das in Technologie gegossene Misstrauen gegenüber den Nutzern“ (Grassmuck 2006, 179). In einem PDF-Dokument beispielsweise können die „Sicherheitseinstellungen“ je nach Schärfe folgende Aktionen verhindern: „das Dokument drucken, verändern, per Cut-and-Paste Stellen extrahieren, mit anderen Dokumenten verbinden und Kommentare anlegen (Grassmuck 2006, 166). Microsofts „Windows Media Digital Rights Management“ vergibt Rechte, um Dateien auf bestimmten Geräten wiederzugeben, auf CDs zu brennen oder mit einem tragbaren Gerät zu synchronisieren. Und ein besonders rigider DRM-Kopierschutz für Audio- und Videodateien, der allerdings von der Unterhaltungsindustrie unter anderem wegen Unmuts und Umgehungsstrategien der Nutzer relativ zügig wieder abgeschafft wurde (Dolata 2008, 355), definierte sogar die Anzahl der Kopien, die Nutzer:innen von einer Datei anfertigen konnten.

Die Steigerung der technischen Reproduzierbarkeit geht dabei einher mit einer Steigerung der Detektierbarkeit, da sich digitale Dateien nicht nur selbst kopieren, sondern auch zum datenbankgestützten Abgleich einsetzen lassen. Auf dieser Basis werden Kopien also auch dazu genutzt, technische Reproduzierbarkeit einzuhegen und zu kontrollieren. Führende Video- und Audioplattformen wie Youtube oder Soundcloud arbeiten seit einigen Jahren mit einem algorithmischen Identifikationssystem zur automatischen Kontrolle über das Hochladen und Veröffentlichen urheberrechtlich geschützten Materials. Indem die Majors der Film- und Musikindustrie ihre Kataloge zur Identifizierung zunehmend bei den Plattformen hinterlegen und dadurch urheberrechtliche „Upload Filter“ schaffen, wird die Zone der technischen Reproduzierbarkeit fortlaufend

eingeschränkt. Das Hochladen von DJ-Sets, mit kurzen Musikausschnitten unterlegten Amateurvideos oder samplebasierter Musik steht dadurch in einem ständigen Wettbewerb mit seiner urheberrechtlich induzierten, technisch gestützten Verhinderung.

Aber auch bei physischen Kopiervorgängen wird der Zusammenhang aus Reproduzierbarkeit und Detektierbarkeit ersichtlich. Im Mai 2016 wurde von IBM ein Patent für ein Kopiergerät angemeldet, das Text- oder Bildmaterial wie Songtexte oder Fotografien vor dem Druck auf ihren urheberrechtlichen Schutz hin überprüft und gegebenenfalls den Kopiervorgang nicht ausführt. In der technischen Beschreibung des Patents steht:

„In an approach for determining printability of an electronic file, a computer electronically receives a file for printing. The computer parses the file for one or more of text, images, and formatting indicative of potential copyrighted material. The computer, in response to identifying any text, images or formatting indicative of potential copyrighted material, identifies potential copyrighted material within the file.“ (IBM 2015)

Ähnlich wie das von Schröter beschriebene Kopiergerät, das das Auflegen von Geldscheinen erkennt und automatisch den Kopiervorgang abbricht, detektiert die von IBM patentierte Maschine urheberrechtlich geschütztes Material. Seit einigen Jahren ist außerdem bekannt, dass bekannte Druckerhersteller wie Xerox oder Hewlett Packard Markierungstechniken beim Druck des Papiers einsetzen, um die Originalität des Dokuments präzise nachverfolgen zu können. Durch diese als „Machine Identification Code“ (MIC) bekannte Technologie lassen sich Informationen über die Herkunft des Dokuments mittels eines Punktrasters nahezu unsichtbar in das Papier einschreiben, wie beispielsweise die Seriennummer des Geräts, Ort und Uhrzeit oder angemeldete Benutzer:in.

In diesem kursorischen Überblick zeige ich den Antagonismus, innerhalb dessen technische Reproduzierbarkeit nicht nur erweitert, gesteigert und verfeinert, sondern auch von suspendieren, kontrollierenden und das eigene Geistige Eigentum markierenden Maßnahmen begleitet wird. Die Grenzen des technisch Möglichen und des juristisch Erlaubten müssen im historischen Medienwandel immer wieder neu definiert werden. Die Spannweite der involvierten Akteur:innen reicht dabei von individuellen Amateur:innen bis hin zu professionell agierenden Organisationen, die ihre eigene Hoheit, Kopien anfertigen zu können und zu dürfen, immer wieder aufs Neue erstreiten beziehungsweise verteidigen.

Über- und Unterschreitungen urheberrechtlicher Grenzen des Samplings

Für die musikalische Produktionspraxis des Samplings gilt die Frage nach der Reproduktionshoheit in besonderer Weise, da samplinggetriebene Genres maßgeblich davon abhängen, in welchem Umfang Kopien aus kommodifizierter und urheberrechtlich geschützter Musik eingesetzt werden dürfen. Während die Sample-Euphorie der 1980er und frühen 1990er Jahre sich in Übernahmen von zehn oder mitunter 20 Sekunden langen Samples zeigte und Rapgruppen wie die Beastie Boys oder Public Enemy hunderte von Samples unterschiedlicher Länge auf einem einzigen Album rekombinierten, weist Sewell (2014) empirisch nach, dass in den USA die Anzahl der erkennbaren, referentiell eingesetzten Samples ab den ersten Urteilen nachlässt.

In Deutschland lässt sich beobachten, dass insbesondere bis 2012 die Rechtsprechung kontinuierlich restriktiver wird und bereits kürzesten Samples Schutz zugesprochen wird, auch wenn diese die juristische Schöpfungshöhe nicht erreichen und damit nicht mit dem notwendigen Grad an künstlerischer Originalität und Eigenständigkeit ausgestattet sind. Das Urteil des Bundesgerichtshofs (2012), das vom Bundesverfassungsgericht (2016) aufgehoben wurde und derzeit beim Europäischen Gerichtshof verarbeitet wird, ist in diesem Zusammenhang zentral.

Der popmusikwissenschaftliche Diskurs zum Themenfeld Sampling und Urheberrecht beschränkt sich meiner persönlichen Einschätzung nach vor allem darauf, die restringierenden urheberrechtlichen Maßgaben als Barrieren für musikalische Kreativität zu thematisieren und entsprechende rechtliche und technische Maßnahmen zur Suspendierung von Reproduzierbarkeit als hinderlich zu bestimmen. Diese Kritik trifft grundsätzlich zu und markiert gleichermaßen einen wunden Punkt in der Diskussion um die Legitimität des Urheberrechts, insofern es innerhalb des musikindustriellen Komplexes ja nicht als Kreativitätsverhinderer, sondern ganz im Gegenteil explizit als Grundlage für schöpferisches Handeln verstanden wird.

Schaut man sich die tatsächliche Lebenswelt der Samplenden an, wird jedoch deutlich, dass eine dichotome Perspektive auf das Urheberrecht, das Kreativität wahlweise marginalisiert oder stimuliert, beim Sampling nicht ausreicht. Vielmehr offenbaren die Ergebnisse meiner ethnografischen Untersuchung (Fischer 2018), dass Sampling in der panoptischen Situation rechtlicher Beobachtung mit einer Reihe von Umgehungspraktiken aufrechterhalten wird, die ich als Über- oder Unterschreitungen urheberrechtlicher Restriktionen interpretiere. Im Wesentlichen beschränke ich mich darauf, vier distinkte Idealtypen solcher kreativer Umgehungsstrategien vorzustellen. Ich orientiere mich dabei an dem semantischen Feld um das „Gehen“ herum:

1.) Schaffung von Distanz: Die Abkehr von samplingzentrierter Musikproduktion lässt sich beobachten, wenn Musikproduzent:innen und Labels grundsätzlich Abstand nehmen von der Idee, aus Fremdsamples produzierte Musik zu veröffentlichen und zu verwerten. In der Regel ist damit eine Hinwendung zu anderen Formen der Musikproduktion verbunden, wie das Erlernen eines klassischen Instruments. Auch ist es eine verbreitete Praxis im Studio, ein Sample lediglich als musikalisches Stützgerüst zu verwenden und es mit selbst eingespielten Spuren zu kombinieren, nach dieser Inspirationsphase das Sample wieder zu entfernen und das Stück gänzlich ohne Sample zu veröffentlichen. In jedem Fall geht es darum, drohende urheberrechtliche Probleme, auch wenn diese letztendlich nicht auflösbar sind, weitmöglich zu umschiffen, um damit weniger Angriffsfläche für Klagen, Abmahnungen und teure Lizenzabgaben zu bieten.

2.) Unterlaufen urheberrechtlicher Restriktionen: Hier wird das Ziel, samplingbasierte Musik veröffentlichen und verwerten zu können, aufrechterhalten – die Wege, um dorthin zu gelangen, verlagern sich aber in untergründige oder versteckte Bereiche. Die offiziellen Stellen und Kontrollmechanismen werden umgangen oder unterlaufen. Beispielsweise werden Samples als Coverversionen bei der GEMA angemeldet, nur inoffiziell in kleinen Auflagen oder bei unauffälligen Labels veröffentlicht, in verschleierter oder versteckter Form in den Stücken eingebaut, unter Pseudonym oder sogar anonym veröffentlicht. Eine weitere Umgehungsstrategie ist die Herstellung von Interpolationen, also Nachstellungen, die in Umgehung der leistungsschutzrechtlichen Erfordernisse leichter lizenziert werden können als direkte Klangkopien. Zahlreiche professionelle Studios bieten heute solche maßgeschneiderten Interpolationen an.

3.) Zugänglichmachung: Darunter fasse ich alle Praktiken zusammen, mit denen Zugang zu urheberrechtlich geschützten und eventuell technisch abgesicherten Kopien von Musik hergestellt wird (Op den Kamp 2017), beispielsweise durch das digitale Abfangen von Streaming-Websites oder das Aufknacken von DRM-geschützten Dateien. Auf der anderen Seite sind auch alle Praktiken mitgemeint, bei denen urheberrechtlich illegale Musik, die auf Samples basiert und deswegen unter Verschluss gehalten werden muss, nicht nur intern verfügbar gemacht, sondern auch für Externe und eine interessierte Öffentlichkeit bereit gestellt wird; wie beispielsweise im Rahmen des „Grey Tuesday“ 2004, als das Mashup-Album „The Grey Album“ von DJ Dangermouse auf mehr als 100 Websites und in Tauschbörsen online gestellt wurde.

4.) Verfolgung von urheberrechtlich geschützten Songs, die selbst auf Samples basieren, zur Durchsetzung der eigenen Reproduktionshoheit: Aufgrund dysfunktionaler urheberrechtlicher Mechanismen werden in der Musikindustrie Kopien von Stücken unikatifiziert, also durch auditive Wasserzeichen oder andere Einlassungen eindeutig unterscheidbar gemacht, um urheberrechtliche

Vergehen besser verfolgen und kontrollieren zu können. Vergleichbar sind sogenannte „trap streets“ oder „copyright traps“ bei der Herstellung von Karten. Das sind fingierte Straßen oder Orte in Karten, mit denen die Originalität einer Karte und damit mutmaßliche Plagiate nachgewiesen werden können (Monmonier 1991, 51); es handelt sich also um Techniken, mit denen die eigene Autor:innen-schaft behauptet und verteidigt wird.

Zusammengefasst repräsentieren Umgehungsstrategien damit den symbolischen und praktischen Rückgewinn von Kontrolle innerhalb eines Bereichs, deren Regeln die Akteur:innen nicht zu ihren Gunsten ändern können. Die vier umrissenen Strategien der Umgehung lassen sich als reflexive Anpassungsleistungen auf drängende urheberrechtliche Schwierigkeiten interpretieren und als künstlerische Kompromisse verstehen, die die Akteur:innen einzugehen bereit sind, um weiterhin samplingbasierte Musik produzieren, veröffentlichen und verwerten zu können. Die Umgehungs-kreativität begleitet und komplementiert damit die innermusikalische Kreativität samplingbasierter Musik.

Bezogen auf den konkreten Fall des Samplings lege ich anhand der kreativen Umgehungsstrategien die Konfliktlinie um die Hoheit zur technischen Reproduzierbarkeit frei und diskutiere differenzierter, als das mit der Annahme, Kreativität würde durch das Urheberrecht grundsätzlich marginalisiert, möglich wäre. Mit der vorgestellten Perspektive gestehe ich den Akteur:innen wie Musikproduzent:innen und Labelbetreiber:innen damit deutlich mehr Handlungsmacht zu, als dies kulturpessimistische Darstellungen tun. Zudem akzentuiere ich noch genauer den historischen Kontext, innerhalb dessen spezifische Akteur:innen um die Kontrolle, Suspension und Potentialität technischer Reproduzierbarkeit ringen, deren Grenzen sich aufgrund technischer Innovation stets verschieben, neu ausgehandelt und wieder unterlaufen werden.

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter. 2012. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Suhrkamp Verlag.
- Davies, Hugh. 1996. „A history of sampling“. In *Organised Sound* 1 (1): 3–11.
- Döhl, Frédéric. 2016. *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*.
- Dolata, Ulrich. 2008. „Das Internet und die Transformation der Musikindustrie“. In *Berliner Journal für Soziologie* 18 (3): 344–69.
- Dommann, Monika. 2014. *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Fischer, Georg. 2018. „Urheberrecht und Kreativität in der samplingbasierten Musikproduktion“. Dissertation, TU Berlin.

- Grassmuck, Volker. 2006. „Wissenskontrolle durch DRM: von Überfluss zu Mangel“. In *Wissen und Eigentum. Geschichte, Recht und Ökonomie stoffloser Güter*, herausgegeben von Jeanette Hofmann, 164–88. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Großmann, Rolf. 2005. „Collage, Montage, Sampling. Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien“. In *Sound. Zur Technologie des Akustischen in den Medien*, herausgegeben von Harro Segeberg und Frank Schätzlein, 308–31. Marburg: Schüren.
- Heylin, Clinton. 1995. *Bootleg! The Rise And Fall Of The Secret Recording Industry*. New York: St. Martin's Press.
- IBM. 2015. Copyright infringement prevention, issued 15. April 2015. <https://patents.google.com/patent/US9928015B2/en>.
- Jütte, Bernd Justin, und Henrike Maier. 2017. „A Human Right to Sample—will the CJEU Dance to the BGH-Beat?“ In *Journal of Intellectual Property Law & Practice* 12 (9): 784–96. <https://doi.org/10.1093/jiplp/jpx096>.
- Katz, Mark. 2004. *Capturing sound: How technology has changed music*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Mark, Monmonier. 1991. *How to lie with maps*. Chicago, University of Chicago Press.
- Op den Kamp, Claudia. 2017. „Circumvention and the Film Archive: Found Footage, Legal Provenance and the Aesthetics of Access“. Herausgegeben von Holger Brohm, Sebastian Gießmann, Gabriele Schabacher, und Sandra Schramke. In *Workarounds*, ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft, 4. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19396>.
- Pelleter, Malte, und Steffen Lepa. 2007. „Sampling als kulturelle Praxis des Hip-Hop“. In *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*, herausgegeben von Karin Bock, Stefan Meier, und Gunter Süß, 199–213. Bielefeld: Transcript.
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover, N.H.: Wesleyan Univ. Press.
- Schröter, Jens. 2010. „Das Zeitalter der technischen Nicht-Reproduzierbarkeit“. In *Navigationen. Zeitschrift für Medien-und Kulturwissenschaften* 10 (1): 9–36.
- Schröter, Jens. 2013. „Von der Farbe zur Nicht-Reproduzierbarkeit“. In *Akteur-Medien-Theorie*, herausgegeben von Tristan Thielmann und Erhard Schüttpelz, 235–64. Bielefeld: Transkript.

Sewell, Amanda. 2014. „How Copyright Affected the Musical Style and Critical Reception of Sample-Based Hip-Hop“. In *Journal of Popular Music Studies* 26 (2-3): 295–320. <https://doi.org/10.1111/jpms.12078>.

Von Gehlen, Dirk. 2010. *Mashup: Lob der Kopie*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Martin Ringsmut

Musical cyborgs as social beings – reflections on popular music production and translations of the social in two recording environments in Cologne

1 Introduction

Before discussing two examples from my own research on popular music production¹ and its translations of the social, I provide 1.) a short introduction to (ethno)musicological research on music production focussing on studio production and home recording. Below, I use this overview to 2.) highlight the special context posed by recording session when talking about the meanings of sound and technologies in music production. Following this, I 3.) introduce a few key concepts borrowed from actor-network-theory and the musicology of record production to assemble a theoretical habitat for the musical cyborg which I propose as conceptual tool for understanding popular music production. The two examples through which I elaborate my thoughts on the social in music production are (1) the now shut-down Supow studio – a recording studio in Cologne specialized in analog productions and (2) a bedroom production of electronic dance music by the also Cologne based producer Iecraim. In the end, I use an actor-network-theory inspired approach to show how (social) transgressions² are inherently part of popular music production and contribute to musicological and ethnomusicological discourses on popular music production.

1 I began my research in this field in 2012, when I wrote my M.A. thesis on the semiotics of sound and technology in recording studios. Since then, I expanded my research to also include other contexts of music recording and production.

2 The thematic focus of the 2016 conference in Graz was laid on “transgressions” in its various forms, including media, formats, actors, etc. The idea of a musical cyborg may be seen as a transgression of human-technology boundaries. However, to emphasize the actor-network approach, I use the term translation instead, borrowed from John Law (2009, 144) which for me expresses a similar understanding of popular culture without having to rely on an *a priori* postulated boundary between humans and technologies.

1.1 Musicological spotlights on sound production and recording sessions

Recent studies in the history of sound technologies and their impact on musical practices (e.g. Bayley 2010; Chanan 1995; Sterne 2003) have contributed significantly to theorizing human-technology interaction in sound production, shifting the focus from a human-centered perspective to a more symmetrical view which integrates human and non-human actors alike. This in return has resulted in a broadening of musicological key concepts, including established notions of musical instruments, musicians and even music itself (e.g. Born 2005; Théberge 1997; Katz 2010; Taylor 2001). Considering the analog recording studio and its technologies as musical instruments (Wallach 2008, 91) reframed perceptions of studio practices such as sound recording, cutting tracks or sound manipulation (e.g. delay, wave shaping, compression, etc.) as forms of “musicking” (Small 1998, 13). The same point can be made for its digital counterparts as “it is indeed difficult not to conceive of computers as musical instruments” (Charrieras and Mouillot 2015, 191). In the wake of ethnomusicology’s heightened interest in sound recording, fieldwork-based monographs and articles on recording studios and recording sessions framed the studio/recording context as social practice with its own set of rules, aesthetics and meanings (e.g. Meintjes 2003; Bates 2016; Greene and Porcello 2005). Scholars and fans are equally inclined to perceive and analyze popular music either as finished product (e.g. a finished track or an album) or as live performance. These instances of popular music culture are usually more accessible than recording sessions although making-ofs and behind the scenes videos are also increasingly available online. Still, the recording sessions are usually conceived of as transitional state on the way to a ‘finished’ musical product. By taking a closer look at these transitional phases, we are able to uncover the actor-networks (Latour 2005) formed during recording sessions which may be imperceptible by analyzing the finished product.

1.2 Cyborgs, the social, and a little theory

Cyborgs are hybrid beings made of organic and technological compounds. In popular culture they are often portrayed as half human and half machine, with mental and physical powers exceeding those of purely organic lifeforms and frequently posing a threat to “natural” human beings. In the social sciences, and in studies informed by actor-network theory in particular, the concept of the cyborg has a somewhat different connotation. For instance, in 1985 feminist writer and social and technology studies scholar Donna Haraway published the *Cyborg Manifesto*, an essay about the future of socialist feminism. Here, the cyborg is conceptualized as a powerful metaphor which embodies the deconstruction of boundaries between humans and animals, organisms and techno-

logy, physical and non-physical (293-294). Haraway's revolutionary politics reject dualisms and universalizing theories (316). "The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality" (292). The point of analyzing the cyborg in our daily lives is to make sense of our interactions, taking our tools, our artifacts, our environment, our beliefs and our relations with them seriously. Musicians, engineers and producers are constantly interacting with technologies. Applying the concept of the musical cyborg in music production means to understand the interactions of people and technologies as constitutive for musical sounds. In this chapter, I develop the idea of the cyborg not as a revolutionary image but rather as a fundamental conception to understand and analyse music production. I focus on the "ambivalent subject-object imbroglio" (Dolwick 2009, 38) embodied in this concept, and include technologies into the analysis - technologies not as separate objects, but as entangled in an actor-network. Therefore, social analysis has to be a techno-social analysis. With respect to popular music this may appear as self-evident for no popular music would exist without technology. However, especially ethnomusicological approaches can benefit from a readjustment of perspective when understood as the study of "people making music" (Titon 1992, xxi).

The concept of the cyborgs is closely related to actor-network theory and material semiotics, whose conceptions of *actor* function as the theoretical habitat for the musical cyborg. In Latourian actor-network-theory, human and non-human actors form a network through their social relations. The definitions of 'actor' in actor-network-theory are usually broad and open to interpretation by the social scientist. The basic definition of an actor is given by Latour as "something that acts or to which activity is granted by others" (Latour 1996, 376), however, it is important to state that action does not imply intentionality and that by acknowledging the actor-status of technologies in a recording session is not to be understood as humanizing non-human things.

Following this line of thought, the social is not a monolithic force, a sphere, a paraphrase for society or the sum of human relations a person has. The social in actor-network-theory encompasses all associations and interaction between actors. While it may seem strange to apply the term social to things such as microphones or computers, Latour illustrates this application in his article *Pragmatogonies* (Latour 1994). In this article, he sketches a sociotechnical history of culture in which he observes a co-evolution/development of humans and technologies in society. Every new tool and every new technology represents a step in which social relations have been made into an artefact. "It is impossible even to conceive of an artefact that does not incorporate social relations, or to define a social structure without the integration of nonhumans into it. Every human interaction is sociotechnical" (ibid, 806).

In the end, he rejects the idea of two separate realms where human society on one side and non-humans on the other simply evolve in parallel but separate spheres but rather, that they evolve together as equal parts of social complexity (ibid, 807). In this sense, the history of music production can be understood as the constant evolution of the musical cyborg, that is an ongoing adjustment of and experimentation with human and non-human relations. The task for me in this article is then, to uncover these relations in the context of recording sessions. Usually, as musicologist Antoine Hennion argued, these contexts favor the isolation of its actors (Hennion 1989, 415). As I show, social relations can be uncovered by examining the practices of music production and the meanings ascribed to technologies by music producers.

2 Entering Supow Studio

My fieldwork in the Cologne based recording studio Supow, owned by German-Sierra Leonean Reggae artist Patrice Bart Williams took place in 2012. I mostly remained in the background as a silent observer during recording session, talked with engineers, assistants and musicians during the mixing-process and in-between recording sessions. Beside Patrice, I predominantly worked with the studios engineers and assistant-engineers Torsten, Julius and Teresa who maintained the studio³. All of them underwent a formal training in sound engineering and had several years of practice in different recording studios.

The studio had two recording rooms, a control room, two small vocal booths, a living-room area and several storage spaces filled with instruments and mostly analog recording technologies. Patrice had not only gathered a plethora of vintage sound recording equipment, but also attracted like-minded engineers focused on analog production to work in his studio. Especially older analog technologies, like the studio's Neve V3 mixing console, served as important carriers of the 'Supow feeling', as Patrice described the studio's atmosphere. Beside the technologies used in music production, the studio as a place contributed largely to that feeling. Its interior design which was dominated by dark wood that covered the floor and the walls supported Supow's vintage reputation.

Instruments like electric guitars, small drums or an electrical thumb-piano lied spread out over the studio's rooms. A small balafon stood on a window ledge. Large oriental carpets and heavy linen drapes added to the overall "earthy atmosphere" - as described by assistant-engineer Teresa (personal communica-

3 After moving to Paris, Patrice sold the Neve console in 2013 and consequently dissolved the Cologne Supow studio. His motivations had been largely unknown even to his engineers and assistants.

tion, June 13, 2012)⁴. The session musicians I interviewed also emphasized the Supow feeling which was directly linked to the objects in the studio.

2.1 Elements of the Supow cyborg

During my time at the studio, I asked the people working there “What is it that makes the ‘Supow-sound?’” For assistant engineer Teresa, the rooms of the studio gave the recordings their distinctive sound, “the rooms sound musty and earthy. You can’t do a sterile recording in the Supow. The room is audible in every track. It sounds like wood and nature in here” (personal communication, June 13, 2012). Assistant engineer Julius’ first answer sounded rather pragmatic: “In the end it is the musician, the instrument and the room. Mics, cables and that stuff add no more than ten percent to the sound” (personal communication, July 2, 2012). However, when we spoke about why he initially came to the studio, he began to explain, “well, I noticed that many of my favorite tracks at that time came from this studio. When I came here, I immediately fell in love with the laid-back atmosphere and the vintage gear. I mean, for example our closet with that big reverb plate, it just sounds so real. If you listen to Jamaican records from the 70’s, that is exactly that sound” (personal communication, July 2, 2012). Julius, as well as the other assistants and engineers, has a strong scientific understanding of acoustics and electronics. They all tended to talk about session set ups in technical terms of signal pathways, however, when discussing and experimenting during the session their vocabulary slightly shifted. Not only where the sounds discussed in terms of their *authenticity*, their *fatness* or *warmth*, but where also attributed with quasi-magical properties. A good example of this is taken from a conversation with engineer Torsten. He listened to a playback that had been recorded simultaneously with different microphones. One of them was his personal favorite, the Neumann U47. Switching back and forth between different tracks he said to me while playing the track recorded with the U47, “do you hear that? There is something more to the sound in this. The U47 does not simply catch the sound but it adds something, it makes it actually sound better than in reality” (personal communication, May 22, 2012)

For Patrice, owner of the studio, a third component beside the rooms and the technologies is crucial for the Supow-sound. During the production and recording sessions of his 2013 released album “Rising of the Son”, Patrice wrote and recorded song snippets in the control room or in the big recording room, often staying overnight. He slept on the couch in the control room. Through this self-imposed isolation, he strove to focus and enhance his creative momentum.

⁴ All personal communications in this chapter are translations of the German originals by the author.

He liked to quote producer Quincy Jones, saying, “you just set everything up, get everything up and wait for god to walk through them room” (personal communication, May 25, 2012). The people at Supow often called this “catching the vibes” or simply “vibing” to describe an atmosphere of inspiration and artistic harmony with oneself and the environment. For Patrice, this worked best at his own studio, which had been designed to his own needs. For brief periods of time, Patrice lived in the studio, staying over-night. He rearranged the rooms into smaller areas or “work stations” where he could experiment with different instruments and technologies. For him, the studio had “the atmosphere of a playground”. This atmosphere, which for Patrice is largely comprised of the design of the rooms and the vintage analog recording equipment, then is the third non-human element of the Supow cyborg. In Patrice’s eyes, his performance was made possible by the inspiring atmosphere of his studio.

2.2 Transgressing isolation, reassembling the social

Following Hennion, the recording studio is an empty place that initially is completely isolated from the outside world. Everything in it has to be assembled. By assembling the actors in the studio, existing social ties are reassembled, and new ones are formed. I recall a specific session when Patrice was ready to record some vocal lines. He entered the vocal booth and sang over the backing track. For recording his vocals, he used a Neumann U47 condenser microphone, which transformed the sound waves into electrical impulses and sent them via cables through the Neve 1081 pre-amp and the Fairchild 660 compressor and then into the Neve V3 console. Along the way, as Patrice pointed out to me, that these components imprinted their own, distinct sound on the tracks, which also included noise and compression, thereby changing the shape of the sounds like a sonic vignette (ibid). After this, the electrical signals were transformed into digital signals via the Pro-Tools HD2 Interface and sent into the studio’s computer. From there, they would be further edited or sent back again through other devices, like the studio’s custom-made echo plate cabinet⁵.

Although it occupied a central position in the production by transforming analog signals into digital ones, the people at Supow considered their PC to be nothing more than a passage point. The computer was black boxed, it lacked its own voice, its performance did not contribute to the cyborg sound. In contrast, the analog technologies were associated with legendary musicians and producers of the 1960’s and 70’s. For the people at Supow, the U47s as well as the Fairchild compressor and the Neve console were “fetish objects” (Meintjes 2012) in this respect, as they were constantly telling stories about them, in

5 In another Supow production that I did not witness myself, Patrice exclusively relied on analog equipment to produce his music.

which session and by whom they had been used how they sounded on which record. They used them as artefacts to achieve the same results as their musical role models. “There is something elitist about running an analog studio. Recording completely analog on tape and stuff is really expensive. There is not much ‘fixing it in the mix’ after its all on tape. Tape does not allow for infinite takes without loss of quality. The musicians have to be on point when recording,” explained Patrice, linking the Supow studio to an imagined international elite of music producers and studios (personal communication, May 25, 2012). The musicians of Patrice’s band often expressed a certain pride in the fact that their musicianship had to be on point when recording on tape and that they did not rely on computers to sound good. This also expressed the notion of higher subcultural capital of analog technology in comparison to their digital counterparts (Zeiner-Henriksen 2014, 34). By using the same technologies that have been used by Al Green, the Beatles, Bob Marley and other members of his popular music pantheon, Patrice created sonic associations far beyond the studios boundaries. The studio and the people in it associate themselves with other studios and artists with similar production aesthetics.

To me, many of the slight changes in sound caused by the analog gear often went unnoticed if I did not listened to them attentively. Even when I did, I could not be sure, that I was not just subjected to the suggestive potential of these technologies. When I asked Julius if he thought that other musicians that recorded in the Supow studio or their fans that listened to the records would recognize the analog sound, he explained: “I don’t believe that they would necessarily recognize the difference in sound. For most musicians, the recording with analog gear is a matter of feeling. They think that they are doing the same thing as their heroes did, the Beatles and others, totally analog and real, and this is when they get to the point of actually performing better. If they get inspired by the vintage gear in the studio, you can hear it” (personal communication, July 2, 2012).

Studio performances are shaped by rationalization processes that affect both social interactions and musical sound. These processes follow, as Théberge argued, the capitalist logic of gaining control over the object (sound) and customize it according to market needs (1989, 111). The rise of the digital audio workstation (DAW), which replaced most of the analog gear in modern studios, can be seen as a product of rationalization “that has dramatically reduced the element of collaborative, physical process” (Williams 2015) in record production. Williams analyzed the prevalent ‘nostalgia’ in music production, showing that “the fixation on the tools, environments, processes, and music of the past is really about the desire for social experience, to be part of something” (ibid). Producing music in an actor-network, focusing on analog equipment as exemplified by the Supow studio, where people become a part of a musical cyborg

through interaction and collaboration, embodies an idealized state of sociality that seems unachievable through DAW. However, in my second example I discuss how the social is translated via purely digital sound recording and production technology and highlight the parallels between translations of the social into the recording session.

3 Lecraim's journey to the 80's

My second example is taken from several interviews I conducted with EDM producer lecrain in 2016 in Cologne. I already knew lecrain for several years which is why I could visit him at his apartment and witness his production process first hand. Lecraim produces music on a semi-professional level and plays frequently at parties in and around Cologne. We usually sat in his kitchen where he had set up his work station. Other than his live set-up, which usually featured an APC40 MIDI-controller and a Korg Kaossilator Pro synthesizer, his work station in the kitchen included just his PowerBook and a portable stereo that he used as loudspeaker. The laptop sat on a long loudspeaker cover that he had taken from his hi-fi set in the bedroom. I asked him to show me the songs he was working on. He went through his archive and chose a track that he was comfortable with - an unfinished 20-minute jam labelled "Raindrop". Lecraim worked with the program Ableton Live. For him, the program met his demands insofar as it combined versatility in both production and live performance situation with an easy to handle interface. We waited for the track to load.

3.1 Elements of the lecrain cyborg

The laptop with its two gigabyte RAM already seemed to be working hard. "I have to constantly adjust sample rates, settings and so on", lecrain explained. As he started the track, he pointed at the upper right corner, "see, CPU is already at 37.38 percent. Let's hope we get through. I made a lot of automations on this jam." He clicked through the different components and opened them, turned virtual faders and knobs and switched between different tracks. "These are my bass drums, drum elements, a Minimoog, an operator, another mini moog and another VST⁶, it should be a reverb", he said and clicked on a track to show me the specifics, "the operators are normal FM-synthesizers from Ableton. I don't exactly know what they do, but I think they modulate the frequencies and influence the overtones." He clicked on a synthesizer, stating "I just played with a few knobs and then this happened. I have no idea how. If by chance I come across something I like, which happens a lot, I keep it.", the synthesizer

6 VST, short for virtual studio technology which in lecrain's case means any sort of digital effect plug-in.

produced a humming base harmony that was modified by a high-pass filter, “I love the Minimoog sound. It is warm and nice. Sure, it is not the real analog thing, it would be awesome if I had one of those, but still, it’s very good.” The Minimoog emulator was created by the company Arturia. The company specialized on analog synthesizer emulation and created the Minimoog V emulator in close communication with Bob Moog. The emulator reproduced the physical characteristics of the Minimoog both in sound characteristics and in operational aspects through the GUI⁷ that employs “symbolic icons reminiscent of analog hardware” (Charrieras and Mouillot 2015, 193).

We listened separately to all components while leclair reconstructed the genesis of the jam and finally said: “This, I think, was the first thing I had.” He started the track and listened to a one chord rhythm pattern “yes, that’s it. I played with the velocity to give it that $\frac{7}{8}$ drive. It’s a normal minor 7 chord that I build with MIDI’s. And I used a vibraphone preset and then it went straight to the 80’s. You hear that? That is totally *Escape from New York*⁸.” The 1980’s are a constant reference when leclair talks about his songs. For him, the evocation of the 1980’s is realized by the application of certain synthesizer sounds, 4/4 beats with a highly compressed and reverbed snare sound on the second and fourth beat and the predominantly use of minor chords. These characteristics are also featured in many other contemporary EDM productions, for instance, in the songs of artists such as Nightcrawler, Miami Nights 1984 or Lazerhawk. The association with American action movies from the 1980’s is also a common feature. For leclair and many others, the emulation of vintage synthesizer sounds succeeded in retaining the semiotic potential of their analog counterparts. Its sounds created an association between Cologne in 2016 and a fictional New York in an American action movie from the 1980s.

He continued: “Then I added the kick.” He activated the kick on one and three, the snare followed on two and four, then the hi-hat entered. As he activated the bass line, the program began to glitch. “See, that happens when you are in a perfect musical flow. Do you hear the machine breathing?” After a few seconds, the laptop caught up and the ventilation sounds faded. We then listened to the entire song with all its elements. For the main melody he had used a Minimoog vibraphone sound. Leclair described his underlying work ethic to me, “I just need to transform everything possible into audios, bounce down everything I can and play with the audio set-ups to make it work. It’s also very important to get to the point where you decide that this track is fine and let go.” As the program began to glitch again, leclair decided to end this session and showed me

7 GUI, short for graphical user interface.

8 *Escape from New York* is an action movie from 1981 starring Kurt Russell. The movie was directed by John Carpenter, who also composed and produced the synthesizer-heavy soundtrack.

his sample library instead. In lecrain's production process we can recognize what Charrieras and Mouillot have called the "analogizing" (ibid, 196) of digital technology, meaning that the materiality of the computer itself enters the field. In contrast to the Supow studio, lecrain's laptop is not a mere passage point in the actor-network but part of the musical cyborg. The specifications of the GUI shaped his interactions with the laptop, and agency was granted to the machine when the program created pleasing sounds by chance. The laptop also impacted the production process through its limitations and breakdowns, because the need to constantly adjust the audio settings according to the laptop's performance directly determined the sonic materiality of the track. At this point, the laptop – like the analog technologies in the Supow studio – obtains its own, distinct "voice" in lecrain's music.

3.2 Sampling the social

Lecrain's sample library included dozens of folders containing samples from single drum hits up to whole sections from movies or songs. Each folder was named after the source of the files.

Interestingly, instead of organizing his samples according to the sampled sounds he organized them according to the people that gave him the samples. Therefore, many of his folders were named either after online platforms, or more often, after his friends and producer colleagues. Some folders were marked red, they contained his favorite samples. Lecrain had obtained the majority of his favorite samples from people he knew off-line. These samples formed an important part of the sonic material that he constantly used in his tracks. On the surface, the solitary interaction of a musician with his laptop seems to oppose the collective, social experience in the studio, but in this case, the social has been reassembled through his samples. They were organized in such a way that the traces of their former associations were easily recognizable, which would have been impossible by only listening to the tracks. In turn, his tracks and songs can be seen as a sonification of his lecrain's social network.

3.3 A social death

When I met lecrain several days later, he had replaced his old Laptop that had completely broken down with a new MacBook Pro. Again, he showed me a track he was currently working on. It was a nearly completed song he called "six o six trix" in which he had only used a Roland TR 606 drum machine emulation. "I still need an additional external hard drive to move my stuff from the old machine. But in this track, I only used the 606. I needed some boundaries. One can easily get lost in these infinite possibilities. For me producing is about setting yourself limitations.", he explained. The song consisted of six tracks in

which he used the drum machine emulator as percussion, harmonic accompaniment and melody instrument. It was a rather short track, not longer than four minutes. “This is an afternoon’s work. I wanted to do a simple track. It was a challenge to use just one instrument. But I think it went pretty well although its sounds completely different.” Lecraim was so satisfied with the simplicity and straightforwardness of the song that he uploaded it to Soundcloud the same week. However, the song “six o six trix” was the product of a new cyborg that possessed significantly fewer social ties, a fact that is directly transformed into sound. Although the software used was exactly the same as before, his songwriting and production process changed significantly and probably will remain limited until he either manages to transfer his social relations from his old laptop to the new one or creates new associations with his current setup.

4 Conclusion

Examining these two examples in an actor-network-theory inspired theoretical framework situated this paper in the vicinity of current musicological works that also employ actor-network-theory derived concepts (e.g. Born 2005; Brabec de Mori 2018; Robbie 2007). However, musicological actor-network enthusiasts tend to use the imaginative power of these dazzling concepts to highlight the exceptional status of their chosen examples. I in turn deliberately chose two examples of music production that do not stand out because of their uniqueness. I rather focused on everyday processes of the social in so to speak everyday processes of music production. In doing so, I have discussed three ways in which the social enters music production processes through technology. First, non-human actors participate in an ensemble performance alongside humans to create music. The Supow has its own voice that is composed of its different sounds, the sound of the rooms, its technologies and its people operating and using them. The same goes for Lecraim, whose songs are a result of his own musicality and the unique characteristics of his laptop. In both examples, humans and non-humans share musical properties. We called this ensemble musical cyborg and characterized it as social being. Second, technologies influence the performance of other actors in the network whether the analog gear in the studio inspires and pushes musicians to perform at their best or an old laptop imposed its technical restrictions on the producer’s performance. Third, the meanings ascribed to analog technologies translate the outside world into the studio and deconstructed the binaries that seemingly shielded the studio from the social world. In Lecraim’s case, the social was translated into his sample library. By comparing the Supow studio with Lecraim’s laptop, it becomes apparent that they share key aspects of human-technology interaction. Using the musical cyborg as an analytical tool combined the analysis of sound produc-

tion with social analysis. The same point can be made for other forms of *musicking*. Every instance of popular music (and many of other forms of music as well) is produced and consumed with and through technologies. These technologies may function as passage points, staying unnoticed in the background, but as I have shown, it may pay out to take a closer look to uncover the social relations formed and transformed by technology. Thus, understanding music as produced and consumed by musical cyborgs helps integrating the social into musicological studies of technology, ethnomusicological research and music analysis in general.

Bibliography

- Bates, Eliot. 2016. *Digital Tradition: Arrangement and Labor in Istanbul's Recording Studio Culture*. New York: Oxford University Press.
- Bayley, Amanda, ed. 2010. *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Born, Georgina. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." In *twentieth century music* 2 (1): 7-36.
- Brabec de Mori, Bernd. 2018. "Music and Non-Human Agency." In *Ethnomusicology – A Contemporary Reader Vol II*, edited by Jennifer Post. 181-194. New York, London: Routledge.
- Chanan, Michael. 1995. *Repeated Takes. A Short History of Recording and Its Effects of Music*. London, New York: Verso.
- Charrieras, Damien and François Mouillot. 2015. "Getting Out of the Black Box: analysing the use of computers in electronic music and sound art." In *Organised Sound* 20 (2): 191-199.
- Dolwick, Jim. "The 'Social' and Beyond: Introducing Actor-Network Theory." In *Journal of Maritime Archaeology* 4.1 (2009): 21-49.
- Greene, Paul D. and Thomas Porcello, eds. 2005. *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Haraway, Donna. 2000 (1985). "A Cyborg Manifesto: Science, technology and socialist feminism in the late twentieth century." In *The Cybercultures Reader*, edited by David Bell and Barbara Kennedy, 291-324. London, New York: Routledge.
- Hennion, Antoine. 1989. "An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music." In *Science Technology Human Values* 14 (4): 400-424.

- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound, How Technology Has Changed Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Latour, Bruno. 1994. "Pragmatogonies: A Mythical Account of How Humans and Nonhumans Swap Properties." In *American Behavioral Scientist* 37 (6): 791-808.
- Latour, Bruno. 1996. "On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications." In *Soziale Welt* 47: 369-381.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Law, John. 2009. "Actor Network Theory and Material Semiotics." In *The Blackwell Companion to Social Theory*, edited by Bryan S. Turner. 141-158. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Meintjes, Louise 2003. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham, London: Duke University Press.
- Meintjes, Louise. 2012. "The Recording Studio as Fetish." In *Sound Studies Reader*, edited by Jonathan Sterne. 265-282. London, New York: Routledge.
- Robbie, Andrew. 2007. "Sampling Haraway, Hunting Björk: Locating a Cyborg Subjectivity." In *Repercussions* 10: 57-95.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.
- Taylor, Timothy. 2001. *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. London, New York: Routledge.
- Titon, Jeff Todd. 1992. *Worlds of Music: An Introduction to Music of the World's People*. New York: Schirmer Books.
- Théberge, Paul. 1989. "The 'Sound' of Music: Technological Rationalization and the Production of Popular Music." In *new formations* 8: 99-111.
- Théberge, Paul. 1997. *Any Sound You Can Imagine. Making Music / Consuming Technology*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Wallach, Jeremy. 2008. *Modern Noise, Fluid Genres. Popular Music in Indonesia, 1997-2001*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Williams, Alan. 2015. "Technostalgia and the Cry of the Lonely Recordist." In *Journal of the Art of Record Production* 9, accessed 15. January 2018. <http://arpjournal.com/technostalgia-and-the-cry-of-the-lonely-recordist>.
- Zeiner-Henriksen, Hans. 2014. "Old Instruments, New Agendas: The Chemical Brothers and the ARP 2600" In *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 6 (1): 26-40.

Johannes Rath

Crossing Worlds. Immersion in digitalen Spielen durch Sound

Einleitung

Sounds und Musik sind nicht einfaches Beiwerk digitaler Spiele, sondern sind essentieller Bestandteil und verbinden die Spielerin bzw. den Spieler mit der virtuellen Welt. Jørgensen argumentiert, dass Sounds so nicht nur als Brücke zwischen den Welten fungieren, sondern dadurch auch wichtige Informationen übermitteln können (Jørgensen 2009, 99). Um diese Informationen über die eigenen Aktionen der Spielerin bzw. des Spielers sowie über andere Geschehnisse in der Spielwelt liefern zu können, ist es notwendig die Sounds dynamisch anzulegen. Dynamisch bezeichnet hier die Anpassung der Sounds an Ereignisse im Spiel, wie beispielsweise das Ablauf eines Timers oder das Aufkommen von Konflikten. Wie sich diese Anpassungen auf das Erleben der Spielerin bzw. des Spielers auswirkt, wird im Folgenden in Bezug auf den Prozess der Immersion ausgearbeitet. Hierzu gilt es vorerst die Verwendung der Begriffe zu ergründen um deren Bedeutung eingrenzen zu können, um letztlich die Verbindungen zwischen Sound und Immersion darlegen zu können.

Worlds: Räume und Welten digitaler Spiele

Virtuelle Welten werden im Rahmen von digitalen Spielen¹ mit Hilfe eines technischen Apparats auf Basis eines digitalen Codes realisiert. Diese Digitalität hat zur Folge, dass nicht die Spielerinnen und Spieler das Regelwerk des Spiels aufrechterhalten müssen, sondern dieses unumstößlich² vorgegeben wird (Calleja 2011). Auch für die Entwicklerinnen und Entwickler eines Spiels hat dies Konsequenzen. Sie müssen die Limitationen des technischen Apparats, mit dem das Spiel verwirklicht wird, berücksichtigen. Daher ist es in der Regel nicht das Ziel, die physische Welt durch die virtuelle Welt möglichst genau nachzubil-

1 In der Literatur sind auch die Begriffe „Computerspiele“ oder „Videospiele“ geläufig. Diese bezeichnen das gleiche, setzen aber einen anderen Fokus. Da in dieser Arbeit der digitale Code als Grundlage des Forschungsgegenstandes aufgefasst wird, wurde dieser Begriff gewählt.

2 Die Praxis des Moddings, bei der durch die Spielerinnen und Spieler der Code des Spiels zu unterschiedlichen Zwecken überarbeitet wird, wird hier nicht beachtet – wird der Vollständigkeit halber dennoch kurz erwähnt.

den oder gar zu simulieren, sondern eine in sich kohärente Welt zu kreieren. Dieses Prinzip der Kohärenz ist auch auf den Sound anzuwenden (Cheng and Cairns 2005).

Wie auch bei Calleja (2011) stehen in diesem Beitrag digitale Spiele im Zentrum der Betrachtung, die grundlegend auf der – der Spielerin bzw. dem Spieler bekannten – physikalischen Welt aufbauen. Beispielsweise funktioniert die Navigation durch den dreidimensionalen Raum analog zu jener im Alltag. Dennoch lassen sich einige der hier erläuterten Konzepte auch auf Spiele anwenden, die beispielsweise keinen dreidimensionalen Raum abbilden.

Dynamische Sounds

Dynamische Sounds ist ein Überbegriff für all jene Sounds, die sich basierend auf das Spielgeschehen oder die Eingaben der Spielerin bzw. des Spielers ändern (Collins 2008). Die Begriffe „interaktive Sounds“ und „adaptive Sounds“ werden nicht durchgehend differenziert als Unterkategorien der dynamischen Sounds verwendet, sondern werden in der Literatur auch austauschbar eingesetzt. Aufbauend auf der Terminologie von Entwicklern hat Collins (2008) diese beiden Begriffe definitorisch schärfer voneinander getrennt, wie hier zusammengefasst wird.

Interaktive Sounds

Interaktive Sounds sind ein direktes Resultat aus der Eingabe der Spielerin bzw. des Spielers. Wenn beispielsweise ein Schwerthieb von einem Schild geblockt wird, so erklingt dadurch ein anderer Sound als bei einem Treffer, der der gegnerischen Figur Schaden zufügt. Dies ist einerseits der Kohärenz der virtuellen Welt geschuldet, andererseits vermittelt so der Sound auch Informationen über die unmittelbaren Auswirkungen der getätigten Aktionen. Noch deutlicher ist dieser Informationscharakter in Spielen wie beispielsweise *Dark Souls* (From-Software, 2011) zu finden: Hier erklingt eine distinktive Variation des Sounds eines Treffers, wenn durch diesen ein Gegner besiegt wird. Durch diesen Einsatz unterschiedlicher Sounds zur Begleitung derselben Aktion kann die Spielerin bzw. der Spieler diese Änderung des Spielgeschehens erkennen, unabhängig von der dazugehörigen Animation, die diese Information auf visueller Ebene vermittelt. Hier wurde auf die ikonische Nachahmung des Index des Verhaltens physischer Welt nicht aus Gründen der technischen Umsetzbarkeit, sondern durch die Priorisierung essenzieller Informationen verzichtet. Die Kohärenz wird auch hier aufrechterhalten, da Klangmodulationen Teil des Verhaltens der physischen Welt sind. Derselbe Vorgang erzeugt auch hier keinen identen Sound.

Adaptive Sounds

Adaptive Sounds hingegen passen sich weniger an die Eingaben der Spielerin bzw. des Spielers sondern viel mehr an das Spiel selbst an. Genauer passen sich adaptive Sounds durch solche in der Entwicklung festgelegten Elemente des Spiels an das Geschehen und den Spielverlauf an. Hier wird zur Erläuterung meist die begleitende Musik angeführt, wobei grob zwei Kategorien unterschieden werden: „exploration music“ (Erkundungsmusik) und „combat music“ (Gefechtsmusik) (Sweet 2014, 330). Erkundungsmusik begleitet die Spielerin bzw. den Spieler während der (konfliktfreien) Erkundung des virtuellen Raumes. In der Regel wird diese, spätestens wenn ein Gegner aufmerksam wird, durch Gefechtsmusik ersetzt.

Da ein solcher Moment zeitlich nicht von den Entwicklerinnen und Entwicklern abgeschätzt werden kann, müssen diese unterschiedlichen Begleitungen aufeinander abgestimmt sein und störungsfrei, also ohne technischen Artefakte des Übergangs, ineinander übergeführt werden können. Da nicht nur der Moment eines Gefechts sondern auch dessen Dauer (wie auch die Dauer der Erkundung) nicht vorab feststehen, muss die begleitende Musik nicht nur aufeinander abgestimmt sein, sondern auch in der eigenen Länge variabel sein. Dies wird meist über Loops gelöst, wobei die Wiederholung der Musik für den einen Zustand durch jene des anderen Zustandes abgelöst, oder durch diesen erweitert bzw. überlagert wird.

Crossing: Immersion in digitale Spiele

Der Übergang der Spielerin bzw. des Spielers vom physischen in den virtuellen Raum wird nicht nur im wissenschaftlichen Kontext sondern auch als Begriff im Marketing von Spielen und in der Kommunikation unter Spielerinnen und Spielern mit der Metapher des Eintauchens (Immersion) beschrieben. Dabei tritt nicht nur die Wahrnehmung für den physischen Raum in den Hintergrund, sondern auch die eigenen Eingaben – also das eigene Handeln – über das Interface (meist Tastatur oder Gamepad) werden nicht als solche wahrgenommen. Sie werden nach einer Lernphase nicht mehr übersetzt in die Aktionen, die von der Spielfigur in der virtuellen Welt getätigt werden, sondern mit diesen gleichgesetzt. Die Aktionen der Spielfigur werden von der Spielerin bzw. dem Spieler nicht nur ausgelöst, sondern auch kognitiv als die eigenen Handlungen interpretiert (Calleja 2011, 68). „In a video game, immersion takes place when the gamer loses consciousness of the methods of perception and interaction in the game“ (Phillips 2014, 37).

Immersive Aspekte des Spiels

Unterschiedliche Aspekte digitaler Spiele können den Effekt der Immersion verstärken. Die bereits angesprochene Kohärenz ist als Grundlage der virtuellen Welt in ihren einzelnen Komponenten relevant. Wenn in *The Stanley Parable* (Galactic Cafe, 2013) die Spielerin bzw. der Spieler in einem Gang mehrmals nach rechts um die Ecke läuft, also im Kreis läuft, ohne aber den Ausgangspunkt je zu erreichen, kann ein solcher physikalisch unmöglicher Raum die Kohärenz der digitalen Welt stören und somit der Immersion hinderlich sein.³

Nicht nur Aspekte des Designs sondern auch der Technik eines digitalen Spiels sind für den Prozess der Immersion ausschlaggebend. Um die psychische Distanz zwischen der digitalen Welt und der Spielerin bzw. dem Spieler zu verkleinern, ist die Latenz ein wichtiger Faktor (Reiter 2011, 160). Wenn ein zeitlicher Abstand zwischen der Eingabe auf Tastatur oder Gamepad und der daraus resultierenden Aktion im digitalen Spiel merkbar (oder nicht abschätzbar) wird, kann auch dies der Immersion hinderlich sein. Es ließen sich hier noch zahllose andere Beispiele auflisten. Für den vorliegenden Text ist die Unterscheidung von Aspekten des Designs und technischen Aspekten ausreichend.

Immersive Aspekte der Spieler

Nicht nur das digitale Spiel selbst sondern auch die Spielerin bzw. der Spieler kann zur Immersion beitragen. Einerseits ist es notwendig, sich auf die virtuelle Welt einzulassen. Die bereits erwähnte Kohärenz, die bei der Entwicklung dieser virtuellen Welten angestrebt wird, macht es notwendig, die dadurch entstehenden Diskrepanzen mit dem Erlernten nicht als störend wahrzunehmen. Wenn man das zuvor gewählte Beispiel aus *Dark Souls* heranzieht, so könnte der spezielle Sound für das Besiegen der gegnerischen Figur als störend wahrgenommen werden, da es sich nicht aus den Alltagserfahrungen direkt ableiten lässt. Dieser Prozess wird allgemein als „willing suspension of disbelief“ (vgl. Phillips 2014, 49) bezeichnet. Nordahl & Nilsson (2014) bezeichnen das Resultat dieses Prozesses als *Plausibility Illusion*. „[Plausibility Illusion] occurs when the unfolding events are experienced as really occurring, despite the sure knowledge that they are not“ (Nordahl and Nilsson 2014, 219). Andererseits ist es auch notwendig, dass die Eingabemöglichkeiten vertraut sind. „Thinking about buttons and menus is a very effective way to lose a sense of immersion“ (Phillips 2014, 42). Dies kann zu einem gewissen Grad durch die Vorerfahrung der Spielerin bzw. des Spielers erreicht werden.

3 In diesem konkreten Beispiel ist genau diese Persiflage auf die räumliche Integrität (wie auch auf andere Konventionen digitaler Spiele) bewusst eingesetzt.

Weitere Konzepte

Im Zusammenhang mit Immersion werden in der Literatur auch andere Konzepte wie Präsenz und Involvement angeführt. Diese werden als Grundvoraussetzung, Alternativmodelle oder als Teilaspekte in Bezug auf Immersion konzipiert und sollen im weiteren Verlauf kurz erläutert werden um das Erleben der Spielerin bzw. des Spielers besser fassbar zu machen. Dies ist auch notwendig, da der Begriff *Immersion* gerne im Bereich des Marketings eingesetzt wird, wodurch dieser zusätzlich an Trennschärfe verliert.

Präsenz

Wie Calleja (2011) ausführt, stammt der Begriff aus den Untersuchungen von Marvin Minsky in den 1980er ab. Dieser beschreibt unter dem Begriff „Telepresence“ wie das ferngesteuerte Bedienen von Maschinen zu der Wahrnehmung führen kann, sich an einem entfernten Ort zu befinden (ebd., 18). In Bezug auf digitale Spiele bezeichnet der Begriff den Umstand, dass die Spielerin bzw. der Spieler in der virtuellen Welt des Spiels durch die Spielfigur agiert. Die Spielerin bzw. der Spieler werden in der virtuellen Welt als Akteurin bzw. Akteur durch die eigene Spielfigur repräsentiert.

Involvement

Involvement bildet die Grundlage für Immersion: „We cannot feel present anywhere without first directing our attention toward and becoming involved with the environment“ (Calleja 2011, 34). In Bezug auf digitale Spiele hat Calleja (2011) mehrere Dimensionen von Involvement definiert. Durch ihre Verbindung zu den Aktionen der Spielerin bzw. des Spielers während des Spielens sind kinästhetisches und räumliches Involvement für den vorliegenden Text wohl die Relevantesten davon. Kinästhetisches *Involvement* wird durch das Steuern der Spielfigur hervorgerufen, räumliches *Involvement* durch das Navigieren im virtuellen Raum. Beide Dimensionen werden über die Bewegung definiert, der Bezugspunkt ist aber jeweils ein anderer. Kinästhetisch bezeichnet, dass die Spielerin bzw. der Spieler in Bezug auf die Handlungen, die über die Spielfigur ausgeführt werden involviert ist. Räumlich bezeichnet, dass der virtuelle Raum Bezugspunkt – für die Spielerin bzw. den Spieler wie auch die Spielfigur ist.

Calleja (2011) sieht hingegen *Immersion* und Präsenz als Teilaspekte von *Involvement* an: „An important component of player involvement is the shortening of the subjective distance between player and game environment, often yielding a sensation of inhabiting the space represented on-screen. This phenomenon is generally referred to in terms of presence and immersion“ (Calleja 2011, 2).

Inkorporation

Das Modell der *Inkorporation* wurde von Calleja (2011) konzipiert. Ziel ist es die anderen Modelle (*Immersion, Präsenz und Involvement*) zusammenzuführen und das Erleben der Spielerin bzw. des Spielers mit diesem neuen Terminus zu beschreiben. Grundlage ist dabei eine Wechselwirkung zwischen der Spielerin bzw. dem Spieler und der virtuellen Welt. Die Spielerin bzw. der Spieler inkorporiert das Spiel in das eigene Bewusstsein. Um beispielsweise eigenständig navigieren zu können, muss der virtuelle Raum der Spielerin bzw. dem Spieler als unmittelbare Umgebung präsent sein.

Andererseits wird auch die Spielerin bzw. der Spieler in das Spiel integriert und ist in diesem über die Spielfigur präsent. Hier wird das Konzept der Präsenz aufgegriffen. „[I]nkorporation occurs when the game world is present to the player while the player is simultaneously present, via her avatar, to the virtual environment“ (Calleja 2011, 169).

Ergebnisse

Aus dem vorliegenden Text lassen sich Hinweise für Zusammenhänge von dynamischen Sounds und Immersion ziehen. Wenn man die Betrachtung von Immersion auf die Elemente *Präsenz und Inkorporation* fokussiert, scheint eine Verbindung direkter erkennbar. So wie interaktive Sounds die *Präsenz* beeinflussen könnten, könnten auch adaptive Sounds die *Inkorporation* beeinflussen.

Zur *Präsenz* tragen jene Elemente des digitalen Spiels bei, die die Wahrnehmung fördern, sich in der virtuellen Welt zu befinden und dort zu handeln. Interaktive Sounds sind direkt an das Handeln der Spielerin und des Spielers gebunden.

Bei *Inkorporation* handelt es sich hingegen um das Übernehmen des virtuellen Raumes als die eigene Umgebung, in der es sich zu orientieren gilt. Adaptive Sounds können hier unterstützend eingesetzt werden, da sie sich an den Zustand bzw. die Geschehnisse im Spiel anpassen. Hierdurch kann die Aufmerksamkeit der Spielerin bzw. des Spielers gelenkt werden.

Als Grundlage für diese Effekte ist ein *Involvement* der Spielerin bzw. des Spielers hilfreich. Ohne dieses *Involvement* ist eine *Immersion* kaum zu erwarten, da dadurch – wie bereits ausgeführt – auch die initiale Aufmerksamkeit auf das digitale Spiel gelenkt wird.

Diskussion

Der vorliegende Text hat gezeigt, dass dynamischer Sound im Prozess der Immersion eine Rolle spielt. Weiter konnten auch mögliche Verbindungen der

Elemente von dynamischen Sounds und Immersion aufgezeigt werden. Grundlage dieser Konzeption bilden digitale Spiele mit einem dreidimensionalen Raum. Einige Aspekte – wie beispielsweise die Unterteilung in interaktive und dynamische Sounds – sind auch in zweidimensionalen Spielen anwendbar, selbst wenn diese keinen (menschlichen) Avatar als Spielfigur verwenden. Der Zusammenhang zu *Immersion* könnte hier allerdings anders funktionieren – wie kann mit dem vorliegenden Text nicht beantwortet werden.

Die verwendeten Begrifflichkeiten und Konzepte entstammen den Game Studies. Besonders das Zusammenspiel von *Immersion*, *Präsenz* und *Involvement* werden hier auf unterschiedliche Arten konzipiert. Manchmal werden sie als Teil des gleichen Faktors, manchmal als diskrete Phänomene und manchmal synonym konzipiert. Durch die Verwendung der Begriffe außerhalb des wissenschaftlichen Kontextes – und besonders durch die Verwendung im Marketing der Spiele – ist eine genaue Definition notwendig. Ebenso sind die unterschiedlichen Begriffe, die wie bereits ausgeführt teilweise aus der Spieleindustrie stammen, als solches kritisch zu betrachten, da oftmals für das zu beschreibende Phänomen bereits andere Begriffe aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen vorhanden sind. Denn obwohl die Game Studies sich als vergleichsweise junges Forschungsfeld Beiträge aus unterschiedlichen Forschungsrichtungen bedienen, werden Konzepte der unterschiedlichen Disziplinen selten zusammengeführt. Gerade im Bereich von *Immersion* erscheint eine Betrachtung unterschiedlicher wissenschaftlicher Konzepte hilfreich. Neben den offensichtlichen Bereichen wie der Psychologie oder den Media Studies allgemein sollten auch Bereiche wie die Kommunikationswissenschaften in künftigen Untersuchungen nicht übersehen werden.

Literaturverzeichnis

- Calleja, Gordon. 2011. *In-Game*. Cambridge, London: MIT Press.
- Cheng, Kevin, and Cairns, Paul. 2005. "Behaviour, Realism and Immersion in Games." In *CHI 2005*, 4. Portland.
- Collins, Karen. 2008. *Game Sound*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Jørgensen, Kristine. 2009. *A Comprehensive Study of Sound in Computer-games*. 1st ed. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Nordahl, Rolf, and Niels C Nilsson. 2014. "The Sound of Being There." In *The Oxford Handbook of Interactive Audio*, edited by Karen Collins, Bill Kapralos, and Holly Tessler, 213–33. Presence and Interactive Audio in Immersive Virtual Reality. Oxford: Oxford University Press.
- Phillips, Winifred. 2014. *A Composer's Guide to Game Music*. Cambridge: MIT Press.

- Reiter, Ulrich. 2011. "Perceived Quality in Game Audio." In *Game Sound Technology and Player Interaction*, edited by Mark Grimshaw, 153–74. IGI Global. doi:10.4018/978-1-61692-828-5.ch008.
- Sweet, Michael. 2014. *Writing Interactive Music for Video Games*. Addison-Wesley Professional.

Kathrin Dreckmann

„Stage“: Überschreitung und Erinnerung im Poptheater David Bowies

Eines der Arbeitsfelder transgressiver Intermedialität sind die semipermeablen Austauschprozesse zwischen dem Visuellen, Akustischen und Performativen. Solche Austauschprozesse kulminieren unter anderem und besonders in den Zitations- und Interferenztechniken der Bühnenshows popkulturell kanonischer Popstars. Als mögliche Beispiele können hier Michael Jackson, David Bowie, Prince oder Kraftwerk genannt werden.

Die Gattungen Theater (Kabuki-Theater), Performance-Art und Happenings der 1970er Jahre, Pantomime (Lindsay Kemp), bildende Kunst (Andy Warhol), Literatur (Oscar Wilde, Beatnik-Generation) sowie ein von Medientheorie, Camp und den (damals noch nicht unter diesem Rubrum bekannten) Gender Studies informiertes Zeichensystem verschmelzen in der Musik Bowies und werden insbesondere auf der Bühne zu einem komplexen audiovisuellen und die Grenzen von öffentlichem und privatem sprengenden Oeuvre, das es für den Rezipienten zu entschlüsseln gilt.

Besonders die verschiedenen Formen von transgressiver Intermedialität, wie sie im Musikvideo und auf der Bühne inszeniert werden, sollen in diesem Beitrag den Schwerpunkt bilden. Die Überschneidung zwischen Poptheater und Theaterpop bildet dabei den thematischen Ausgangspunkt. Von hier aus wird das Werk Bowies unter semiologischen Gesichtspunkten genauer in den Blick genommen und vor dem Hintergrund praktizierter Audiovisualität Phänomene intendierter Überschreitung und Überschreitung in Musik, Kunst und Theater reflektiert. Ebendiese wird dabei gleichzeitig zu einem Charakteristikum popkultureller Erinnerungsarbeit ausgewiesen, indem die „Codes“, die Bowie in seinem Werk verwendet, in der Popkultur fortgeschrieben, neu kontextualisiert, gesampelt, geremixt oder zitiert werden.

#bowie #pophistory #theatralität #intermedialität #überschreitung

Einleitung

Bevor im Jahre 1981 das erste Mal ein Musikvideo bei dem Musiksender MTV ausgestrahlt wurde, fand der heimische Konsum von Musik in West- und Mitteleuropa im Radio, von der Platte oder durch im Fernsehen übertragenen Konzerten statt. Deutsche Fernsehsendungen wie der „Beatclub“, der „Musikladen“ oder der „Rockpalast“, in Großbritannien „Sunday Night at the London Palladium“ oder die Sendung „The Black and White Minstrel Show“ holten die Pop- und Rockstars ins Fernsehen und verfolgten dabei ganz unterschiedliche mediale Konzepte. Die Fernseh Bühne des „Beatclubs“ integrierte z.B. ein tanzendes Publikum in die Show, während der Sänger auf der Bühne seinen Hit vortrug. Die Übertragung der „Rockpalast“-Konzerte zeigte ein „rockistisch“ inszeniertes Ensemble von in der Regel heterosexuellen weißen Männern, die in klassischer Formation einen Sänger in den Vordergrund rückten, während sich hinter ihm die Band versammelte. Ebenso verhielt es sich bei den Übertragungen aus Großbritannien von 1955 bis 1967 („Sunday Night at the London Palladium“) bzw. von 1958 bis 1978 („The Black and White Minstrel Show“). Erst die Kommerzialisierung des Musikvideos ab 1981 sorgte schließlich neben experimentellen, theatral konzipierten Bühnenshows und ihrer Übertragungen ins Fernsehen für einen fundamentalen Wandel in der ästhetischen Form und der Etablierung komplexer Narrative im Musikvideo: Hierbei wurden meist intermediale Bezüge zwischen dem Visuellen, dem Akustischen und dem Performativen hergestellt.

Solche intermedialen Austauschprozesse waren zunächst der Konzertbühne vorbehalten und kulminieren besonders in den Zitations- und Interferenztechniken großer Bühnenshows popkulturell kanonisierter Popstars. Michael Jackson, Prince oder Kraftwerk sind dafür einschlägige Beispiele. Auch David Bowie bewegte sich seit Beginn seiner Schaffensperiode explizit von klassischen Band- und Songdarbietungen auf der Bühne weg und entwickelte bereits vor der Etablierung des Musikvideos durch das Musikfernsehen an Filmnarrative erinnernde Bühnenshows.

Stilistisch knüpfte Bowie zunächst an die Ästhetik der Mods an, versuchte sich später auch mit Anleihen bei den sogenannten „New Romantics“ des New Wave und spielte schließlich im Laufe seiner Karriere mit Elementen des Glam Rock, Punk, Soul, Jazz sowie der Elektronik. Seine Bandaufstellung entsprach hierbei der ihm bekannten klassischen Modszene und Rockbühne: Bandleader vorn, Band hinter ihm (bzw. zuweilen auch ihr). Die Bandmitglieder trugen meist lange Haare, Lederjacke und setzten die Gitarre oder den Mikrofonständer als

verlängertes Phallussymbol in Szene (zu denken wäre hier beispielsweise an den so genannten Cock Rock).¹

Von der im Rock dargebotenen Männlichkeitsinszenierung wollte Bowie sich schon früh abgrenzen, wie er in einem Interview den „Aufstand der Natur gegen die Kultur“ (Diedrichsen 2014, 25f) bezeichnete. Bowie verstand sich als Dandy, und der Stolz des Dandys, der Natur feindlich gegenüber zu stehen, war Teil seiner künstlerischen Identität.

Sozialisiert in den 1960er Jahren wollte er nicht die männlich inszenierte Rock-Natur rezipieren, sondern eine Natur der Individualität aus der Bühnenperformance heraus entfalten, die mehr Raum braucht als das Rocktheater heteronormativer Männlichkeitsdarstellungen. Er sagte in einem Fernsehinterview von 1973: „I am an actor“.²

Bowie war nicht nur ein Musiker und Schauspieler, er war ein Multimedia-künstler, der alles zu Bühnenkunst verarbeitet hat, was ihm vor Augen und Ohren trat. Dabei bediente er sich der Methode des eklektizistischen Zusammenstellens, der Hybridisierung, wie er selbst von sich sagte. Sein multimediales und intermediales Zeichenspiel ist dabei im Medium des Theatralen vermittelt. So stellt sich an dieser Stelle die Frage: Wie lässt sich die spezifische Intermedialität bei Bowie theoretisch beschreiben, und inwiefern ist die Überschreitung Teil seines medialen Konzepts? Wie hat er eine eigene und neue Ästhetik entwickelt, die sehr stark an dem ausgerichtet ist, was traditionsgemäß die Bühne als theatralen Raum erscheinen lässt?

Im Folgenden sollen zunächst die Begriffe Theater und Theatralität deutlich voneinander abgegrenzt werden und in einem zweiten Schritt die popkulturelle Methode des Camp erläutert werden, die eng mit der Figur des Dandys verknüpft ist. Anschließend soll die verbindende Überschreitung Bowies auf der Bühne beispielhaft formuliert werden, bevor Bowie dann auch als Erinnerungskünstler betrachtet wird.

Theater und Theatralität

Nach Fischer-Lichte sind theatrale Zeichen „Zeichen von Zeichen“. Theatralität ist für sie der Gebrauch der Zeichen in einer ganz speziellen semiotischen Form: „Wo immer [...] die semiotische Funktion, als Zeichen eines Zeichens zu dienen, als dominant wahrgenommen wird, können das Verhalten, die Situation und

1 Zur Phallussymbolik von Bühnentechnik, Instrumenten und insb. E-Gitarren in der Popmusik vgl. Frith, Simon. 1981. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon Books. 227f und Jooß-Bernau, Christian. 2010. *Das Pop-Konzert als paratheatrale Form: seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum*. München: De Gruyter. 52.

2 <https://www.youtube.com/watch?v=4mI1vasvEuU> (12.01.2017).

der Kommunikationsprozeß als theatral betrachtet werden.“ (Fischer-Lichte 1995, 178)

Genau dieser spezifische ästhetische Gebrauch der Zeichen im Theater führt zu einer neuen Ebene, Theatralität semiotisch zu verstehen: „Das Theater realisiert diese seine Ästhetizität auf eine besondere, nur ihm eigene Weise, die wir mit dem Terminus Theatralität bezeichnen wollen.“ (Fischer-Lichte 2007, 196)

Die rezeptionsästhetische und handlungstheoretische Dimension des Theaterbegriffes wird somit um eine semiotische Funktion ergänzt, die sich im theatralem Element des Theaters manifestiert.

Geht man nun davon aus, dass Theatralität mehr ist als ein menschliches Verhalten, sondern vielmehr ein Verhältnis, das die „historisch veränderliche[n], dynamische[n] Relation[en]“ verschiedener miteinander verschalteter Bestandteile bezeichnet, wie dies Rudolf Münz getan hat, lassen sich die einzelnen Elemente auch als theaterähnliche Verhaltensweisen von Menschen im außerkünstlerischen Bereich auffassen (vgl. Münz 1998, 70). Das Theatrale ist also nicht nur Theater im Theater, sondern zugleich hat es eine handlungsanleitende Relevanz im Alltäglichen. Aus dem Alltäglichen wiederum stammt das Theatrale, das überspitzt als Pose ehrlich gemeint ist und sein will. Der Popstar und Künstler hebt diese Geste hervor, arbeitet sie aus und überführt sie in eine Narratologie, die figurativ glaubhaft erscheint. Pop(-musik-)Kultur und Theatralität gehören somit zueinander.

Pop(-Musik), Theatralität, Intermedialität

In seiner Monographie „Über Popmusik“ hat Diederich Diederichsen Pop-Musik 2014 wie folgt definiert:

„Pop-Musik ist mehr, aber nicht im Sinne eines Schwamms, der alles einsaugt, sondern in dem Sinne, dass alle Teile für sich genommen unvollständig sind [...]. Pop-Musik wird nach und nach aufgenommen. Wer sie wahrnimmt und verarbeitet, stellt immer wieder neue und andere Zusammenhänge zwischen den Teilprodukten (Sounds, Texten, Videos, Covern, Frisuren, Emblemen usw.) her, die inhaltlich und stilistisch miteinander verbunden sind und die sich vor allem auf dieselbe Person oder Personengruppe (einen Star, eine Szene) beziehen.“

Und weiter: „Doch hat selbst die Musik keinen Sinn, wenn man sie dauerhaft von den anderen Komponenten trennt.“ (Diederichsen 2014, XI.f.)

Evident ist, dass Pop und Popmusik, deren Beginn Diederichsen auf „1955 plus/minus fünf Jahre“ (ebd., XII.) datiert, immer andere Medien und Formate, als ein komplexes Referenzsystem, in sich vereinigt. Popmusik lässt demnach eine Popkultur entstehen, die ohne ihren Bezug auf andere Medienkulturen und

-elemente gar nicht zu denken ist, ja mehr noch: Es sind nicht nur intermediale Bezüge, die hergestellt werden. In Analogie zur Textreferenz der Intertextualitätsforschung (vgl. Greenblatt 1990; Rajewski 2002) sind es ebenso dann nicht nur technische Medien, die zitiert werden und dadurch etwas Neues entstehen lassen, sondern auch Objekte, Verhaltensweisen, Frisuren, Produkte der Hochkultur, Plakate, Poster, Kleidung, Texte oder Haltungen bzw. Posen. Popkultur ist damit ausgewiesen als ein grundsätzlich transgressives Phänomen. Die popkulturelle Intertextualität und Intermedialität bezeichnet dabei nicht nur die Bezugnahme auf das Andere, wodurch das Eine nicht zu verstehen ist, sondern sie lassen etwas Drittes entstehen, das eben eine medienkulturelle Produktions- und Rezeptionsästhetik einschließt, die es vor 1955 noch nicht gab. Sie baut dabei eine neue Zeichenwelt auf, die ästhetisches Handeln aktivierter Rezipienten voraussetzt (vgl. Diederichsen 2014, 22). Genau dieses Handeln, spezifische mediale Elemente zu kombinieren, zu zitieren und sie neu zusammzusetzen, hat Methode und ist kulturgeschichtlich am ehesten zwischen Alltag und Kunst in der Trivialkultur zu finden. Das Theatrale ist ihr gemein.

Camp

Von Susan Sontag in den kulturtheoretischen Diskurs eingeführt, bezeichnet *Camp* vorrangig in der Kunst das Überpointierte. Künstlichkeit und Übertreibung sind die Attribute, die als *campy* erlebt werden. Gemeint sind kulturelle Produkte aller Medienformen aus Film, Musik, Literatur, Bildender Kunst, Mode etc., die zuerst aus dem Bereich der Trivial- und Populärkultur stammen. *Camp* ist zunächst definiert als eine Form der übertriebenen, teilweise ironischen Aneignung und Darstellung stereotypischer heteronormativer Rollenbilder, die als antiquiert, lachhaft oder kitschig wahrgenommen werden können, insbesondere durch die *queere* Subkultur vor 1969. Sie zeigen nach Susan Sontag in dem Essay „Notes of camp“ im Spiel mit diesen Zeichen eine gewisse Theatralik, Leidenschaftlichkeit und Verspieltheit (vgl. Diederichsen 2014, 25). *Camp* ist Ironie, *Camp* führt dabei nicht „nur“ vor, sondern überschreitet im Prozess der Aneignung, Adaption und Darstellung die Grenzen medialer Wahrnehmungskonventionen. *Camp* ist subversiv und ist zugleich mit Sontag gelesen der theoretisierte Zugang zur Montage, Bricolage (Levi-Strauss) oder Intertextualität (Kristeva). *Camp* steht für einen aktivierten Rezipienten, der sich zwischen *Highbrow* & *Lowbrow* bewegt: Semiotiker wie Umberto Eco oder Roland Barthes sind Autoren, die die Relevanz dieser alltags- und auch popkulturellen Zeichen nicht „nur“ für die Analyse von Mode, Trivialromanen, Automarken und Alltagskultur allgemein analysiert haben, sondern das Prinzip und die Funktion von *camp* als ernst zu nehmende Rezeptionsästhetik semiotisch erfasst haben. Somit ist „beliebig, was zum campy Objekt taugt, aber wenn es einmal als solches erlebt und codiert worden ist, dann sind auch die kulturindus-

triell verursachten Voraussetzungen der Auftrennbarkeit des Werkes und seiner Lesbarkeit gegen den Urheber für die Rezeption selbst egal.“ (ebd., 23)

Dem Spiel mit *campy* Objekten ist schon eine gewisse Theatralik zu eigen. Man denke an Frauen wie Maria Callas, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Judy Garland oder Barbara Streisand. Sie gelten als die Diven des 20. Jahrhunderts und sind auch deshalb laut Pamela Robertson nicht Subjekte des Camps, sondern Objekte (vgl. Robertson 1999, 267). Ganz anders stellt sich dagegen Madonnas feministische Verwendung der Camp-Ästhetik dar. Sie sei nach 1980 eine Darstellerin des *gender bendings*, das zur Parodie der weiblichen und männlichen Maskerade und stereotyper Rollenklischees allgemein gerät. Ihre *campy* Objekte haben demnach definitiv einen Bezug zur schwulen Subkultur und dürfen mit Robertson als ein explizites intertextuelles Zitat aufgefasst werden (vgl. Robertson 1996).

Camp ist also auch und vor allem das intermediale Spiel mit Geschlechterklischees, also mit seinen Moden, mit Make-Up und mit geschlechterspezifischen Posen. Mit Madonna, Mae West oder Joan Crawford, so könnte geschlussfolgert werden, ist *camp* als Rezeptionsästhetik ein intendiertes popkulturelles Modell.

Der Dandy und Pop

Camp als modisches, eklektizistisches und subkulturelles Kleidungsmotiv ist jedoch viel früher zu finden, und zwar vor allem in der Literaturgeschichte. *Camp* als subversive Methode des Zeichenspiels ist nämlich auch so etwas wie der *Dandyismus* des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.

„Junge Leute, die in auffälliger Bekleidung Kirche und Jahrmarkt besuchen“, heißt es in Friedrich Kluges etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache zum Begriff *Dandy*. Zu denken wäre dabei an Beau Brummell, Oscar Wilde, Marcel Proust, Charles Baudelaire und Giacomo Casanova oder in der Gegenwart an Christian Kracht oder Benjamin von Stuckrad-Barre. Die ritualisierte Ästhetik der – und auch das war bereits Teil der Inszenierung – Künstler, Dichter oder Essayisten war eine selbstinszenierte Lebenseinstellung, die sich durch narzisstische Inszenierungsstrategien dekadent als einer selbst erfundenen Avantgarde zugehörig kennzeichnete und somit als kleinbürgerlich empfundenen gesellschaftlichen Normen entgegen trat. Der *Dandy* spielt mit den Zeichen der Mode und setzt sich vom herrschenden Modegeschmack ab. Er zerstückelt und zergliedert in eklektizistischer Manier all das, was als modisch gilt und galt: „Der *Dandy* ist historisches Vorbild für das, was die produktive Rezeption von Pop-Musik voraussetzt: eine zur Hälfte nicht gläubige und anti-religiös-nüchterne, ja am eigenen Gebrauchswert-Vorteil orientierte Fähigkeit, zur anderen Hälfte aber eine fanatische Neigung, das Produkt aufzutrennen,

Teile zu fetischisieren, andere zu verwerfen – und sich selbst bei dieser Tätigkeit zu beobachten.“ (Diederichsen 2014, 26)

Bowie – ein campy *Dandy*: Medialität und Medientheater

Bowie verstand es, unterschiedliche Medien in seine Musik und Texte einzubeziehen, und er wusste um diese seine Fähigkeit. Dies wird bereits im Film „The Man Who Fell to Earth“ (Regie: Nicolas Roeg, 1976)³, in dem er selbst die Hauptrolle spielte, deutlich. Der Protagonist Thomas Jerome Newton fällt auf die Erde. Er sucht Wasser für seinen Wüstenplaneten und verfügt über besondere Fähigkeiten, nämlich die der besonderen Empathie und Telepathie. Seine Forschungen auf der Erde ermöglichen es ihm, die vielschichtigen Wege zur Macht zu erkennen, so dass er sie selbst anwenden kann. Newton und Bowie wird hierbei schließlich etwas gemeinsam: Das Verständnis von Medienwirkung im Sinne eines „The medium is the message“.

Mit diesem Wissen schuf Bowie ein intertextuelles Verweissystem, ein semiotisches Zeichengebilde, das Avantgarde mit Subversion und Mainstream mit Hochkultur verband. Sein Vermittelndes war die Theatralität der Geste und Narration. Schon allein der Titel des Films ist ein Zeichen und verweist auf etwas anderes, nämlich auf das Theaterstück von Bertolt Brechts „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony“. Sein intertextuelles, ja intermediales Denksystem verhilft ihm dazu, die semiotische Ebene der Bühne in seine popkulturelle Narration mit einzubeziehen. Er spielt mit den „Zeichen als Zeichen“ (Fischer-Lichte), er erzeugt schließlich eine neue, eine andere Welt, einen „Outer and Inner Space“ – so der Titel des Werkes, das Warhol als Vorläufer der „Chelsea Girls“ (1966) geschaffen hatte (die vermutlich in einem engen Verhältnis zu der Bühnenfigur des Ziggy Stardust stehen, von der sicherlich auch der Film inspiriert war). Bowie war jedoch nicht nur von Warhol stark beeinflusst. Viel wichtiger für seine popkulturellen Aneignungs- und Verarbeitungsstrategien waren die Einflüsse, die aus der Beat-Generation stammten. William S. Burroughs Einfluss auf die Gegenkultur der 1960er Jahre kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, ebenso wie die von ihm und Gysin entwickelte Cut-Up-Technik, die als Text 1960 als „First Cut-Ups“ publiziert worden waren. Wenig später folgte der Film „The Cut Ups“, den Burroughs zusammen mit Anthony Balch gedreht hatte (vgl. Marsh 2013, 35). Zeitschriften wie die „International Times“ berichteten über die experimentellen Versuche, neue Zugänge zum eigenen künstlerischen Schaffen zu entwickeln. Am 28. April 1967 veröffentlichte das Magazin das psychedelische Poster mit Cut-Up-Techniken von Brian Gysin.

3 Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=LwbYzg12H94> (12.01.2017).

Denkt man an den *Dandy* Bowie, der sich *campy* inszeniert, sind bei ihm Montage, Cut-Up und Eklektizismus eins geworden. Entstanden ist ein multimediales und inter-textuelles Ensemble, das schließlich die popkulturelle Methode des Covers, Remixens oder Samplings zuerst zur Aufführung gebracht hat: musikalisch und theatral ganz im Sinne der Montagetechniken der Popkultur.

Identität und Pose

Montage, Hybridisierung, Cut-Up und Camp sind die Methoden der androgynen Künstlerfigur Bowie, der mithilfe dieser Zugänge immer wieder neue fiktive Künstlernarrative kreierte. Sie liegen zwischen einer Pop-Musik-Performance als Spannung zwischen Rolle und Identität und „echter“ Pose. Als spannungsgeladene Pole kann zwischen ihnen kaum mehr unterschieden werden, also zwischen Verkleidung, Illusion und Maskerade und vermeintlich authentischem Künstler-Ich. Für Popkultur ist dies konstitutiv. Nicht nur seine Bühnenfiguren wie Major Tom, Ziggy Stardust oder Aladdin Sane, auch die Figur Bowie selbst ist mehr als er selbst – also ein hybrides Zeichen, das liebevoll und sorgfältig geschaffen wurde und dabei heute als subversiver Verweis auf den „Space“ jenseits des Mainstreams lesbar ist und zeitgenössisch vor allem in mehr an Individualität und Identität für den jugendlichen Kulturraum Popmusik zwischen Produktion und Rezeption anzubieten verhieß (vgl. Roth 2013a, 17).

Am deutlichsten zeigt sich dieses spannungsgeladene Spiel, das hier eindeutig eines ist, das die Grenzen von Produktion und Rezeption überschreitet, wenn Bowie darüber berichtet, wie ihn „Ziggy Stardust“ fast zugrunde gerichtet habe: „Ziggy musste sterben, damit ich leben kann.“

Die von Bowie geschaffene Figur Ziggy Stardust kann dabei als ein Alter Ego Bowies gelesen werden, der London verließ, um an einem anderen Ort zu sein, dessen Universum weiter und größer ist. Seine Frisur, seine Kostümierung, die auf eine Androgynität verweist, die sich allen Rollenklischees entzieht, erfindet einen Lebensraum als eine eigene Zeichenwelt, die „Space Oddity“. Es ist ein Universum, das geschaffen wurde, um sich der irdischen Welt zu entziehen und um an eine Utopie zu glauben, die alle irdische Heteronormativität und Geschlechtlichkeit übersteigt und für absolute Individualität steht (vgl. Roth 2013b, 17).

Künstlerisch umgesetzt hat dies Bowie mit einer Bühnenshow, die Pose und Performance theatral zusammenführt. „Eine Pose taugt nur etwas, wenn ihre Fiktion gewissermaßen echt ist.“ (Diederichsen 2014, 138) Und weiter: „Echt heißt, dass andere Leute dieses Artefakt – sein Argument, seinen Gedanken, *seine* Pose – leben können.“ (ebd., 138)

Die spezifische Medialität des androgynen Ziggy aus einer anderen Welt („outer space“) wird zu einer kommensurablen Wirklichkeitserfahrung genau dann,

wenn Bowie sich in einem Interview als bisexuell outet und die Reaktionen darauf ihn fast seine Karriere gekostet hätten. Der theatrale Umgang mit den Zeichen wird zu einem Spiel „outer and inner space“. Die Überschreitung der Zeichen produziert neue Signifikate – der popkulturelle Signifikant wird erweitert: theatral, musikalisch, sprachlich und gesellschaftlich.

Fazit: Hybrid, Eklektizismus und Erinnerung

Bowies Methode des intermedialen Spiels mit intertextuellen Verweisen macht sein Werk zu einer Diskursfunktion innerhalb des Referenzsystems Pop. Er reaktualisiert geschichtlich gewordene Kontexte und verarbeitet sie als Zeichen zum Beispiel für sein Bühnenkostüm. Die intermediale Überschreitung seines Narrativs ist immer auch textlich subversiv und neu. Jenseits seiner Bühnenfiguren „Ziggy Stardust“, „Major Tom“ oder „Aladdin Sane“ sind es eben auch die Texte, die mehr wollen als das, was sie sagen. Sie wollen überschreiten, mindestens eine Subversion oder sogar eine Revolution sein: man denke an *Changes*, *Rebels*, *Fame*, *Time*, *Pretty Things*, *Heroes*, *Speed of life*, *Fascination* und *Who can I be now*. Mit Martin Zierold und Christoph Jacke ließe sich sagen, dass Bühnenshow, Covergestaltung und Text eine Formation ausbilden, die die Voraussetzung für weitere popkulturelle Diskursfunktionen und Neues im Gewand des Bekannten darstellt. Das neu Zusammengefügte verweist im Moment der Präsenz des Augenblicks und seiner theatralen Umsetzung auf ein archivierte Neues unter popkulturellen Parametern der Flüchtigkeit. Bowie ist damit auch ein Erinnerungsmarker: Wenn Boris Groys in seinem Buch „Über das Neue“ über kulturelle Ökonomien schreibt, dass Austauschprozesse zwischen den Objekten und Medien eines alltäglichen profanen Raums verlaufen, der außerhalb eines hochkulturell angelegten Archivs etablierter hochkultureller Werte besteht, gilt für die Popmusik und für Bowie ganz explizit, dass dieser Austausch neu verhandelt werden muss: Und wo kann dies besser geschehen als auf der Bühne? Das Neue, das im Archiv gespeichert wird, ist schließlich dasjenige, was hervorsteht. „Jedes Neue wird letztlich danach bestimmt, inwieweit es sich im historischen Vergleich, der von den Archiven ermöglicht wird, vom Alten unterscheidet.“ (Groys 1992, 35)

Bei Bowie liegt das Neue darin, das Alte, ob Design, Mode oder Musik, neu zu arrangieren und zur Aufführung zu bringen und sich selbst dabei zu erschaffen. Er ist quasi selbst eine Erinnerungsmaschine und dadurch das Neue, auf das sich Künstler nach ihm beziehen. Die „pophistorischen Zusammenhänge können eben kulturprogrammlich nicht ausgeblendet werden“ (Zierold/Jacke 2008, 201). Pop schafft sich neue Referenzen und bezieht sich auf das, was da war. Bowie hat es zu einer Setzung innerhalb der Popmusik gebracht mit Methoden, die zuvor nicht formuliert worden waren. Es gilt, dass sie ohne Voraussetzung, nämlich der Hybridisierung seiner eklektizistischen Kunstauf-

fassungen aller Medien, nicht funktioniert hätte. Seine Methoden des Samplings, der Montage oder der Hybridisierung sind diejenigen, die Pop in wissenschaftlicher Hinsicht geschichts- und erinnerungsfähig machen. Seine Verweisstruktur ist eine, die intertextuell Bezüge herstellt, die nicht „nur“ auf das System popkultureller Produktionen verweist, sondern sich als Methode über das Erlebte erhebt. *Camp* als Methode der Zerstückelung und Aneignung ist durch den *Dandy-Boy* Bowie mitgestaltet worden, indem er die Grenzen auch des subversiven Pop von Beginn an überschritten hat.

Literaturliste

- Diederichsen, Diedrich. 2014. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer&Witsch.
- Fischer-Lichte, Erika. 1995. „Theater als kulturelles Modell“. In *Germanistik. Disziplinäre Identität und kulturelle Leistung*. Hg. von Ludwig Jäger. Weinheim: Beltz Athenäum.
- Fischer-Lichte, Erika. 2007. *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Band 1. Tübingen: Gunter Narr.
- Greenblatt, Stephan. 1990. *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*. London: Routledge.
- Groys, Boris. 1992. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München: Hanser.
- Marsh, Geoffrey. 2013. „Astronaut of Inner Spaces“. In *David Bowie Is*. Hg. Von Victoria Broackes und ders. Berlin, München: Abrams & Chronicle.
- Münz, Rudolf. 1998. „Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt ‚Theatergeschichte‘“. In *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Hg. von Ders. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Rajewski, Irina. 2002. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.
- Robertson, Pamela. 1996. *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. London: Duke University Press.
- Robertson, Pamela. 1999. „What makes the feminist camp“. In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Hg. von Fabio Cleto. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Roth, Martin. 2013a. „Foreword“. In *David Bowie Is*. Hg. Broackes, Victoria/Marsh, Geoffrey. Berlin, München: Abrams & Chronicle.
- Roth, Martin. 2013b. „Vorwort“. In *David Bowie*. Hg. Broackes, Victoria/Marsh, Geoffrey. München: Knesebeck.
- Zierold, Martin, und Jacke, Christoph. 2008. „Pop – die vergessliche Erinnerungsmaschine“. In *Populäre Kultur und soziales Gedächtnis: theoretische*

und exemplarische Überlegungen zur dauervergesslichen Erinnerungsmaschine Pop. (Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft. Heft 24(2). Hg. von Dies. Frankfurt a.M.: Lang.

Karoline Engelhardt

Making music visible? Album-Cover-Art als Konzept der Überschreitung zwischen auditiver und visueller Kunst – Storm Thorgersons Gestaltung des Plattencovers *The Division Bell* von Pink Floyd

1 Gegenstand und Zielsetzung der Untersuchung

Ende März 1994 veröffentlichte die britische Rockband Pink Floyd nach einer siebenjährigen Pause das Album *The Division Bell*¹. Es wurde gleichzeitig das letzte, welches die drei verbliebenen Mitglieder David Gilmour, Richard Wright und Nick Mason in einer vollwertigen Band-Kollaboration in gemeinsamen Jam-Sessions erarbeiteten (Thorgerson 2007 a, 128). Der Auftrag für die Gestaltung des Plattencovers ging an den britischen Designer Storm Thorgerson, der als Schirmherr des grafisch-visuellen Images der Band betrachtet werden kann. Elf Cover der insgesamt fünfzehn Studioalben wurden von ihm oder seiner Designfirma Hipgnosis konzipiert. Einige seiner Designs, wie beispielsweise Pink Floyds *The Dark Side of the Moon*,² haben sich stark in das Gedächtnis der Popkultur eingepägt. Die Bekanntheit der Motive übersteigt nicht selten die der Musik selbst, womit sie zu einer Art visuellem Kürzel für die Bands und MusikerInnen³ im Bewusstsein der Öffentlichkeit wurden.

Der Zweck eines Album-Covers in seiner direkten Verbindung mit einem musikalischen Werk wirft unmittelbar die Frage nach den Zusammenhängen zwischen dem visuellen und auditiven Medium auf. Als Gebrauchskunst begründet sich seine Existenz zumeist primär darin, als visuelle Begleiterscheinung eines musikalischen Werks zu fungieren. Dennoch ist es nicht notwendigerweise an die Verpflichtung gebunden, dass dies aus seiner Gestaltung ersichtlich wird. Das bildkünstlerische Medium verliert aus einer rein visuell orientierten Perspektive, losgelöst von der Musik, nicht an Wirkkraft und ist somit sowohl hete-

1 Pink Floyd, *The Division Bell*, EMI United Kingdom 1994.

2 Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*, Harvest 1973.

3 Genderspezifische Endungen werden im Verlauf dieses Essays nur verwendet, solange sie sich in den Lesefluss eingliedern lassen.

ronom als auch autonom erfahrbar. Durch die Erkenntnis seines musikbegleitenden Status ergeben sich jedoch Möglichkeiten differenter Deutungsansätze.

Die Frage, inwiefern ein Plattencover als Visualisierung der Musik begriffen werden kann, setzt sich mit Aspekten der Intermedialität auseinander und erfordert eine interdisziplinäre Herangehensweise. Sie betrifft gleichermaßen kunst- und (pop-)musikwissenschaftliche Bereiche, da von einer gleichzeitigen Position des Rezipienten als Betrachter und Hörer ausgegangen wird.⁴ Die Ausgangsfragestellung in Bezug auf *The Division Bell* von Pink Floyd zu formulieren, ist einerseits von der Eindringlichkeit des Cover-Designs motiviert, andererseits von der Vorkenntnis, dass die Band in der Vergangenheit vermehrt konzeptuell bei der Entwicklung ihrer Alben vorging. Darüber hinaus folgte Storm Thorgerson dem Arbeitscredo: „(...) representing the music visually is the primary if not sole objective“ (Thorgerson 2007 b, 128).

Im Zuge der intermedialen Betrachtung wird in erster Linie ausschlaggebend sein, in welcher Form Überschreitungen zum Ausdruck gebracht und woran Gemeinsamkeiten festgemacht werden können. Die Musik als klangliches Erlebnis ist ein abstraktes Phänomen, welches sich in seiner natürlichen Form dem Sichtbaren entzieht. Der emotionale Effekt, der ihr innewohnt und je nach klanglicher Ausformulierung und verwendeten musikalischen Parametern anders ausfällt, schafft jedoch Assoziationsmöglichkeiten zu bestimmten Bildern.

Die Untersuchung wird durch eine knappe Rekonstruktion der Entwicklung des Plattencover-Designs als künstlerisches Medium eingeleitet. Eine anschließende analytische Betrachtung des Album-Covers dient der Annäherung an dessen Bildlogik und Wirkweise. Mit dem Album *The Division Bell* wird ein musikalisches Medium aus dem Bereich der Populären Musik betrachtet, welches sich aus elf Titeln zusammensetzt. Diese werden zum größten Teil von Songtexten begleitet, wodurch die rein abstrakte klangliche Form der Musik um eine literarische Ebene erweitert wird, die zusätzlich konkrete Bilder vermittelt. Anhand einer Gegenüberstellung von Bild- und Tonmedium werden Parallelen zwischen musikalischem und grafischem Werk herausgearbeitet und mögliche Zusammenhänge in Bezug auf die Gesamterfahrung des Konsumenten, im Sinne eines Zusammen-Denkens beider Medien, diskutiert.

a) Die Entwicklung des Plattencovers als bildkünstlerisches Medium

Mit Thomas Alva Edisons Erfindung des Walzenphonographen im Jahre 1877 und Emil Berliners Entwicklung des Grammophons eine Dekade darauf wurde

4 Dabei handelt es sich um eine ideale Position der RezipientInnen, die nicht als standardisierte Hörgewohnheit vorausgesetzt werden kann.

der Tonträger als neues Medium etabliert.⁵ Musik zu erleben, war von nun an nicht mehr ausschließlich an die Notwendigkeit der eigenen körperlichen Präsenz während einer Live-Performance gebunden. Es entstanden neue soziale Kontexte des Musikhörens, womit sich gleichzeitig der visuelle Aspekt des Musik-Erlebens veränderte. Aus wirtschaftlicher Perspektive betrachtet, wurde ein völlig neuer und äußerst profitabler Markt eröffnet. Durch das kompakte Bündeln eines auditiven Produktes auf einem Tonträger wurde Musik zu einer breit handelbaren Ware.⁶

Der Waren-Aspekt spiegelt sich deutlich in den frühen Verpackungsdesigns der Tonträger wider. Wachsylinder-Boxen zeichneten sich durch ein standardisiertes Design mit dekorativen Schnörkeln und einem Werbespruch zur Qualität des Produktes aus. Mittels eines Aufklebers auf der Box wurde die jeweilige Aufnahme bestimmt. Schallplatten wurden ab den 1910er-Jahren üblicherweise in Papierhüllen verkauft. Das Produkt betreffende Informationen befanden sich dabei in der Regel direkt auf dem Schallplattenlabel. Daher wurde es bald üblich, dieses durch eine Aussparung in der Papierhülle nach außen hin freizulegen. Mit der Zeit entstanden ausgeprägtere, aber weiterhin überwiegend standardisierte Designs, die sich rahmend um das Label legten. Während der 20er-Jahre wurden häufig repräsentative Szenen bildlich integriert (z.B. Tanzlokal). Der Wandel hin zu einer Individualisierung der Cover-Designs stand in enger Verbindung mit der Entstehung des Musikalbums (Schmitz 1987, 42–45).⁷ Ab dem Ende der 30er-Jahre wird dieses Format verstärkt verwendet, wobei sich hier bald ausgeprägtere grafische Designs in Form von Farbzeichnungen, teilweise gekoppelt mit einem Bild der InterpretInnen, beobachten lassen. Zur selben Zeit etabliert sich der Beruf des Plattencover-Designers vollends. Grafische und typografische Individual-Handschriften werden erkennbar⁸.

Der Stellenwert des Cover-Designs erfährt einen Umbruch, als sich in den 40er-Jahren Veränderungen im Verkaufssystem beobachten lassen und sich der Self-Service als neue Strategie durchsetzt. Über visuelle Anreize sollten Kunden zum *impulse-buying* animiert werden. Man erkannte das Potential des Covers als

5 In diesem Kapitel wird sich, wo nicht anders angegeben, auf Thorgerson, Dean, und Hamilton 1977, 8–15 berufen.

6 In der folgenden Betrachtung wird sich vor allem auf den angloamerikanischen Bereich konzentriert, da die Wurzeln der Musikindustrie und somit auch des Cover-Designs hier zu verorten sind. Des Weiteren gehen global ausschlaggebende Trends und Impulse bis hin zur Etablierung der Rock- und Popmusik vor allem von den USA und England aus.

7 Der Begriff lässt sich ursprünglich wörtlich verstehen, da ein Album aus mehreren Einzelplatten zusammengefügt wurde. Zunächst verwendete man dieses Format vor allem für klassische Musik, da sich Werke aus diesem Bereich häufig nicht auf eine einzelne Platte mit 78 UPM pressen ließen.

8 Mit bestimmten Labels assoziierte Designstandards sind dabei oft auf Inhouse- oder wiederholt engagierte freischaffende Designer zurückzuführen. Ausführliche Betrachtungen zu Label-Designer-Beziehungen in Amerika während der Anfänge des Album-Cover-Designs werden bei Schmitz 1987 unternommen.

Mittel, um Platten optisch voneinander abzuheben und miteinander konkurrieren zu lassen. In diesem Sinne wurden die Tonträger nun galerieähnlich aufgestellt (Schmitz 1987, 56–59). Im Laufe des Jahrzehnts steigt die Zahl individueller Cover-Designs. Diese Tendenz baut sich mit der Etablierung der LP (12-Zoll, 33 1/3 UpM) Ende der 40er-Jahre weiter aus (Graves 1978, 3). Innerhalb der Designs lässt sich eine Entwicklung gewisser Formsprachen erkennen, die wiederholt mit bestimmten Musikrichtungen in Verbindung gebracht werden. Im weiteren Verlauf entstehen künstlerisch avancierte LP-Plattencover, wobei hier ab den 50er-Jahren vor allem kleineren Jazzlabels eine herausgehobene Stellung zugesprochen wird (z. B. Blue Note). Es lassen sich zunehmend Ambitionen erkennen, sich bewusster mit Möglichkeiten einer visuellen Repräsentation der Musik auseinanderzusetzen.

Mit dem Aufschwung des Rock'n'Roll und der simultanen Prosperität der Musikindustrie tauchen Mitte der 50er vermehrt typografisch angereicherte fotografische Cover-Designs posierender oder performender Stars wie Elvis Presley auf. Im Sinne des Starkults wird der Fokus nun verstärkt auf InterpretInnen und deren vermarktungsstrategisch motivierte Inszenierung gelenkt. Dabei scheint das im Cover transportierte Image nicht immer mit dem über die Musik vermittelten Pathos kongruent zu verlaufen, sondern für die breite Masse leicht verdaulich präsentiert zu werden. Das künstlerische Potential des Plattencovers wird ab Mitte der 60er verstärkt wahrgenommen. Diese neue Wertschätzung resultiert in einer gesteigerten motivischen und gestalterischen Experimentierfreudigkeit. In der zeitgenössischen Kultur verankerte künstlerische Bereiche (z.B. Moderne Kunst, Film, Modefotografie) dienen dabei zunehmend als Inspirationsquellen für Plattencover-Designs, wobei sich generell eine symbiotische Beeinflussung innerhalb der Künste beobachten lässt. Etablierte bildende Künstler (z.B. Andy Warhol) werden vermehrt als Cover-Designer tätig. Die Symbiose der Künste wird nun häufig zum tragenden Konzept.⁹

Die verschiedenen Stränge, in denen sich die Populäre Musik in den Folgejahrzehnten verläuft, führen gleichermaßen zu einem Stilpluralismus innerhalb des Cover-Designs, wobei sich einzelne Musikrichtungen teilweise durch prägnante, wiederkehrende typografische und grafische Merkmale auszeichnen, die oft als eine direkte Reaktion auf jeweilige soziokulturelle Ausrichtungen begriffen wer-

9 Eine ausschlaggebende Rolle spricht man hierfür dem konzeptuellen Design für das Beatles-Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* zu, welches in Zusammenarbeit mit den Künstlern Peter Blake und Jann Haworth entstand. Ausführliche Betrachtungen hierzu in Grasskamp 2004. Bereits einige Vorgänger-Alben der Beatles, wie beispielsweise *With the Beatles* (1963) oder „*Revolver*“ (1966) weisen markante Cover-Designs auf, deren Inspiration deutlich aus zeitgenössischen kreativen Bereichen schöpft. Die Idee, grafisch-visuelle sowie musikalische Aspekte eines Albums unter den Schirm eines übergreifenden Konzepts zu stellen, wird im Cover- und Verpackungsdesign von *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* jedoch auf besonders innovative Weise umgesetzt.

den können (Seim 2009, 399). Innerhalb der florierenden Pop- und Jugendkulturen kommt den Designs dabei selbst vermehrt die Funktion eines visuellen Kommunikationsträgers zu, über welchen ein Lebensgefühl zum Ausdruck gebracht und Fantasien, Überzeugungen und ästhetische Verständnisse projiziert werden können (Diederichsen 2012, 77). Allgemein gestaltet es sich jedoch schwierig, generelle Schlüsse auf Cover-Designs bestimmter Stilrichtungen und Perioden zu schließen, da diese letztendlich – je nach Intention der MusikerInnen, Plattenfirmen und Designer – variieren können. In jedem Fall liegt den Designs in ihrer Positionierung zwischen Audioprodukt und Konsument der Zweck eines kommunikativen Vermittlungsträgers zugrunde. Wie die Entwicklungsbetrachtung des Plattencover-Designs verdeutlicht hat, können Bezüge zum Inhalt dabei äußerst unterschiedlich ausfallen und sind nicht ohne weiteres damit gleichzusetzen, dass die Musik als primäre Inspirationsquelle herangezogen wurde.

Im Folgenden werden anhand des Beispiels *The Division Bell* Anzeichen einer direkten Überschreitung vom auditiven zum grafischen Medium herausgearbeitet und eventuelle Zusammenhänge in Bezug auf die Gesamterfahrung des Rezipienten in einer gleichzeitigen Position als Hörer und Betrachter hinterfragt. Vor einer direkten Gegenüberstellung beider Medien wird zunächst das Cover-Design in seiner Wirkweise aufgeschlüsselt.

b) Making music visible? – Storm Thorgersons Plattencover-Design
The Division Bell von Pink Floyd

Bildlogik und Wirkweise

Das Plattencover von Pink Floyds *The Division Bell* nimmt die gesamte Fläche der Vorderseite der Plattenhülle ein (Abb. 1). In seinem quadratischen Format mit den Maßen 31,5 x 31,5 cm hält es sich an die standardisierte Größe einer LP-Platten-Verpackung.¹⁰ Bei dem Motiv handelt es sich um die Fotografie einer surreal anmutenden Landschaftsszene. Im Zentrum befinden sich die monumentalen Kopfstücke zweier identischer Figuren, die inmitten eines abgeernteten Feldes platziert wurden. Sie stehen sich frontal gegenüber und sind dem Betrachter im Profil zugewandt. Durch ihre Anordnung weit im Vordergrund der Szene beanspruchen sie gut drei Viertel der Bildfläche. Die Oberfläche der Plastiken besteht aus einem grau-metallenen Material, welches dezente Verwitterungsspuren aufweist. Es absorbiert und reflektiert die flächige Lichteinstrahlung, wodurch sich die kahlköpfigen Figuren stark von ihrer organischen Umgebung absetzen. Musterungen lassen eine Zusammensetzung aus einzelnen

10 Die Betrachtung bezieht sich auf das Platten-Cover der originalen US-Pressung (Columbia Records, 1994). Leicht unterschiedliche Motive wurden für verschiedene Tonträgerformate verwendet, die zusätzlich je nach Erscheinungsort variieren können. Die Metallköpfe werden hierbei stellenweise durch ein Figurenpar aus Stein ersetzt.

Materialflächen vermuten. Durch Materialausparung wurde die Augenpartie moduliert und mit einer Linse in Zielscheibenoptik dekoriert. Die Köpfe haben ihren Mund geöffnet. In Höhe des entstandenen Freiraums lassen sich vier horizontal nebeneinanderliegende Lichtpunkte beobachten. Der schmale Spalt zwischen den Metallköpfen gibt den Blick auf die dahinterliegende Landschaft frei. Am Horizont lassen sich vage Umrisse eines Dorfes erkennen. Deutlich sticht jedoch die sakrale Architektur heraus, die sich über den vier Lichtpunkten erhebt. Die oberen zwei Drittel im Rücken der Figuren werden durch das blaue Firmament ausgefüllt, über welchem sich in der aufkommenden Dämmerung ein leichter Wolkenzug verteilt. Durch die identische Gestaltung der Figuren und ihre präzise Nebeneinanderstellung führt das Betrachterauge sie zeitweise zu einem einzelnen, frontal ausgerichteten Gesicht zusammen. Name der Band und Titel des Albums wurden relativ unauffällig zentral unterhalb der Metallköpfe eingefügt. Dafür wurde ein dezenter weißer Schrifttyp mit großbuchstabigen, serifenlosen Lettern verwendet.

Die eindringliche Wirkung des Covers wird in erster Linie durch die Metallplastiken bestimmt. Zwecks ihrer zentralen Platzierung im Bildvordergrund wird ihr Stellenwert als alleinige Protagonisten unterstrichen. Durch die zentralperspektivische Positionierung des Betrachters und dem abrupten Abbrechen des strohbedeckten Feldes fehlt eine klare Trennung zwischen Bild- und Betrachtterraum. In ihrer ruralen Positionierung, Monumentalität, Uniformität und physiognomischen Gestaltung rekurren die Metallköpfe auf das Vorbild der Moai-Großskulpturen der Osterinsel (Thorgerson 2007 b, 65). Über ihre konfrontative Positionierung zueinander, kombiniert mit dem aktiven Gestus des geöffneten Mundes und der hierauf abgestimmten Ausrichtung der vier Lichtpunkte, entsteht die Wirkung eines kommunikativen Austauschs. Ihr frontal eingestellter Blick, welcher einer authentischen Linsenverschiebung bei Einnahme der Profilhaltung widerspricht, verursacht eine nach vorne gerichtete Verlagerung der Betrachterperspektive (Thorgerson und Powell 1999, 51). Hierüber werden die Köpfe verstärkt als Einheit wahrgenommen. Die vier Lichtpunkte fügen sich in die neugewonnene Perspektive ein, womit sich der Betrachter in einer vergleichbaren Position wiederfindet, wie er sie zuvor zwischen den beiden Köpfen beobachten konnte.

In seiner Ambiguität weist das Album-Cover Gemeinsamkeiten zu Überlegungen auf, die der dänische Psychologe Edgar Rubin im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts publik machte (Thorgerson und Powell 1999, 51). Dieser unternahm experimentell bekräftigte Untersuchungen, die sich mit Möglichkeiten einer doppeldeutigen Wahrnehmung bei einem aufeinander abgestimmten



Abb. 1 Storm Thorgerson, Cover der Schallplatte Pink Floyd: The Division Bell, 1994, 31,5 x 31,5 cm, Columbia Records

Verhältnis von Hintergrund und Figur beschäftigen (Rubin 1921).¹¹ Die Mehrdeutigkeitswahrnehmung des *Division Bell*-Covers ruft im Betrachter ein Gefühl der Unsicherheit hervor, welches durch die Kombination gegensätzlich erscheinender Inhalte verstärkt wird. Die Dorfatmosphäre trifft hier auf eine schier außerirdische Erscheinung, welche mit ihrer schreienden Eindringlichkeit die Idylle des Settings stört. In ihrer Monumentalität streben die Metallköpfe senkrecht aus der ebenen Landschaft empor, die sich waagrecht in den Bildhinter-

11 Eine für diesen Zweck angefertigte Illusions-Grafik zeigt eine weiße Fläche in der Form einer Vase auf schwarzem Grund. Verlagert der Betrachter den Fokus auf den rahmenden schwarzen Hintergrund, tritt nun das Abbild zweier sich anblickender menschlicher Profile in den Vordergrund.

grund fortsetzt. Die Härte und Kälte ihres Oberflächenmaterials lässt sich nur schwer mit dem organisch-weichen ihrer Umgebung vereinen. Durch ihre kommunikative Ausstrahlung wirken die Skulpturen widersprüchlich lebendig, wodurch ihre Statik weniger spürbar erscheint. Dazu kommt die fehlende Erkenntnis einer zweckmäßigen Erklärung für diese Konstellation. Man scheint hier mit einer surrealen Szenerie konfrontiert zu sein. Diese Wahrnehmung basiert nicht auf einem vermeintlich fiktiven Charakter der Darstellung, sondern entsteht vielmehr durch das Bewusstsein der Unwahrscheinlichkeit dieser Begebenheit (Thorgerson 2007 b, 129).

Es wird deutlich, dass das Plattencover von Pink Floyds *The Division Bell* stark auf einen interaktiven Bezug zum Betrachter ausgelegt ist. Über den Effekt der Doppeldeutigkeit wird dieser dazu herausgefordert, sich auf verschiedene Blickperspektiven einzulassen. Des Weiteren wird er über die Wahrnehmungsverchiebung hinsichtlich der Erscheinung eines vermeintlich frontal ausgerichteten Gesichts selbst zum Teil eines imaginären kommunikativen Austausch. Die Grenzen zwischen Bild- und Betrachtterraum verschwimmen in mehreren Bereichen deutlich. Der Rezipient wird auf diese Weise direkt in das Geschehen involviert und somit zugänglicher für eine mögliche Selbstreflexion.

c) Motivfindung und Überschreitung zwischen auditivem und grafischem Medium

In der folgenden Analyse werden auditive und visuell vermittelte Inhalte gegenübergestellt, um auf diese Weise mögliche intermediale Überschreitungen herauszuarbeiten. Dabei wird die Frage diskutiert, ob und inwiefern Storm Thorgersons Cover-Design für *The Division Bell* von Pink Floyd ein für den Betrachter anregendes Pendant zum musikalischen Inhalt darstellt, welches die auditiven Eindrücke des Albums visuell reflektiert und unterstützt. Unter Berücksichtigung der Fragestellung wird sich bei der musikalischen Analyse auf Charakteristika konzentriert, welche bestimmte Gefühle, Bilder und Assoziationen in das Bewusstsein des Hörers transportieren. Neben der gestalterischen Ausformulierung von Klängen wird dabei ein besonderes Augenmerk auf deren Verortung und Ausbreitung im Klangraum sowie die Verwendung bestimmter Effekte, Sounds, und Geräusche gelegt. Ferner liefern über Songtexte verbal umzeichnete Bilder weitere Anhaltspunkte für mögliche Parallelen zum grafischen Medium.

Das Thema der Kommunikationsproblematik zieht sich als roter Faden durch die Songtexte. Inhalte werden aus der Perspektive eines lyrischen Ichs referiert und direkt an ein hypothetisches Gegenüber adressiert, wobei zwischenmenschliche Auseinandersetzung im Mittelpunkt stehen. Instrumentale Dialoge oder Soloparts weisen in ihrer Gestaltungsweise vermehrt einen kommunikativen Charakter auf. Direkt beim Einsetzen der ersten Klänge wird die Kommunika-

tionsthematik sinnbildlich aufgegriffen. Über das Fade-in eines knisternden Rauschens werden im Intro des eröffnenden Instrumentals *Cluster One* Assoziationen zum gestörten Empfang eines AM-Radios hervorgerufen (Fitch 2005, 61). Zaghafte E-Piano-Einschübe werden anschließend im Wechselspiel von breitgezogenen E-Gitarren-Parts beantwortet. Sie nähern sich langsam aneinander an, bis sie schließlich in einen ebenbürtigen Dialog miteinander treten. Die Idee einer konfrontativen Gegenüberstellung der Metallköpfe wurde laut Thorgerson vor allem durch *Keep Talking* inspiriert (Thorgerson 2007 a, 130). Dies lässt sich in erster Linie über den hier aufkommenden Eindruck eines verbalen Schlagabtauschs nachvollziehen, der durch den Wechselgesang zwischen David Gilmour und dem Frauenchor erweckt wird. Die Entscheidung, das Design der Plastiken an die Gestaltung der Moai-Skulpturen anzulehnen, lässt sich ebenfalls mit dem hiesigen Soundeindruck vereinen. Beiderseits wird ein technologisch-futuristisches Äußeres mit urzeitlichen Untertönen verbunden. Im Zentrum steht die mechanische Stimme Stephen Hawkings, die den Gesangspart eröffnet und ihn im weiteren Verlauf mehrfach mit plädoyerartigen Einschüben unterbricht. Über die loopartige Wiederholung einzelner markanter Sounds, die zu Beginn den Klangraum nach und nach auffüllen, entsteht der Eindruck einer angeregten Konversation futuristisch und animalisch anmutender Geräusche, die zwischen Urzeit und Zukunft zu schweben scheinen. Gekrönt wird dieser Eindruck durch den abschließenden Einsatz eines Talk-Box-Effektgerätes, mit dessen Hilfe Gilmour über seine E-Gitarre bestialische Laute ausstößt.

Thorgersons Entscheidung, für die Entwicklung seiner Bildlogik auf Überlegungen Rubins zurückzugreifen, lässt sich auf die Art der musikalischen Verbalisierung zurückführen. In Anlehnung an die konfrontative Positionierung des lyrischen Ichs kam ihm die Idee einer visuellen Unvermeidlichkeit (Thorgerson 2007 b, 64 f.). Aufgrund der Erzählperspektive wird der Hörer verstärkt dazu motiviert, dem musikalischen Inhalt selbstreflektierend gegenüber zu treten. Besonders ausgeprägt ist diese Wahrnehmung in *What Do You Want From Me*, wo sich im Songtext die Anzeichen verdichten, dass der Hörer als Fan direkt adressiert wird. Auch der Aspekt der Doppeldeutigkeit lässt sich auf musikalischer Ebene vermehrt nachvollziehen. Schilderungen zwischenmenschlicher Auseinandersetzungen stehen vereinzelt im übertragenen Sinne für erweiterte Kontexte. In *Take It Back* wird beispielsweise das zerstörerische Verhalten des Menschen gegenüber der Erde über die vermeintliche Beschreibung einer von Selbstsucht motivierten Liebesbeziehung angeprangert (Fitch 2005, 296). Einzelnen Textpassagen oder musikalisch vermittelten Bildern wurde bewusst viel Raum zur freien Interpretation eingeräumt (Tolinski 2002, 77). Die Deutungsweise der Songs kann demnach, ähnlich wie bei der Betrachtung des Covermotivs, je nach Blickwinkel des Hörers anders ausfallen.

Musikalisch und verbal werden emotionale Zustände rekonstruiert, die im direkten Zusammenhang mit der Kommunikationsthematik stehen:

„Restricted communication, defence, isolation, ambiguity, holding opposing feelings at the same time, being unsure of the merit of decisions, not knowing or communicating what was experienced. Contradictory communication.“ (Thorgerson 2007 a, 128).

Die zentrale E-Gitarre im Instrumental *Marooned* zeichnet sich durch ihren narrativ-reflektierenden Charakter aus. Ausgeprägte Bendings und breite Delays, zusätzlich verstärkt durch den Einsatz eines DigiTech Whammy Pedals und des Vibratohebels, schaffen ein weites Klanggefühl. Gekoppelt mit der einleitend über Field Recordings „gezeichneten“ Meereslandschaft geht dieses mit der Empfindung einer räumlichen Weite einher. Der Titel verweist zusätzlich auf eine Interpretation der musikalischen Gestaltung als inneren Monolog und Reflexion eines Gefühls der Isolation. Über die abgeschiedene Positionierung der Metallköpfe wird diese Stimmung grafisch eingefangen. Aspekte der Gegensätzlichkeit, die sich im Cover am deutlichsten innerhalb der Wechselbeziehung zwischen den Metallköpfen und ihrer Umgebung manifestieren, begleiten ebenfalls den Inhalt des Albums. In *Lost For Words* wird über die musikalische Gestaltung ein Gefühl von Idylle und Leichtigkeit vermittelt, während der Text über anhaltende persönliche Konflikte reflektiert. Die Divergenz von Musik und Text dürfte als sarkastische Überspitzung begriffen werden. Diese findet ihren Höhepunkt in der Audio-Aufnahme eines Boxkampfes, die im Hintergrund der instrumentalen Bridge verarbeitet wurde.

Die Songtexte setzen sich mit Konflikten auseinander, die häufig in einer fernen Vergangenheit liegen, sich jedoch durch einen nachwirkenden Einfluss auf die Gegenwart auszeichnen. Derartige „persönliche Geister“ (Thorgerson und Powell 1999, 51) scheinen beispielsweise das lyrische Ich in *Poles Apart* immer wieder heimzusuchen und somit weiter unbewusst über dessen Gegenwart zu schweben. Die Cover-Illusion des frontal ausgerichteten Gesichts ist materiell zwar nicht greifbar, manifestiert sich jedoch – ähnlich der beschriebenen Konflikte – über eine unterbewusste Präsenz. Es stellt sich demnach gleichermaßen einer ungestörten Betrachtung der fotografischen Gegenwart in den Weg. Über die bestimmte Handhabung von Instrumenten und die Verwendung klangmanipulativer Effekte wird die Verbildlichung der Vergangenheitsthematik unterstützt. Durch diverse Hall- und Echo-Effekte auf der Gesangsstimme sowie einem erzielten Slide-Gitarren-Effekt auf der begleitenden E-Gitarre werden in *Poles Apart* verschwommene Klänge erzeugt, die eine traumähnliche Wirkung hervorrufen. Ein entstehendes Gefühl von räumlicher Weite kann so im übertragenen Sinne analog einer zeitlichen Ferne begriffen werden.

Als Unterpunkt der Vergangenheitsthematik gliedert sich die Auseinandersetzung mit Kindheitserinnerungen in das allgemeine musikalische Sujet des Albums ein. Für den Betrachter wird dabei erst bei tiefergreifender Beschäftigung ersichtlich, dass dieses Thema über die Wahl des Settings im Cover repräsentiert wird. Die Fotografie wurde nahe Cambridge, der Heimat David Gilmours, Storm Thorgersons sowie der ehemaligen Pink Floyd-Mitglieder Roger Waters und Syd Barrett aufgenommen. Einleitende Field Recordings beschreiben im finalen *High Hopes* eine Landschaft, die mit der des Cover-Motivs kompatibel ist. Erinnerungen an die Ely Kathedrale, welche sich am Horizont der Fotografie erhebt, werden über das gesamte Stück hinweg durch einen gleichmäßig wiederholten Glockenschlag aufrechterhalten. Bereits über die erste Textzeile „Beyond the horizon of the place we lived when we were young“ taucht der Hörer in die Heimat von Gilmour und Co. ein. Die angeregte Fantasie des Betrachters geht dabei im weiteren Verlauf des Songs über das für ihn visuell auf dem Cover Greifbare hinaus, da hier eben dieser hinter dem Horizont befindliche Ort und die damit in Verbindung stehenden Erinnerungen beschrieben werden. Erneut wird über die musikalische Gestaltung – vor allem durch die hallende Stimme David Gilmours und das abschließende Solo einer Lap-Steel-Gitarre – eine Atmosphäre geschaffen, die einen Eindruck von räumlicher Weite und zeitlicher Ferne evoziert.

Die Analyse hat ergeben, dass sich Storm Thorgerson bei der Gestaltung des Plattencovers von *The Division Bell* nachvollziehbar von der Musik inspirieren ließ. Neben klanglich vermittelten Bildern und Stimmungen kommt dabei vor allem den über die Songtexte dargestellten Inhalten eine ausschlaggebende Bedeutung zu. Über sie werden Situationen beschrieben, die keinen Zweifel an vorherrschenden Grundthemen lassen. Dabei geht es in Thorgersons Cover-Design weniger um das Vermitteln konkreter Situationen, vielmehr stehen einzelne visuelle Bereiche für kollektive Stimmungen und Eindrücke. So wurden die drei Oberthemen Kommunikation, ‚Geister der Vergangenheit‘ und Kindheitserinnerungen erkannt und zentral in das Motiv integriert. Prägnant herausstechende Empfindungen, die innerhalb dieser Themenbereiche aufkommen, wie Gefühle der Gegensätzlichkeit, Zweideutigkeit oder Isolation, lassen sich dabei ebenfalls der intendierten Atmosphäre des Cover-Designs entnehmen.

Fazit

Das Ziel dieser Untersuchung war es, interdisziplinär zu ergründen, ob und inwiefern Storm Thorgersons Design für das Album-Cover *The Division Bell* von Pink Floyd als Konzept der Überschreitung zwischen auditivem und bildkünstlerischem Medium betrachtet werden kann. Durch die direkte Gegenüberstellung beider Medien konnte die Motivfindung Thorgersons rekonstruiert werden. Dabei wurden zahlreiche Parallelen zwischen den verschiedenen Wirk-

ebenen des Cover-Motivs und den verbal oder klanglich umzeichneten Bildern und Eindrücken entdeckt. Thorgerson gelingt es nachweislich, die Kernthemen des Albums herauszuarbeiten und sie zur Entwicklung seiner Bildsprache grafisch umzuformulieren. Nicht zuletzt wird über die konzeptuelle Verbundenheit des Albums genug Interpretationsspielraum geboten, um Parallelen zu jedem einzelnen Song zu ziehen.

Durch das Cover-Motiv wird der Erlebnisbereich der RezipientInnen synästhetisch expandiert. Dabei spielt es keine Rolle, ob der Betrachter alle Parallelen begreift oder musikalisch vermittelte Referenzen bewusst wahrgenommen werden. Ausschlaggebend ist, dass die im Cover dargestellte Erlebniswelt den Wahrnehmungsbereich des Hörers stimuliert. Die gleichzeitige Konfrontation mit dem Bildmedium kann zu einer tiefergreifenden Auseinandersetzung mit der Musik anregen, musikalisch vermittelte Eindrücke bekräftigen und Bedeutungsebenen konkretisieren.

Über den anfänglichen Blick auf die Entwicklungsgeschichte des Plattencover-Designs wurde dessen bildkünstlerische und funktionelle Vielfältigkeit verdeutlicht. Die hier vollzogene Betrachtung soll auch als Anstoß gesehen werden, diesem Medium wissenschaftlich mehr Beachtung zu schenken, denn bislang wurden diesbezüglich nur wenige forschungsrelevante Untersuchungen unternommen. Album-Cover-Designs können – unabhängig von ihrer bildkünstlerischen Qualität – in unterschiedlicher Ausprägung stets als Spiegel ihrer Zeit begriffen werden. Dabei besitzen sie häufig einen immensen Wert hinsichtlich ihrer soziokulturellen Aussagekraft. Gleichwohl soll die intermedial vergleichende Analyse von *The Division Bell* bisherigen wissenschaftlichen Arbeiten bezüglich der Deutung intersensorischen Erlebens durch intermediale Gestaltung ergänzend beigelegt werden.

Bibliografie

- Diederichsen, Diedrich. 2012. „Hülle und Verhülltes: Schein-Sein-Verarbeitungen in Pop, Pop-Art und ihren Kontexten.“ In *Pop Art Design*, hg. von Mateo Kries und Mathias Schwartz-Clauss, 76-81. Ausst.-Kat. Weil am Rhein: Vitra-Design-Museum.
- Fitch, Vernon. 2005. *The Pink Floyd Encyclopedia*. 2. Ed. Burlington: Collector's Guide Publishing Inc.
- Grasskamp, Walter. 2004. *Das Cover von Sgt. Pepper. Eine Momentaufnahme der Popkultur*. Berlin: Wagenbach.
- Graves, Barry. 1978. „Kunst für Millionen – im Quadrat“. In *Schallplattenhüllen. Funktion und Bildwelten*, hg. von Lucie Schauer, 3-6. Ausst.-Kat. Berlin: Neuer Berliner Kunstverein.

- Rubin, Edgar. 1921. *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse*. Kopenhagen: Gyldendal.
- Schmitz, Martina. 1987. *Album-Cover. Geschichte und Ästhetik einer Schallplattenverpackung in den USA nach 1940. Designer. Stile. Inhalt*. München: Scaneg.
- Seim, Roland. 2009. „Plattencover und Konzertplakate“. In *Handbuch Musik und Medien*. hg. von Holger Schramm, 397-438. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Thorgerson, Storm; Dean, Roger und Hamilton, Dominy. 1977. *Album Cover Album*. Limpsfield: Dragon's World Ltd.
- Thorgerson, Storm, und Powell, Aubrey. 1999. *100 best album covers. The stories behind the sleeves*. London: Dorling Kindersley Ltd.
- Thorgerson, Storm. 2007. *Mind over matter. The images of Pink Floyd*. 3. Ed. London: Omnibus Press.
- Thorgerson, Strom. 2007. *Taken by Storm. The album art of Storm Thorgerson. A retrospective*, London: Omnibus Press.
- Tolinski, Brad. 2002. "Sounds of Silence." In *Guitar world presents Pink Floyd. From the pages of GUITAR WORLD magazine*, hg. von Alan di Perna, Jeff Kitts und Brad Tolinski, 76-87. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Verena Meis

Geniale Dilletanten im Youtube-Zeitalter

Digitales Agitpop-Theater bei Deichkind. Eine Clipographie

„Der [sic!] Feuilleton hat uns aufgegriffen. Wir wollen auch einfach mal als Partyband wahrgenommen werden. Da ist nix mit Hochkultur. Da würdet Ihr uns gern‘ haben. Aber nein, wir sind eine hedonistische Alkohol-Performance-Gruppe.“¹

Darüber hinaus. Der Beitrag markiert eine von drei Überschreitungen, indem er den Wunsch von MC Sebastian „Porky“ Dürre, *Deichkind* „auch einfach mal als Partyband“ wahrzunehmen, nicht erfüllt (Schulle und Fitsch 2016). Was das Format betrifft, überschreitet der Beitrag die Grenze zwischen Text und Clip und kreiert einen Hybrid: die Clipographie. Drittens spürt der Beitrag dem „Darüber hinaus“ der Hamburger Hip-Hop- und Elektropunk-Formation *Deichkind* nach, das sich in der medialen Überschreitung von Alltag und Agitation, Performance und Digitalisierung manifestiert und den Typus des Genialen Dilletanten im YouTube-Zeitalter revitalisiert. Mit der von mir gesetzten Revitalisierung erfolgt auch die Übernahme des historischen ‚Schreibfehlers‘: In Anlehnung an die ‚Genialen Dilletanten‘ der 1980er Jahre – Synonym für eine „kurze Epoche künstlerischen Aufbruchs in Deutschland“ (Weh 2015, 6), die Bands wie *D.A.F.*, *Die Tödliche Doris*, *F.S.K.*, *Palais Schaumburg* u.v.m. hervorbrachte, – küre ich kurzerhand *Deichkind* zu den ‚Genialen Dilletanten‘ des YouTube-Zeitalters.

„Ich sag Euch, alles muss man selber machen lassen. Do it yourself ist out, ich lass‘ das jemand andern machen. Alles muss man alleine machen lassen. Ich muss mir schon wieder Deine Hände dreckig machen.“

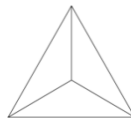
Selber machen lassen. Einen Augenblick lang blitzt das Logo – der Sonnenbrille tragende Tetraeder – des selbst gegründeten Musiklabels *Sultan Günther Music* der Hamburger Hip-Hop- und Elektropunk-Formation *Deichkind* auf,

1 Schulle, Maren, und Fitsch, Marcus. 2016. „Hi! Wir sind Deichkind.“ mdr artour, Phänomen-Porträt, <https://reportage.mdr.de/hi-wir-sind-deichkind-aus-hamburg#811> (Zuletzt aufgerufen am: 20.04.2018).

bevor im Musikvideo zu „Selber machen lassen“ nicht Deichkind, sondern MC Fitti zu sehen ist und dieser das vertikale Smartphone-Video zum neuen Clipformat erennt: „Hochkant ist das neue Quer, Alter.“ Im Kollaborationssong „Selber machen lassen“ ist MC Fitti nur ein Akteur neben anderen wie *Bilderbuch*, *Alexander Marcus*, *Inga Humpe* und *Sido*, die im Auftrag von *Deichkind* dem Phänomen des DIY eine Absage erteilen: „Do it yourself ist out, ich lass‘ das jemand andern machen.“ Der Katalog reicht dabei von „Zähne putzen“ über „gratulieren“ bis „Kerne spalten“ und erklärt Alltag, Anstand und Anstellung zu Serviceleistungen, die ab sofort nicht mehr selbst ausgeführt, sondern veranlasst werden. So transformieren *Deichkind* die DIY-Bewegung der 1970er Jahre ins digitale Zeitalter und verpassen ihr ein Update: DIY wird zur Dienstleistung, zur Ware erhoben. Dass das Musikvideo zu „Selber machen lassen“ in Auftrag gegeben wurde, ist dabei nur konsequent.

“A little piece of you. The little peace in me. Will die. For this is not America.”

Tetrahedon. Das Intro von „Befehl von ganz unten“, dem fünften Studioalbum von *Deichkind*, gleicht einem Warnsignal, ist nahezu ohrenbetäubend. Unter das synthetische Dröhnen mischt sich zudem Bizarres: *Reverse Speech*. Bitte betätigen Sie den *Rewind Button*: „Una pequeña parte de ti / un poco de paz / en mi va a muriere / esto no es un milagro / o esto no es americano“. Genauer betrachtet handelt es sich um Lyrics aus „This is not America“ von David Bowie und der Pat Metheny Group vom Soundtrack zum Spionage-Drama *The Falcon and the Snowman* des Regisseurs John Schlesinger aus dem Jahr 1985. *Deichkinds* Introduction steht dabei für eine akustische Überschreitung: *Deichkind* zitieren damit einen Song, der eine Kollaboration zwischen Jazz, Pop und Synthesizeren darstellt. Sie autorisieren damit ihre eigenen *Sound Mixtures* aus Hip-Hop, Elektro und Punk. Auch wenn der Titel zunächst an einen Schreibfehler – ein fehlendes „r“ im englischen „tetrahedron“ – oder auch an Tetraodon = Kugelfisch denken lässt, verbirgt sich dahinter, so lässt sich vermuten, ein bewusst gesetzter Neologismus aus „Tetraeder“ und „Hedonismus“. Der Platonische Körper wird so in gewisser Weise zum Symbol der durch *Deichkind* revitalisierten Genussfähigkeit, die uns laut Robert Pfaller abhandengekommen ist. An *The Dark Side of the Moon* von *Pink Floyd* und Hugo Balls *Cabaret Voltaire* erinnernd, dient der Tetraeder der Hamburger Formation im Musikvideo als Zensurbalken, bei der Live-Performance als Maske und zudem als manueller Code zwischen Fan und Band.



„Roll das Fass rein. Roll das Fass rein. Roll das Fass rein. Roll das, roll das, roll das, roll das ...“

Roll das Fass rein. Auf den ersten Ton rabiater Trinkparole, im Kontext der Live-Performance und *Deichkinds* Outfit mit der Aufschrift „Refugees welcome!“ ein offenkundiges Statement zur medial ausgerufenen Flüchtlingskrise, ein subtiler Fingerzeig auf den freien Warenstrom per Schiff und der als illegal deklarierten menschlichen Fluchtbewegungen. Mit dem Fass überschreiten *Deichkind* zudem die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum und gehen als bewegliche Skulptur auf Tuchfühlung mit dem Publikum.

„Wir gehören zusammen. Ying und Yang, Gegensätze ziehen sich an. Wir gehören zusammen, wie Feuer und Wasser. Komm, gib mir deine Hand.“

Porzellan und Elefanten. Eine optisch-akustische Täuschung. Es scheint nur so, als reihten *Deichkind* hier gefällige alltagssprachliche Dissonanzen aneinander, passend zum klanglichen Potenzial, das sich vornehmlich zwischen technoiden 90er-Dancefloor-Harmonien, Gameshow-Jingles und schlagereskem Eurovision-Song-Contest-Pop bewegt. Es bleibt aber nicht beim ‚Elefanten im Porzellanladen‘: Der seichten Parole werden popkulturelle Antagonismen mit Substanz entgegengestellt: der Pop-Ikone der Schwulen, *Boy George*, der homophobe Dancehall-DJ *Beenie Man*, dem „The Beat goes on“-Sonny, die discoide *Cher*, die zusammen das vermeintliche Vorzeige-Pop-Duo der 1960er und 1970er Jahre bildeten, dem Lead-Gitarristen Keith Richards, der androgyne Kopf der *Rolling Stones*, Mick Jagger, deren destruktives Verhältnis zueinander dennoch „Emotional Rescue“ und andere Hits bedeutete. Auch die Bühnenshow zu „Porzellan und Elefanten“ ist mehr als nur in Schwarz-Weiß-Optik gehalten: Sie birgt bei genauerer Betrachtung eine Collage popkultureller Referenzen vom Stummfilm eines Fritz Lang über das Revuehafte des MDR-Fernsehballetts bis hin zum Kubismus *Kraftwerks*.

„Heute ist der Tag, jetzt geht es endlich los. Sie erreichen Ihre Ziele, denken Sie groß. Ein bisschen Größenwahnsinn kann nicht schaden. Und auf einmal könn’n Sie fliegen, denken Sie groß. Geben Sie nicht auf und leben Sie den Traum. Dafür muss man kein Genie sein, denken Sie groß. In jedem Menschen steckt ein Visionär. Setzen Sie die Energie frei, denken Sie groß.“

Denken Sie groß. Wir erhaschen einen Blick in das Kinderzimmer eines Schülers. Im Hintergrund: ein Spiderman Comicstrip. „Hey, everyone. Thanks for checking out my channel. In this tutorial, I’m going to show you how to make an award-winning music video.“ Der Clip zu *Deichkinds* Song „Denken Sie groß“ entpuppt sich als Tutorial in 3D-Modelling. Aus *Deichkind* in 2D wird *Deichkind* in 3D.

„Denken Sie groß“, das klingt wie der Ratschlag eines Motivations- oder besser: Verkaufstrainers. Als Spektakel verkauft, weisen *Deichkind* auf die gegenwärtige Salonfähigkeit von Größenwahn hin: Hochmut ist nicht mehr nur pathologisch,

sondern in erster Linie erstrebenswert. *Deichkind* visualisieren die vermeintliche Todsünde, indem sie in ihrem Musikvideo auf vergangene und gegenwärtige Kinoklassiker wie *Godzilla*, *Transformers* oder *Wild Wild West* rekurrieren. *Google Earth* lässt dabei ebenso grüßen: Simulierte und reale Welten fließen unterschiedslos ineinander. *Deichkind* digital. Am Ende erscheint das brüllende Label alias der brüllende Löwe der US-amerikanischen Filmproduktionsgesellschaft MGM und markiert die Überschreitung von Monumental- und 3D-Film.

„Wir fahren mit der Luftbahn durch die Nacht. Der Mond scheint nur für uns, gleich haben wir es geschafft. Und all die Probleme auf der Erde. Liegen für uns in weiter Ferne. Wir fahren mit der Luftbahn durch die Nacht. Wo der Sternenhimmel für uns lacht. Und all die Probleme auf der Erde. Liegen für uns in weiter Ferne.“

Luftbahn. Eine Melange aus Ernsthaftigkeit und Unterhaltung. Der Song „Luftbahn“ vom vierten Studioalbum *Arbeit nervt* von 2008 ist nicht nur ein Spiel um musikalischen und erotischen Dilettantismus, Metrosexualität, elbischer Ästhetik und dem Wunsch nach Luftschlössern. Der Neologismus stößt uns im dazugehörigen Musikvideo zugleich auf mediale und ökonomische Absurditäten, wie den viralen Online-Hype um Tiervideos oder die politische Ohnmacht seit der Finanzkrise 2008: Die Sterne der Europäischen Union und der Euro leuchten sorglos rosa. Anstelle der amerikanischen Flagge auf Iwo Jima 1945 wird jetzt und hier die *Deichkind*-Flagge mit dem Schriftzug „Yeah!“ gehisst. „Und all die Probleme auf der Erde liegen für uns in weiter Ferne.“ Ab auf die Luftbahn!

„Verkauf das letzte Hemd für die Karten vom Konzert. Alle woll'n den Abriss, gefedert und geteert. Wir haben euch vermisst, es ist viel zu lange her. Die Show kann jetzt beginnen und alle nur so, yeah.“

So 'ne Musik. Blinkende Tetraeder, fluoreszierende Smartphone Smokings und der Blick durchs Fischauge. Was für eine Musik, „so 'ne Musik“. Nicht kategorisierbar und zugleich von allem etwas: Dollarzeichen und Kürzel der *Dead Kennedys*, Outfit und Bühnenbild angelehnt an den amerikanischen Oldschool-Hip-Hop neben Star Trek-, Camouflage- und Rotlicht-Anklängen. Wie die Düsseldorfer Formation *Kraftwerk* zeigen sich *Deichkind* im Museum, umgeben von Alten und Neuen Meistern. *Deichkind* agieren nicht nur, wie es im Song heißt: zielgruppenorientiert, sondern zugleich „darüber hinaus“.

„Willst du, dass die Leute deine Bude einrennen? Willst du viele Freunde und dass jeder dich kennt? Willst du fresh sein, ich mein so richtig im Trend? Dann engagier die Electric Super Dance Band!“

Electric Super Dance Band. Ein einsames Solo am Schlagzeug, das lediglich wegen eines Latte Macchiatos kurzzeitig unterbrochen wird. Goldene Tetraeder,

Eselsmaske und Pagliaccio, eine Figur der *Commedia dell'arte*. Als sei Auffallen untersagt, sind Figur und Grund in den gleichen Erdtönen von grau bis beige gehalten. Mit dem Musikvideo zu „Electric Super Dance Band“ von 2005 hält das Theater Einzug in die Ästhetik *Deichkinds*: Ob als Anstecknadel oder performativ, die zwei Masken des Theaters – Komödie und Tragödie – sind im Video präsent. Den komischen Figuren des traditionellen Theaters stellen *Deichkind* den zeitgenössischen Typus des Nerds, des Sonderlings entgegen, dem nur noch die „Electric Super Dance Band“ zu mehr Prestige verhelfen kann. Der Song, mit dem *Deichkind* beim *Bundesvision Song Contest* auftraten, markiert ebenso eine Überschreitung in den musikalischen Genres: Seit „Electric Super Dance Band“ halten elektronische Beats Einzug in den Sound *Deichkinds*.

Dass *Deichkind* auch gegenwärtig noch von der Theaterbühne aus denken, beweisen u.a. die sogenannten „Omnipods“, steuerbare Podeste, die ein zentrales Element ihrer Liveshows ausmachen und ganz nebenbei an den schweizerischen Bühnenbildner Adolphe Appia und seine „Rhythmischen Räume“ denken lassen.

„Es tut mir leid, doch ich muss leider gestehen. Es gibt Dinge auf der Welt, die sind – leider geil“.

„Danke für den Kommentar, das gefällt mir. Like mich am Arsch, dadadi dadada. Kannst mich gern mal dran liken.“

Leider geil. Schlechtes Gewissen und Genuss. Politisch inkorrekt mit vorgehaltener Hand. Von Gesellschafts- und Konsumkritik einmal abgesehen: Mit dem Musikvideo zu ihrem Song „Leider geil“ von 2012 entwerfen *Deichkind* den Typus des *genialen Dilletanten* im YouTube-Zeitalter und collagieren frei im Netz verfügbare Szenen des Missgeschicks, der Selbstüberschätzung, des billigen Scherzes. YouTube gilt ihnen dabei als uferloses Archiv des genialen Dilettantismus. Leider geil.

Like mich am Arsch. Dem viralen „Gefällt mir“ der sozialen Netzwerke geht es in „LMAA“ an den digitalen Kragen. Wie bei „Leider geil“ gilt auch hier, davon einmal abzusehen. Das Musikvideo zu „Like mich am Arsch“ ist ein Selbstzitat. *Deichkind* kopieren den Clip zu „Leider geil“ und stellen die YouTube-Schnipsel selbst nahezu deckungsgleich nach. Like mich am Arsch.

Literaturverzeichnis

Die Lyrics wurden von der Autorin transkribiert.

Das dem Beitrag vorangestellte Zitat stammt aus: Schulle, Maren, und Fitsch, Marcus. 2016. „Hi! Wir sind Deichkind.“ *mdr artour*, Phänomen-Porträt, <https://reportage.mdr.de/hi-wir-sind-deichkind-aus-hamburg#811> (Zuletzt aufgerufen am: 20.04.2018).

Weitere Quellen: Weh, Mathilde. 2015. „Seele brennt‘ – Zur Einführung.“ In *Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland*. Herausgegeben von Leonhard Emmerling und Mathilde Weh. 6-7. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Clipographie

Deichkind. 2015. Selber machen lassen. Album: Niveau weshalb warum, <https://www.youtube.com/watch?v=dapqMeQCdcs> (Zuletzt aufgerufen am: 10.07.2018).

Deichkind. 2012. Tetrahedon. Album: Befehl von ganz unten, <https://www.youtube.com/watch?v=By-aVmi-sJQ> (Zuletzt aufgerufen am: 20.04.2018).

Deichkind. 2012. Roll das Fass rein. Album: Befehl von ganz unten, https://www.youtube.com/watch?v=Htf6_XyMedQ (Zuletzt aufgerufen am: 20.04.2018).

Deichkind. 2015. Porzellan und Elefanten. Album: Niveau weshalb warum, <https://www.youtube.com/watch?v=wtfDumD60yA> (Zuletzt aufgerufen am: 20.04.2018).

Deichkind. 2015. Denken Sie groß. Album: Niveau weshalb warum, <https://www.youtube.com/watch?v=cnEQjaojBXs> (Zuletzt aufgerufen am: 20.04.2018).

Deichkind. 2008. Luftbahn. Album: Arbeit nervt, <https://www.youtube.com/watch?v=UXeWuNaB9MI> (Zuletzt aufgerufen am: 20.04.2018).

Deichkind. 2015. So ‘ne Musik. Album: Niveau weshalb warum, <https://www.youtube.com/watch?v=mdIP3hyxi3k> (Zuletzt aufgerufen am: 20.04.2018).

Deichkind. 2005. Electric Super Dance Band. Single, <https://www.youtube.com/watch?v=PGBpWdx37Bc> (Zuletzt aufgerufen am: 20.04.2018).

Überschreitungen bei der Erforschung populärer Musik

3

Jochen Bonz

„Das Ich hat keine Grenze, es ist eine Grenze.“

Überlegungen zur Überschreitung als Untersuchungsgegenstand und Methodik der Popular Music Studies

Einleitung: Das Subjekt des Hörens

Wie Utz Jeggle in dem Kapitel schreibt, dass er in seiner, wie er sagt: „volkskundlichen Anatomie“, *Der Kopf des Körpers*, dem Ohr widmet, geht mit dem Hören „[d]ie Fähigkeit [einher], auf Neues in der Welt zu horchen, dem Ungewohnten und Unheimlichen eine Pforte zu lassen, ihm in der Imaginationskraft Gestalt zu gewähren, die Angst und Lust erweckt“ (Jeggle 1986, 124). Jeggle drückt hier eine Qualität des Hörens aus, die darin besteht, dass das Hören in besonderer Weise dazu angetan ist, den Mensch an eine Grenze zu führen – und über diese hinaus! Es handelt sich dabei um die Grenze, die der Mensch selbst ist in seiner Art und Weise, die Wirklichkeit wahrzunehmen. Ausschlaggebend dafür mag sein, dass man die Ohren nicht schließen kann – auch im übertragenen Sinne. Oder, wie Gerry Bloustien in ihrer eindrucklichen Studie *Girl Making – A Cross-Cultural Ethnography on the Processes of Growing up Female* konstatiert, „much of the pleasure and power of music is that it produces emotions and affective states of mind. In other words, music seems to have the ability to affect the body at an unconscious level before any other, more intellectual awareness has been reached“ (Bloustien 2003, 220).

Dass die beim Hören erfahrbare und überschreitbare Grenze des Ichs nicht einfach eine individuelle, die einzelne Person betreffende Angelegenheit ist, sondern zugleich mit dem psychischen Sachverhalt, den sie darstellt, auch eine soziale Tatsache bildet, ist ein im Kontext der Popular Music Studies zum Glück gut etabliertes Wissen. So betont etwa Bloustien in Anlehnung an Simon Frith, Musik ermögliche, gesellschaftlich virulente Bilder davon, wie man sein kann, leiblich zu erfahren – etwa beim Tanzen, beim Musikhören, aber auch schon einfach beim Hören. „[M]usic gives us a way of being in the world [...]. [M]usic doesn't express values but lives them“, zitiert Bloustien Frith (Frith 1998, 222). Oder in einer weiteren Formulierung Friths: „Music, we could say, provides us with an intensely subjective sense of being sociable.“ (ebd., 273)

Die beiden hier angesprochenen Aspekte, (1.) die Eindringlichkeit des Klanglichen in Bezug auf das Subjekt des Hörens, das berührt wird, tangiert wird, eingenommen wird, das leiblich wahrnimmt und übernimmt und erst beim Hören zum Subjekt dieses Hörens wird, und (2.) die Durchdrungenheit dieser ästhetischen Erfahrung mit Gesellschaftlichem (mit Vorstellungen, Werten, Kategorien, Diskursivem etc.) – sie bilden die Grundlage der im Folgenden ausgeführten Überlegungen.

1 Zur Überschreitung als Untersuchungsgegenstand der Popular Music Studies

1.1 Vier exemplarische Benennungen popkultureller Grenzüberschreitungen ins Ungekannte

I.

„Acid House hat mich ziemlich hart getroffen. Also, das war für mich so – da hat sich mein Leben halt geändert. Das war einfach so ganz klar, dass die neue Zeitrechnung da irgendwie anfang mit Acid House“, erzählte mir ein Hauptinformant meiner Studie *Subjekte des Tracks* wenige Jahre nach dieser Erfahrung, zu Beginn der 1990er Jahre. Die Stärke des beschriebenen Eindrucks, den Acid House auf ihn machte, ist an sich bemerkenswert. Noch bemerkenswerter wird die Aussage meines Erachtens, wenn man weiß, dass die betreffende Person nicht nur zum Zeitpunkt unseres Gespräches Chefredakteur des Musikmagazins SPEX war, sondern sich darüber hinaus und bereits mindestens 15 Jahre vor seiner Acid House-Erfahrung intensivst mit Popmusik beschäftigt hatte, etwa in der Form des Musikmachens in einer Band, als DJ sowie publizistisch. Auf dieses Wissen stößt und bezieht sich die Erfahrung der Überschreitung. Und über dieses Wissen geht das Erleben von Acid House so signifikant hinaus, dass hiermit ein neuer Lebensabschnitt beginnt, sich die Welt umkrepelt, neu und anders darstellt.

II.

Viv Albertine, die Gitarristin der Punkband The Slits, schreibt 2014 in ihrer vielbeachteten Autobiografie über sich als Teenager:

„Every week I buy the NME. I find it difficult to read because the writers use such long words, but it’s not a chore because I’m interested in what they’re saying. One day I read a small piece about a singer called Patti Smith. There’s a picture. It’s the cover of *Horses*, her forthcoming album, a black-and-white photograph taken by Robert Mapplethorpe. I have never seen a girl who looks like this.“ (Albertine 2014, 79)

III.

„Es ging immer weiter, es lief eine ungeheure, monumentale, nicht zu stoppende Expansion in Bohemia. Bohemia, das ist das Land, in dem nichts still steht. Das Land der Ungewißheit, der willkürlichen, autochthonen Kraftakte. Und immer, immer ging es nach vorne, ging es weiter, ging es in die Tiefe, wurden Grenzen eingerissen. Tabus verletzt. [...] Immer war da die Gesellschaft, der Staat (die Spießer!) und baute seine Bastionen, Barrikaden auf, und Generation und Generation machten sich die Außenseiter aus Bohemia auf, einzureißen, was es einzureißen gab: Hörgewohnheiten, sexuelle Tabus, Gesellschaftsordnungen, Sehgewohnheiten, spirituelle Schranken, Charakterpanzer.“ (Diederichsen 2010, 17f.).

So Diederich Diederichsen in *Sexbeat*, seiner autobiografischen Reflexion auf Punk/New Wave, die er als eine Phase in der Geschichte der Kunst-Avantgarden und Pop-Subkulturen begreift.

IV.

Wolfgang Scherer, ein Geisteswissenschaftler im Umfeld Friedrich Kittlers in Freiburg um 1980, schreibt in seiner Studie *Babbelogik* über Patti Smith: „GLORIA, erste Nummer der ersten LP, vollzieht in seiner allmählichen Entfesselung der rock'n'roll-Maschine genau den Einbruch von SOUND in die Ordnung einer Schrift, und zwar einer universalen Schrift, die mit dem Körper auch die Stimme [...] strukturiert [...]. Dabei ist hörbar, dass die allmähliche Verkopplung von Artikulation und Rhythmusmaschine, sowie das Mehr an SOUND, das die E-Guitars produzieren, nicht zuletzt auch das auf Entstellung zielende Miking der Stimme, eben diese aus jenen Verstrickungen herauslöst, in denen Sinn sich schreibt. ‚the words are just losing regulations to me‘ markiert genau den Moment, wo der Einbruch von SOUND (E-Guitar) die Regulierung und Steuerung von Körpern mittels einer Vorschrift (regulation) durcheinanderbringt. Wo die Ordnung der Schrift einen Mangel verzeichnet, eröffnet die SOUNDEbene ROCK N ROLL ein wildes Mehr.“ (Scherer 1983, 74)

Die Musik wird hier als etwas Subversives aufgefasst, das das Subjekt des Hörens über die Grenzen des von ihm für selbstverständlich Gehaltene, also: über die Grenzen der symbolischen Ordnung, die den Horizont seiner Wirklichkeitswahrnehmung bestimmt, hinaus führt. Diese Subversionsinterpretation des Hinausgehens über die Grenzen des Bekannten findet sich in den Popular Music Studies auch anderswo. Es handelt sich bei ihr um ein etabliertes Interpretationsschema. Besonders eloquent und überzeugend ist es meines Erachtens in Jeremy Gilberts Auseinandersetzung mit der eigenen Begeisterung für die Musik von The Velvet Underground ausgeführt (vgl. Gilbert 1999).

1.2 **Drei zur Subversionsinterpretation alternative Verständnisweisen der Attraktivität popmusikalischer Überschreitungen ins Ungekannte**

I. Das Ungekannte eröffnet einen – individuell erlebten – intermediären Möglichkeitsraum

Die Erfahrung des Ungekannten öffnet, was als selbstverständlich und, entsprechend, als unabänderlich gehalten wird. Diese Öffnung des vermeintlich Selbstverständlichen ist auch eine Öffnung gegenüber dem Unbewussten, die sich im Subjekt als ein Sich-Auftun eines „intermediären Erfahrungsbereichs“ (Winnicott 2002, 24) auswirken kann. Wie der Psychoanalytiker Donald Winnicott ausführt, erhält dieser Erfahrungsbereich die für die psychische Gesundheit unabdingbare Grenze zwischen einerseits dem Anerkennen und Erkennen einer äußeren, über-individuell Gültigkeit beanspruchenden Realität durch das Subjekt und andererseits dem kognitiven und emotionalen Innenleben des Subjekts, seinen Phantasien etc., gerade dadurch aufrecht, dass er einen dazwischen liegenden Erfahrungsbereich eröffnet, „that keeps the inner and outer worlds separate yet interrelated“ (Harrington und Bielby 1995, 134). Es handelt sich hierbei um einen individuellen Möglichkeitsraum, wie ihn Winnicott als grundlegend für die frühkindliche Entwicklung beschrieben hat.

„Dieser intermediäre Erfahrungsbereich, der nicht im Hinblick auf seine Zugehörigkeit zur inneren oder äußeren Realität in Frage gestellt wird, begründet den größeren Teil der Erfahrungen des Kindes und bleibt das Leben lang für außergewöhnliche Erfahrungen im Bereich der Kunst, der Religion, der Imagination und der schöpferischen wissenschaftlichen Arbeit erhalten“ (Winnicott 2002, 25).

II. Das Ungekannte drückt eine subjektive Selbstwahrnehmung aus, die der spätmodernen westlichen Kultur entspricht: sich fremd zu fühlen

Ein zweites, zur Subversionsinterpretation alternatives Verständnis der Attraktivität des Ungekannten: Ein Subjekt, das nicht im Rahmen einer symbolischen Ordnung positioniert/identifiziert ist, erlebt die Wirklichkeit grundsätzlich als fremd. Da ein solches Nicht-Identifiziertsein die spätmoderne westliche Kultur grundsätzlich kennzeichnet, kann in dieser Kultur das Ungekannte somit schlicht als Ausdruck der Wahrheit der eigenen Position respektive Nicht-Positionierung erlebt werden – und entsprechend als Ausdruck einer selten ausgedrückten Wahrheit begrüßt werden.¹

¹ In meiner Studie *Das Kulturelle* und in Überlegungen zum Autotune-Effekt (vgl. Bonz 2015, 63ff.) habe ich diese Überlegung näher auszuführen versucht.

III. Das Ungekannte bereichert/belebt das Bekannte

Ein drittes zur Subversionsinterpretation alternatives Verständnis der Attraktivität des Ungekannten: Das Ungekannte kann als leerer Signifikant in den Gültigkeitsbereich einer symbolischen Ordnung eintreten um das weltartikulierende System, das diese bildet, zu erweitern, es gewissermaßen in Bewegung zu versetzen, zu erneuern (vgl. hierzu Sascha Köschs (2001) Ausführung zur Funktionsweise von Musikkritiken im Techno und meine, diese Überlegung ausdehnende Interpretation in *Subjekte des Tracks* (Bonz 2008)).

2 Das Ich als Grenze – Methodologisches

In *Lipstick Traces*, seiner von Punk ausgehenden und um Punk kreisenden „geheime[n] Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts“, urteilt Greil Marcus über Punk: „In Tönen, die die Popmusik noch nie von sich gegeben hatte, waren Ansprüche zu hören, die die Popmusik noch nie erhoben hatte.“ (Marcus 1996, 12) In Bezug auf die Band The Slits erläutert er diese Überschreitung am Beispiel ihres Stücks *A Boring Life* in folgender Weise:

„Es war unvergleichlich. Schreien und Kreischen, aus wildem Gitarrendresche findet die Gruppe einen Beat, schafft einen Rhythmus, beginnt, ihn zu formen; der Rhythmus macht sich selbständig, und die Band jagt ihn, überholt ihn und rast weiter. Quietschen, Kreischen, Knurren und Jaulen – direkte weibliche Geräusche, wie sie die Popmusik noch nie erlebt hatte – brausen durch die Luft, während die Slits Hand in Hand durch ein selbstgeschaffenes Gewitter marschieren. [...] Ob man ‚A Boring Life‘ 1977 hörte, als es aufgenommen wurde, oder zehn Jahre später, es schreibt die Geschichte der Rockmusik um.“ (ebd., 42)

Den Dreh und Angelpunkt des ausführlichen, vielschichtigen und seine Leserinnen und Leser auf etliche Umwege mitnehmenden Textes, den *Lipstick Traces* darstellt, bilden die Sex Pistols, besonders ihr Album *Anarchy in the UK* und ganz besonders ihr letzter Auftritt vor ihrer 1978 erfolgten Auflösung: im Winterland in San Francisco. Bei diesem Konzert war Marcus anwesend und ein Teil seiner Beschreibung dieser Geschehnisse besteht darin, dass er etwas von seiner eigenen Wahrnehmung, von seinem eigenen Erleben dieses Konzertes zeigt. Nämlich dies:

„Als ich während des Auftritts der Sex Pistols durch die Gänge des Winterland ging, verspürte ich ein Selbstvertrauen und eine Lust, die mir völlig neu waren. [...] Ich empfand zu nichts Distanz, kein Überlegenheitsgefühl. Außerdem empfand ich eine verrückte Bösartigkeit, den Wunsch, andere Leute zu Boden zu schlagen, und mein Blick richtete sich auf den Boden, wo ich kleine Kinder sah (welche Eltern nehmen wohl ihre

Kinder an so einen Ort mit, fragte ich mich und dachte an meine eigenen, die zu Hause waren), und ich bekam Lust, sie zu schlagen. Ich besprach das Konzert für eine Zeitschrift, erwähnte aber nichts von alledem. Ein paar Tage später kam es mir schon unwirklich vor. Als ich Johnny Rotten auf der Bühne gesehen hatte, war ich sicher, daß ich nie wieder etwas Vergleichbares erleben würde, und bis heute habe ich recht behalten.“ (ebd., 89)

Das Ungekannte war damals von ihm als überwältigend erlebt worden, als zu fremd, um gesagt werden zu können. Die erfahrbar gewordene Überschreitung war zunächst nicht thematisierbar. Aber: Aus der Erfahrung der Grenze wurde mit *Lipstick Traces* einige Jahre später ein Buch, das Punk als eine „Negation aller gesellschaftlichen Fakten“ (ebd., 12) bestimmt, eine Negation, „die eine Behauptung beinhaltet, daß alles möglich war“ (ebd.).

Dass *Lipstick Traces* zu den besten kulturwissenschaftlichen Annäherungen an Punk gehört, ist gerade aus dem angeführten Grund nicht weiter erstaunlich: Nahm Marcus doch die spürbar gewordene Grenze dessen, was er für akzeptables, für denkbares, mögliches, interessantes menschliches Verhalten hielt, wahr und ernst. Man könnte auch sagen, er hielt diese Erfahrung fest, anstatt sie zu vergessen, und überführte sie in eine Reflexion über das Phänomen, das diese Erfahrung in ihm ausgelöst hatte. Dieser methodische Ansatz, den ich aus Marcus' Äußerung herauslese, ist an anderer Stelle von anderen Kulturwissenschaftlerinnen und Kulturwissenschaftlern ausdrücklich formuliert und umgesetzt worden – insbesondere in der Ethnopschoanalyse. Auf eine besonders klare Darstellung dieses Methodenansatzes möchte ich im Weiteren näher eingehen.

Wenn der Mensch über Menschen, oder allgemeiner: über Menschliches forscht, dann kommt es prinzipiell zu einer „Überschneidung von Objekt und Beobachter“ (Devereux 1973, 17), deren prinzipielle Folge darin besteht, Angst auszulösen, wie der Kulturanthropologe Georges Devereux in seiner heutzutage wenig diskutierten Studie *From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences* von 1967 ausführt, auf Deutsch unter dem Titel *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften* veröffentlicht, einem Klassiker der kritischen Wissenschaftsforschung.

Die Auslösung von Angst zeitigt weitreichende Folgen. So dient für Devereux der große Methodenaufwand, den die sozialwissenschaftlichen Disziplinen betreiben, nicht einfach zur Erfassung ihres Untersuchungsgegenstandes, sondern der Methodenaufwand erfüllt latent außerdem auch die Funktion, das Untersuchungsobjekt auf Distanz zu halten, ihn zu entsubjektivieren, ihn zu etwas anderem als etwas Menschlichem zu machen – um die Angst abzuwehren, die er auslöst. In der Konsequenz gehen Daten verloren, weil diese „Isolierungs-Strat-

tegie, die Angst erregendes Material ‚entgiftet‘“ (ebd., 109), potentiell zu einer Verzerrung der Wirklichkeitswahrnehmung führt (vgl. ebd., 109).

Der von der modernen Physik geprägte Devereux schlägt vor, eine Handhabung für diese an sich unauflösbare Problematik zu erreichen, indem der Überschneidung zwischen Subjekt und Objekt etwas entgegengesetzt wird. Hierfür nutzt Devereux' Vorschlag den Umstand, dass die Überschneidung zwar prinzipiell eine Tatsache ist (der ein Leben führende Mensch untersucht Menschen, die ihr Leben führen), sich diese im Forschungsprozess für das forschende Subjekt tatsächlich aber prozessual darstellt; die Überschneidung ist in der Forschungspraxis ja eher eine wiederholt auftretende Tendenz als ein dauerhafter Zustand. Vor diesem Hintergrund besteht Devereux' Vorschlag darin, im Forschungsverlauf wiederholt nach dem „Ort der Trennung zwischen Objekt und Beobachter“ (ebd., 19) zu fragen. Und dieser Ort liegt für ihn dort, wo die Person, welche die Forschung durchführt, „sagt: ‚Und dies nehme ich wahr‘. Diese Einsicht transformiert das Problem des Orts der Trennung in das Problem, den Punkt/Augenblick zu bestimmen, wo sich angemessener Weise sagen lässt: ‚Und dies nehme ich wahr‘.“ (ebd., 315) Gemeint ist hiermit wesentlich eine Wahrnehmung, die zuvor nicht da gewesen ist. Devereux bezeichnet sie als ‚Störung‘; besonders in der Folge von Maya Nadigs Mitte der 1980er Jahre veröffentlichter, stark von Devereux geprägter Studie *Die verborgene Kultur der Frau – Ethnografische Gespräche mit Bäuerinnen in Mexiko* hat sich hierfür in der kulturanthropologischen Diskussion die Bezeichnung ‚Irritation‘ durchgesetzt (vgl. Nadig 1986, 36ff.).

Als „paradigmatisch“ (Devereux 1973, 334) für einen Erkenntnisvorgang, der eine entsprechende Methodik anwendet, präsentiert Devereux, der selbst Ethnologe und Psychoanalytiker war, die Psychoanalyse. Für den Psychoanalytiker stelle die Störung „ein grundlegendes Datum [dar], das maximiert werden muss“ (ebd., 335). „Der ideale Psychoanalytiker kanalisiert absichtlich Reize, die vom Patienten ausgehen, direkt in sein eigenes Unbewusstes“. Damit verwende er

„den Teil seiner Psyche als Wahrnehmungsapparat [...], den die meisten anderen Verhaltenswissenschaftler abzuschirmen suchen [...]. Er duldet, dass in ihm selbst eine Störung hervorgerufen wird, und untersucht diese Störung sorgfältiger als die Äußerungen seines Patienten. Er versteht seinen Patienten psychoanalytisch nur insoweit, als er die Störungen versteht, die sein Patient in ihm auslöst.“ (ebd., 335).

In der Terminologie der Psychoanalyse handelt es sich bei der Irritation, also dieser Wahrnehmung am Empfinden der Psychoanalytikerin, die in einem Zusammenhang mit der Beziehung zu einem Gegenüber steht, um eine ‚Gegenübertragung‘.

Wie am Beispiel der Psychoanalyse und ihres Untersuchungsgegenstandes, des Unbewussten des Patienten, deutlich wird, handelt es sich bei der Gegenübertragung um ein Datum, das potentiell Informationen enthält, „an die man auf anderem Weg nicht heran kommt, [die] überhaupt nur aufgrund dieser Störung auftauchen und festgehalten werden können“ (ebd., 308).

In der Sprache der Überschreitung ausgedrückt: Die Irritation zeigt die Grenze an, an der der Beobachter beginnt. Denn: „Ich glaube es ist sinnvoller anzunehmen, dass das Ich eine Grenze ist, als dass es Grenzen hat“ (ebd., 317, Hervorhebung im Original). Diese Grenze des Subjekts liegt nach Devereux dort, „wo das wirkliche oder beanspruchte Wissen und die Erklärungen aufhören“ (ebd., 319).

In der Populärkulturforchung war es früh Paul Willis, der eine solche Methodik in seiner Forschung zu Hippies umsetzte – ich habe das kürzlich in einem Beitrag der Zeitschrift für Volkskunde ausgeführt (vgl. Bonz 2016).

2.1 Ein Beispiel

In den frühen Neunzigerjahren wurde ich zu Beginn einer Feldforschung, die sich schließlich über ungefähr zehn Jahre erstrecken sollte und die sich im Laufe der Zeit zu einer Studie über eine rund um House Music und Techno bestehende Subkultur entwickelte, regelmäßig krank. Über Monate hinweg führten Begegnungen mit meinem Hauptinformanten bei mir zu gesundheitlichen Zusammenbrüchen. Diese dauerten zwar immer nur wenige Stunden oder Tage an, aber sie stellten in ihrer Heftigkeit (die starken grippalen Infekten vergleichbar war), in ihrer Unvermitteltheit (vor den Treffen war ich gesund) und ihrer Berechenbarkeit (sie traten jedes Mal ein) eine Erscheinung vom Typ ‚Und dies nehme ich wahr‘ dar. Genau hier lag – in Devereux' Worten – der ‚Ort der Störung‘, der ‚Ort der Trennung zwischen Objekt und Beobachter‘. Hier war die Grenze erreicht, die das Ich ist.

Hier wird sehr deutlich, dass ‚Wissen‘ und ‚Ich‘ in grundsätzlicher Weise ein- und dasselbe sind: Denn das Nichtverstehen betraf die Musik als spezielle, nämlich im Vergleich mit anderen Phänomenen schwer greifbare und zugleich auf Eindringlichkeit und Präsenz setzende Erscheinung. Aber vor allem war es die mit der Musik einhergehende Weise, Subjekt zu sein, die ich nicht verstehen konnte. Es ist deshalb auch nicht weiter erstaunlich, dass das Nichtverstehen unmittelbar und stark auf meine körperliche Konstitution durchschlug – also das Sein im Sinne des psychosomatischen Subjekts.

In *Subjekte des Tracks*, der Publikation, die aus der Studie hervorging, heißt es über die Ursache des Krankwerdens im Hinblick auf meinen Hauptinformanten: „Er erschien mir immer als absolut, als einer, der alles hat, während ich mit nichts dastehe“ (Bonz 2008, 143). Aber diese Formulierung trifft den Punkt nur

dann, wenn man sie im Zusammenhang mit Jacques Lacans Überlegungen zu einem Modus des Subjekt-Seins begreift, den er etwas irreführend mit dem Begriff ‚Imaginäres‘ bezeichnet. Da ich die gesamte Studie sehr von Lacans Begriffen her geschrieben habe, steht die Formulierung dort in diesem Zusammenhang. Aber was damit gemeint ist, lässt sich auch unumwundener sagen. Es geht um das Gefühl, eigentlich gar nicht zu existieren, nichts wert zu sein. Dieser Eindruck war nicht etwa die Folge einer offen ausgesprochenen Ablehnung oder einer zur Schau gestellten Feindseligkeit durch meinen Informanten. Unsere Gespräche und Treffen waren vielmehr intensive Begegnungen, mein Informant war sehr offen und begegnete mir oft auch ausgesprochen freundschaftlich. Dass ich in einer prinzipiellen und fundamentalen Weise in diesen Begegnungen nur in Form des Bewunderns und Staunens vorkam, ist darin begründet, dass mir in meinem Informanten eine andere Kultur mit spezifischen Eigenschaften begegnete. Diese Kultur ist von Sarah Thornton, die ein paar Jahre vor mir in Großbritannien ebenfalls ethnografisch im Feld der House und Techno Music forschte, als ‚Club Culture‘ bezeichnet worden. Thornton lässt mit der Materialität der Klänge, ihrer Präsenz, der Körperlichkeit der Musik-Erfahrung, dem mit den genannten Aspekten einhergehenden ‚Genießen‘ alles das, was heute an der elektronischen Dance Music interessant gefunden und in einer weiten interdisziplinären Diskussion erörtert wird, beiseite. Stattdessen fokussiert sie ganz auf einen Aspekt, zu dessen Bezeichnung sie in Anlehnung an Bourdieu von ‚subkulturellem Kapital‘ spricht. In der Club Culture geht es laut Thornton darum, über ein entsprechendes Wissen und entsprechende Fähigkeiten zu verfügen. Sie betont, dass der Wert des ‚Kapitals‘ an der Konstruktion und Abwertung Anderer hängt, die nicht über das ‚Kapital‘, das heißt: nicht über ein entsprechendes Wissen, Verständnis, Verhalten und einen entsprechenden Geschmack verfügen. Als Beispiel führt Thornton aus, wie innerhalb der Szene bestehende Vorstellungen vom ‚Mainstream‘ für das Andere stehen; Vorstellungen, deren inhaltliche Bestimmung beliebig ist und ständig wechselt. Darüber hinaus gibt sie mit jungen Frauen aus der Arbeiterschicht, die um ihre auf dem Dancefloor abgestellten Handtaschen tanzen, auch ein Beispiel für eine derart als Anderes entworfene Personengruppe. In diesem Konstruktionsvorgang lässt sich das aus der postkolonialen Selbstkritik der Ethnologie bekannte ‚Othering‘ (vgl. Fabian 1983) wiedererkennen. Dessen Funktionsmechanismus ist es nun, was sich mit Lacan’schen Begriffen näher als eine Identifikation im Modus des Imaginären bestimmen lässt: Etwas wird nicht einfach nur als anders, sondern als Rivale in einer dyadisch strukturierten Beziehung wahrgenommen, der entweder einen selbst als bedeutungslos erscheinen lässt oder der selbst diese Position einzunehmen gezwungen ist. Was am anderen Ende der Beziehung in Erscheinung tritt, ist das Wunderbare. Die Großartigkeit, also die Identifikation des Subjekts mit der Position des Wunderbaren, bedarf, um sich zu erhalten, der permanenten Bestätigung. Eine effektive Form,

diese zu gewährleisten, besteht darin, das Andere der dyadischen Beziehung so abzuwerten, dass ihm als Sein nichts anders bleibt, als die Bewunderung und der Wunsch, selbst an die Stelle des Großartigen treten zu wollen. Mein Krankwerden verstehe ich als eine Gegenübertragung auf diese imaginäre Logik der Subjektkonstitution, die mir im Zuge des Mich-Einlassens gewissermaßen auf der Außenseite der Subkultur, auf der für Subjekte der Kultur wie meinen Informanten das abgewertete Andere angesiedelt ist, in ihrer ganzen Gewalt spürbar geworden ist.

Auf der Innenseite der Subkultur wirkt sich die Stärke des Modus des Imaginären nicht nur in Form dieser grundsätzlichen Bestätigung der Subjekte der Subkultur in ihrem Sein aus. Wie ich erst einige Jahre später, als ich meine Position offensichtlich gewechselt hatte und nun selbst dazugehörte, wahrnehmen konnte, werden hierdurch auch flüchtige Gestaltannahmen möglich, in welchen man sich für den Moment völlig wiederfindet und die in ihrer Wunderbarkeit auch von den anderen Subjekten der Subkultur wahrgenommen, anerkannt und bewundert werden. Dies kann die unterschiedlichsten Formen annehmen, wie etwa das Sich-Verlieren in einzelnen Sounds eines Musikstückes oder glamouröse Auftritte auf einer Party. In *Subjekte des Tracks* bezeichne ich diese Form des flüchtigen Gestaltannehmens mit dem aus der Subkultur selbst stammenden Begriff des Chillens. Dessen Verhaltensweisen konnten von mir zu Beginn der Feldforschung, auf der Außenseite der Subkultur, nur in ihrer verstörenden Unverbindlichkeit wahrgenommen werden. So fühlte ich mich gehemmt, weil ich in Clubs nicht mit den Selbstinszenierungen der Gäste umzugehen wusste; und ich war davon verstört, dass sich Leute nicht an das hielten, was sie gesagt hatten – alles Erscheinungen, die mit dem flüchtigen Subjekt-Sein des Chillens einhergehen können.

Später, als ich selbst in der Subkultur zu einem Subjekt der Subkultur geworden war, praktizierte und genoss ich das Chillen dagegen, es war selbstverständlich geworden. In dieser Zeit war ich auch so sehr mit der symbolischen Ordnung, also den Kategorien des Wahrnehmens und Bewertens, die in der Subkultur bestehen, identifiziert, dass ich ein sehr feines Einschätzungsvermögen dafür besaß, welche musikalische Neuerscheinung interessant war und welche nicht. Dabei ging es immer darum, dass sie dem bereits Vorhandenen musikalischen Ausdruck etwas hinzufügen musste, aber auch nicht zu sehr von diesem abweichen durfte.

Als ich schließlich an der Auswertung meines Materials arbeitete, bestand eine neu auftretende Irritation im Nachlassen meines Verständnisses für musikalische Entwicklungen. Ich konnte diese irgendwann nicht mehr erkennen und sie wurden mir auch unwichtiger. Wie bereits die erste Gegenübertragung des Krankwerdens bestärkte mich auch diese Irritation in der Annahme, es tatsäch-

lich mit einer Kultur zu tun gehabt zu haben. Deren Subjekt konnte man werden, man konnte es sein und dieses Sein konnte sich auch wieder abschwächen.

Mit diesem Beispiel aus meiner eigenen Feldforschung in der Kultur rund um House Music und Techno in den 1990er Jahren möchte ich dafür argumentieren, dass es sich in methodischer Hinsicht lohnt, die Grenze des eigenen Verstehens in der Beschäftigung mit popmusikalischen Untersuchungsgegenständen wahrzunehmen. Vielleicht ist mein Beispiel dafür nicht sonderlich gut geeignet, weil die Störung in diesem Fall erstens unangenehm ist und sie zweitens außerdem auch einen Bestandteil eines Forschungsprozesses bildet, der sich über einen langen Zeitraum erstreckte. Und freilich ist das für die Reflexion der Gegenübertragung in diesem Fall entscheidend: dass es da einen beachtlichen Zeitraum von mehreren Jahren gab, in dem sich etwas ereignen konnte, das sich dann reflektieren ließ: mein Wechsel vom bewunderungsvollen Outsider zu einem Insider, und dann das allmähliche Verblässen des Insidertums.

Aber solche Reflexionsprozesse lassen sich beschleunigen, wenn man etwa mit Supervisionsgruppen arbeitet, wie es sie beispielsweise in Graz am Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie gibt (vgl. Bonz et al. 2016). Mit diesem Methodeninstrument lassen sich auch kleinere Wahrnehmungen vom Typ des ‚Und dies nehme ich wahr‘ als die im Falle meiner Forschung vorliegende Positionsveränderung des forschenden Subjekts festhalten und entfalten: das Spürbarwerden der Grenze, die das Ich ist; Überschreitungen ins Ungekannte, die im Forschungsprozess von der Person, welche die Forschung durchführt, erlebt werden.

Die Wahrnehmung und Berücksichtigung der Irritationen kann helfen, eine Offenheit im Nachdenken zu erreichen. Sie entsteht insbesondere dadurch, dass die Reflexion der Gegenübertragung ein Ausagieren der Gegenübertragung verhindert und an dessen Stelle Erkenntnis treten kann.

Das Ausagieren der Gegenübertragung kann darin bestehen, der Angst nachzugeben, die von der Forschung ausgelöst wird, und es kann dazu führen, dass der Untersuchungsgegenstand so lange verzerrt wird, bis er keine Angst mehr macht. Unter Umständen besteht eine solche Verzerrung darin, alle möglichen Überschreitungen als Subversionen zu interpretieren, obwohl andere Interpretationen angemessener wären. Mögliche Ansätze hierzu habe ich zu benennen versucht. Es ist meines Erachtens aber keinesfalls ausgeschlossen, dass die Subversionsinterpretation manchmal auch passt.

Literatur

In Klammern ist das Jahr der originalsprachlichen Erstveröffentlichung angegeben.

- Albertine, Viv. 2016. *Clothes, Music, Boys*. London: Faber & Faber.
- Bloustien, Gerry. 2003. *Girl Making. A Cross-Cultural Ethnography on the Processes of Growing up Female*. London u.a.: Berghahn.
- Bonz, Jochen. 2008. *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur*. Berlin: Kadmos.
- Ders. 2012. *Das Kulturelle*. Paderborn: Fink.
- Ders. 2015. *Alltagsklänge. Einsätze einer Kulturanthropologie des Hörens*. Wiesbaden: Springer VS.
- Ders. 2016. „Subjektivität als intersubjektives Datum im ethnografischen Feldforschungsprozess“. In *Zeitschrift für Volkskunde*. 112 (1): 19-37.
- Devereux, Georges. 1973 (1967). *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*. München: Hanser.
- Bonz, Jochen; Eisch-Angus, Katharina; Hamm, Marion; Sülzle, Almut (Hg.). 2016. *Ethnografie und Deutung – Gruppensupervision als Methode reflexiven Forschens*. Wiesbaden: Springer VS.
- Diederichsen, Diedrich. 2010 (1985). *Sexbeat*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Objects*. New York: Columbia University Press.
- Frith, Simon. 1998. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gilbert, Jeremy. 1999. White light/white heat. Jouissance beyond gender in the Velvet Underground. In *Living Through Pop*. Edited by Andrew Blake, 31-48. London u. New York: Routledge.
- Jeggle, Utz. 1986. *Der Kopf des Körpers. Eine volkskundliche Anatomie*. Weinheim: Quadriga.
- Kösch, Sascha. 2001. „Ein Review kommt selten allein. Die Regeln der elektronischen Musik. Zur Schnittstelle von Musik- und Textproduktion im Techno“. In *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Herausgegeben von Jochen Bonz, 173-189. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Marcus, Greil. 1998 (1989). *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Reinbek: Rowohlt.
- Nadig, Maya. 1986. *Die verborgene Kultur der Frau. Ethnopschoanalytische Gespräche mit Bäuerinnen in Mexiko*. Frankfurt am Main: Fischer.

- Scherer, Wolfgang. 1983. *Babbelogik. Sound und die Auslöschung der buchstäblichen Ordnung*. Frankfurt a.M. und Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Winnicott, D.W. 2002 (1971). *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta.

L. J. Müller

„I am only human“? Ein Versuch, weißes Begehren in populärer Musik zu analysieren

„How do we make sense of the obvious love of European listeners and players for the music of the African diaspora?“ (Frith 1996, 109)

Diese Frage, die Simon Frith in der Einleitung zu seinem Text „Music and Identity“ formuliert, soll hier als Ausgangspunkt dienen. Sie führt das Problem vor Augen, mit dem ich mich in diesem Text befassen möchte:

Ich habe Friths Text in der Vergangenheit mehrfach gelesen, ohne dass mir diese Frage sonderlich aufgefallen wäre. Vielleicht habe ich beim Lesen sogar kurz gedacht, dass doch auch zahlreiche Angehörige der „African diaspora“ in Europa heimisch sind und dass somit die von Frith gewählte Formulierung nicht sonderlich genau ist. Und im Kopf habe ich dabei diese „Ungenauigkeit“ übersetzt, wobei ich offenbar „wusste“, dass in Friths Frage die Begriffe „European“ und „African“ eigentlich für die Positionen Weiß und Schwarz stehen, die in einer durch Rassismus geprägten Welt in einem asymmetrischen Verhältnis zueinander angeordnet sind. Friths Formulierung, die jedoch „Weiß“ in „Europäisch“ und „Schwarz“ in „Afrikanisch“ übersetzt, produziert nicht nur eine politisch problematische „Ungenauigkeit“ (die auch schon als solche höchst kritikwürdig ist¹), sondern hat weitere Konsequenzen:

Während die Begriffe „Schwarz“ und „Weiß“ auf Rassismus und die damit einhergehenden gesellschaftlichen Dynamiken verweisen, verschiebt Friths Frage den Fokus auf kulturelle Unterschiede zwischen den monolithisch gesetzten und symmetrisch erscheinenden Kategorien „europäisch“ und „afrikanisch“, womit Rassismus als historischer und gegenwärtiger Kontext aus dem Blickfeld gerät. Schon die Formulierung der Frage produziert so eine Perspektive, die essenzialisierende Vorstellungen von Schwarz und Weiß als einander gegenseitig ausschließende Kategorien mit realen Eigenschaften gerade durch ihre Nicht-Benennung suggeriert. Die Suche nach einer Antwort auf die so gestellte Frage

1 Siehe zu einer ausgiebigen Kritik: El-Tayeb 2015, 36 ff. sowie 44 – 58.

kann dabei schlimmstenfalls ein „Wissen“ produzieren, das diese schon in der Frage enthaltenen Fehler verstärkt, bestätigt und naturalisiert.

Dabei muss ich zugeben, dass mir dieses Problem erst aufgefallen ist, nachdem ich mich einige Zeit intensiv mit Theorien zu Rassismus, Postkolonialismus und Critical Whiteness befasst habe. Das Überlesen des gerade geschilderten Fehlers, die Reduktion auf eine „bloße Ungenauigkeit“ und damit die Ignoranz gegenüber seinen möglichen Folgen ist dabei sicherlich Ausdruck meiner eigenen weißen Position. Dabei handelt es sich, wie ich weiter unten zeigen möchte, nicht nur um einen singulären Fehler, sondern um eine Verzerrung, die sich durch Friths gesamten Text zieht, die also auch Folgen für seine Argumentation hat, und, wie in der gerade zitierten Frage, eigentlich recht offensichtlich ist.

Charles Mills hat für solche häufig vorkommenden Fehler den Begriff „white ignorance“ geprägt (Mills 2007) und arbeitet heraus, dass es sich dabei um systematische und gesellschaftlich beförderte (aber dennoch meist unbewusste) Verdrängungsprozesse rassistischer Gewalt handelt (Vgl. Mills 2007, 23 - 35). Sowohl Friths Formulierung, als auch mein Überlesen derselben erscheinen so als Ausdruck einer weißen Perspektive. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit die Popmusikforschung als vor allem von weißen Wissenschaftler_innen aufgebaute Forschungsrichtung – trotz allem ihr zu Gute zu haltenden antirassistischen Engagement – nicht dennoch insgesamt von ähnlichen Verzerrungen geprägt ist. Meine nun folgende Untersuchung einer weißen Perspektive auf populäre Musik, ist der Versuch, diesen blinden Fleck in zwei Beispielen zu thematisieren und seine Dynamiken zu verstehen, um damit die Grenzen des Sichtfeldes der eigenen Perspektive in den Blick zu bekommen.

Mein Ziel ist dabei die kritische Weiterentwicklung dieser Perspektive durch eine Auseinandersetzung mit diesen Grenzen, deren Unsichtbarkeit jedoch Teil des Problems ist: Gerade die Tatsache, dass ich eine weiße Perspektive teile, stellt sich zuerst als ein Hindernis für die Erforschung heraus, da in einer durch weiße Hegemonie geprägten Gesellschaft eine solche in medialen Darstellungen und öffentlichen Diskursen tendenziell bestätigt wird. Sie erscheint somit nicht partikular, sondern neutral und wird als mögliches Forschungsobjekt für mich quasi-unsichtbar (Ahmed 2007; Dyer 1988; Wachendorfer 2006; Wollrad 2005). Um meine eigene Position für mich sichtbar zu machen und ihre scheinbare Transparenz zu durchbrechen, war daher insbesondere die Auseinandersetzung mit antirassistischen und postkolonialen Theorien notwendig (u.a. Ahmed 2007; Bhabha 1983; Eggers 2005; Fanon 2008; Gilroy 2002; Hall 1996b, 1996a, 2016). Zudem habe ich mich mit Texten von weißen Autor_innen befasst, die sich kritisch mit Weiß-Sein befasst haben und ähnliche Projekte bereits in der Vergangenheit versucht haben (Dyer 1988, 2017; Wachendorfer 2006; Wollrad 2005).

Im Folgenden möchte ich versuchen Aspekte einer weißen Perspektive in Bezug zu populärer Musik herauszuarbeiten. Hierbei werde ich mit dem Text „Music and Identity“ von Simon Frith beginnen und diesen mithilfe des von Homi Bhabha formulierten Konzepts eines kolonialen Fetischismus interpretieren. Hierbei zeigt sich, dass im Text von Frith eine weiße Perspektive vor allem durch Verdrängungsprozesse geprägt ist, die es näher zu verstehen gilt. Anschließend werde ich den Song „Human“ von Rag’n’Bone Man (2016) betrachten, in dem ich untersuchen möchte, wie eine privilegierte weiße Perspektive auch in Musik selbst eingeschrieben sein kann.

Die Verdrängung von Rassismus in Simon Friths Text „Music and Identity“

Simon Frith fragt in seinem Text „Music and Identity“ nach der musikalischen Konstruktion von Identität und betont dabei die materielle Wirkung von Klang, die Identität nicht als Repräsentation, sondern als direkte Erfahrung produziert:

„Music constructs our sense of identity through the direct experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives.“ (Frith 1996, 124)

Was Frith an anderer Stelle noch deutlicher formuliert:

„music works materially to give people different identities, to place them in different social groups.“ (Frith 1996, 124)

Diese Feststellung legt nahe, die von Frith analysierte musikalische Identitätskonstruktion als Teil der Dynamiken zu verstehen, die gegenwärtig und historisch für die scheinbare Natürlichkeit differenter Kategorien wie „Männlich“, „Weiblich“, „Schwarz“ oder „Weiß“ und den damit verbundenen gesellschaftlichen Machtverhältnissen verantwortlich sind. Allerdings verfolgt Frith diese Richtung nicht weiter, sondern erklärt, der nicht-repräsentative Charakter von Musik als Erfahrung würde diskriminierende Dichotomien automatisch auflösen:

„Anti-Essentialism is a necessary part of musical experience, a necessary consequence of music's failure to register the separation between body and mind on which such 'essential' differences (between black and white, female and male, gay and straight, nation and nation) depend.“ (Frith 1996, 122)

Dieses eigentlich eher utopische Bild wiederholt und betont Frith dabei erneut am Ende des Textes, an dem er Musik als einen Raum ohne Grenzen beschreibt, in dem Rassismus, Sexismus oder Nationalismus überschritten werden (Frith 1996, 125). Es ist dabei sicherlich ein Verdienst dieses Textes, die produktive Dimension von Musik in der Identitätskonstruktion herauszuarbeiten. Schon Keith Negus und Patria Román Velázquez kritisieren allerdings, dass Friths

Identitätsbegriff durch das Ausblenden von gesellschaftlichen Kontexten auch theoretisch problematisch wird und Identität dabei wie das Ergebnis einer freien Wahl erscheint (Negus/Velázquez 2002, 37f).

Offenkundig ist Friths Argumentation dabei von einem empathischen Interesse an Diskriminierung und diskriminierten Positionen geprägt und ich denke, es lässt sich kaum an seiner wohlmeinenden Absicht zweifeln. Doch seine Schlussfolgerung, in der wir im Hören von Musik eigentlich immer schon am Ziel einer gleichberechtigten Gesellschaft sind, wirkt angesichts der hartnäckigen historischen und gegenwärtigen Faktizität von diskriminierender Gewalt und der offenkundigen Relevanz entsprechender Kategorien für die Popkultur insgesamt eher wie eine Verleugnung. Dabei werden in seinem gesamten Text verschiedene diskriminierte Positionen (Schwarz, jüdisch, schwul, weiblich etc.) ständig erwähnt, während die gesellschaftlichen Mechanismen, in die diese unweigerlich eingebunden sind, nicht weiter thematisiert werden. Der Text wirkt so, wie ein Text über diskriminierte Gruppierungen, der sein Thema jedoch nie wirklich benennt und somit auch einer Analyse der Rolle, die Musik in diskriminierenden Dynamiken spielt, aus dem Weg geht.

Da ich nicht denke, dass Frith dies bewusst oder intendiert tut, erscheint es mir ein sinnvoller Ansatz zum Verständnis, hier von einer Verdrängung auszugehen. In der antirassistischen und postkolonialen Theorie ist vor allem ein mit Rassismus in Zusammenhang stehender Fetischismus bereits vielfach thematisiert worden (Bhabha 1983; Hall 2016; Mercer 2013). Das von Freud entwickelte psychoanalytische Muster, das Verdrängung mit ambivalenten Gefühlen von Begehren, Angst und Aggression verbindet, bietet sich m.E. auch hier zur näheren Analyse an.

Besonders produktiv erscheint mir zum Verständnis von Friths Text Homi Bhabhas Verwendung des Konzepts, in dem er die Fetischisierung von rassistischen Stereotypen mit der Entwicklung von positionierter Identität im Kolonialismus und der allgemeinen Nicht-/Wahrnehmung von rassialisierter Differenz (Hautfarbe, Haarstruktur etc.) verbindet. Ich möchte ihn etwas ausführlicher zitieren:

“Fetishism, as the disavowal of difference, is that repetitious scene around the problem of castration. The recognition of sexual difference — as the pre-condition for the circulation of the chain of absence and presence in the realm of the Symbolic — is disavowed by the fixation on an object that masks that difference and restores an original presence. The functional link between the fixation of the fetish and the stereotype (or the stereotype as fetish) is even more relevant. For fetishism is always a 'play' or vacillation between the archaic affirmation of wholeness/similarity — in Freud's terms: 'All men have penises'; in ours 'All men have the

same skin/race/culture' — and the anxiety associated with lack and difference — again, for Freud 'Some do not have penises.:'; for us 'Some do not have the same skin/race/culture'. Within discourse, the fetish represents the simultaneous play between metaphor as substitution (masking absence and difference) and metonymy (which contiguously registers the perceived lack). The fetish or stereotype gives access to an 'identity' which is predicated as much on mastery and pleasure as it is on anxiety and defence, for it is a form of multiple and contradictory belief in its recognition of difference and disavowal of it.” (Bhabha 1983, 27)

Damit argumentiert Bhabha, dass rassistischer Fetischismus zu einer ambivalenten Haltung gegenüber Differenz führt: Selbige wird einerseits verleugnet und andererseits fetischisiert, sie wird verdrängt, idealisiert, begehrt, gesucht und gefürchtet zugleich.

Wie im sexuellen Fetischismus geht es hierbei um die Verleugnung eines Mangels. Im sexistischen Fetischismus wird die anatomische Differenz (Penis/Vagina) einseitig als Mangel (Penis/kein Penis) gedeutet und damit auf ein Geschlecht (Frauen) projiziert, wodurch Männer sich nicht als „anders“ oder genauer „kastriert“ (Freud 1927) wahrnehmen müssen. Im nächsten Schritt wird der Mangel verdrängt, da selbiger andernfalls dennoch auf den potentiellen Mangel der normierten männlichen Position zurückweisen könnte: „Er“ könnte sich ja auch plötzlich in der Position des Anderen wiederfinden und damit selbst „unvollständig“ oder „anders“ sein². Hierzu wird ein Objekt (z.B. bestimmte Kleidung), ein Körperteil (Füße, Nase, Haare) oder eine Eigenschaft (Schönheit, bestimmte Bewegungen) zum Fetisch, d.h. zu einem Substitut für den angeblich mangelnden Körperteil. Statt einem Fehlen entsteht so eine Art Über-Präsenz, die den Mangel nicht nur verbirgt, sondern von außen betrachtet ersetzt und somit Ganzheit verspricht, was ein Begehren auslöst. Der Fetisch erzeugt folglich ambivalente Gefühle: Einerseits erzeugt er eine Lust am Entdecken und Erfahren der Differenz, andererseits eine Angst vor der Begegnung mit eben dieser Differenz, sobald sie den eigenen Mangel bzw. das eigene Anders-Sein andeuten könnte.

So, wie ich Bhabhas Übertragung auf den Rassismus verstehe, werden nun bestimmte körperliche oder kulturelle Differenzen entsprechend einseitig projiziert („Die Anderen sind anders, nicht ich.“) und dabei durch als Fetische fungierende Stereotype verdeckt. Wie Bhabha beschreibt, werden wirkliche Unterschiede in diesem Prozess überdeterminiert und so eigentlich unsichtbar, da

2 Ich folge hier der Interpretation der Kastration, die Lacan anbietet, in der letzterer den Phallus vom männlichen Genital trennt und so für ihn beide Geschlechter kastriert sind bzw. beiden Geschlechtern der Phallus fehlt (Widmer 2012, 92-97). Für Freud ist hingegen die Kastrationsangst Grund für Verdrängung und Fetischisierung.

„I am only human“? Ein Versuch, weißes Begehren in populärer Musik zu analysieren

jeder Unterschied zu einem neuen Fetisch wird, also zu einer neuen aktualisierten Ausformung des im Stereotyp fixierten bereits bekannten „Wissens“ über den_ die Andere_n (Vgl. Bhabha 1983, 26 - 27). Der_ die Andere ist damit nicht einfach in Bezug auf bestimmte Eigenschaften anders, sondern *grundlegend* anders, und wird dadurch zu einem Geheimnis, das aber gleichzeitig immer schon bekannt ist.

Bemerkenswert ist an Bhabhas Lesart, dass so nicht nur Differenz, sondern auch die Verdrängung derselben, d.h. Gleichheit als Ausdruck einer Fetischisierung verstanden werden kann, denn die Erfahrung von Unterschieden ist mit Angst verbunden. Dies passt erstaunlich gut zu dem vor allem in den letzten Jahren in den USA und in Europa kritisierten Phänomen des farbenblinden Rassismus bzw. des „colour-blind racism“ (Vgl. El-Tayeb 2015, 35-44; Bonilla-Silva, Lewis, und Embrick 2004; Wachendorfer 2006, 63; Mills 2007, 28). Gerade die Betonung angeblicher Gleichheit erweist sich dabei als verzerrte Wahrnehmung einer Realität, die eben nicht auf Gleichheit basiert und aus weißer Perspektive davor schützt, Rassismus als gesellschaftlich relevanten Faktor anzuerkennen, der vor allem auch die eigene Position mitbestimmt³.

Das Stereotyp als Fetisch lässt sich so aus weißer Perspektive als ein Schutzmechanismus interpretieren, der zugleich die Verdrängung, wie die Normierung der Spezifik der eigenen Position ermöglicht. Männlichkeit und Weiß-Sein erfahren sich in diesem Prozess, d.h. in der fetischisierenden Nicht-/Entdeckung von Differenz, nur negativ: Im Erkennen des Anders-Seins der_ des Anderen zeigt sich auch das eigene Anders-Sein in Abgrenzung. Selbiges wird dabei allerdings nicht zum Objekt des Blicks, der Wahrnehmung oder des Erkenntnisinteresses, da sich der fetischisierende Blick auf die Untersuchung des Anderen begehend fixiert; das Selbst erscheint so vermeintlich transparent als Ort des blickenden/erkennenden Subjekts. Das fetischisierende V-/Erkennen der_ des Anderen bedeutet damit aber auch eine identifizierende Selbsterfahrung der eigenen neutralen und blickend-machtvollen Position, wobei die Partikularität der eigenen Position jedoch notwendig unbewusst bleibt.

3 Der farbenblinde Rassismus fußt dabei vielfach auf dem Mythos einer angeblichen allgemeinen Chancengleichheit („Alle haben dieselben Chancen.“) in Kombination mit dem offenkundigen Scheitern bestimmter Gruppen („Offenbar haben nicht alle dieselben Chancen.“). Bei einem Festhalten an dem Glauben an die Chancengleichheit, wird dieser Widerspruch dann erklärt, indem die Gründe für das Scheitern der Anderen in deren „Anders-Sein“, d.h. in angeblichen Unzulänglichkeiten, die sich in der Regel unschwer als neue Ausführungen alter Stereotype erkennen lassen, sucht. Damit werden rassistische Überzeugungen gerade durch ihre Negierung aktualisiert, während das sich so äußernde Subjekt sich davor schützt, eigene Erfolge als Folge von Privilegierung zu verstehen, wie den eigenen Rassismus zu erkennen, da ja der Glaube an allgemeine Gleichheit vehement wiederholt wird (Vgl. Bonilla-Silva, Lewis, und Embrick 2004).

Auch in Friths Text findet sich eine auffällige Passage der gleichzeitigen Betonung und Negierung von Differenz, die ich nun exemplarisch näher untersuchen möchte:

„Anti-Essentialism is a necessary part of musical experience, a necessary consequence of music's failure to register the separation between body and mind on which such 'essential' differences (between black and white, female and male, gay and straight, nation and nation) depend. Hence Paul Gilroy's scepticism about rap nationalism: 'How does a form which flaunts and glories in its own malleability as well as its trans-national character become interpreted as an expression of some authentic Afro-American essence?'

If Gilroy remembers that growing up he was 'provided by black music with a means to gain proximity to the sources of feeling from which our local conceptions of blackness were assembled', he also realizes that 'the most important lesson music still has to teach us is that its inner secrets and its ethnic rules can be taught and learned'. And as a child and young man I also learned something of myself – took my identity – from black music (just as I did later, in the disco, from gay music). What secrets was I being taught?

First, that an identity is always already an ideal, what we would like to be, not what we are. And in taking pleasure from black or gay or female music I don't thus identify as black or gay or female (I don't actually experience these sounds as 'black music' or 'gay music' or 'women's voices') but rather, participate in imagined forms of democracy and desire.“ (Frith 1996, 122-123)

Gerade das ständige Erwähnen diskriminierter (und aus seiner Perspektive differenter) Positionen widerspricht dabei seiner intendierten Aussage von der Irrelevanz entsprechender Kategorien. Auch, wenn Frith es explizit verneint, drückt diese Passage daher implizit aus, dass es einen großen Unterschied macht, aus welcher gesellschaftlichen Position heraus wir welche Musik hören. Dieser Unterschied wird jedoch verleugnet und damit auch eine nähere Untersuchung seiner Relevanz verhindert.

Besonders deutlich wird dies darin, dass und wie sich Frith hier auf Paul Gilroy bezieht. Friths Argumentation suggeriert, dass Gilroy die Position eines Anti-Essenzialismus teilen würde. Gilroy entwickelt jedoch in seinem Buch „The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness“ eine äußerst skeptische Position nicht nur gegenüber dem Essentialismus sondern auch gegenüber dem Anti-Essentialismus und kritisiert letzteren scharf, da er die Thematisierung von Rassismus erschwert und die faktisch unterschiedliche Subjektivierung von privilegierten und diskriminierten Subjekten ignoriert.

„I am only human“? Ein Versuch, weißes Begehren in populärer Musik zu analysieren

„It [= Anti-Essentialism] is tantamount to ignoring the undiminished power of racism itself and forsaking the mass of black people who continue to comprehend their lived particularity through what it does to them.“ (Gilroy 2002, 101)

Der Anti-Essenzialismus führt somit zur Verdrängung von struktureller Ungleichheit und erschwert bzw. verunmöglicht Kritik an Rassismus⁴. Gilroy schlägt dagegen das Konzept eines „Anti-Anti-Essenzialismus“ vor, der, so wie ich ihn verstehe, auf bewusst konstruierte Traditionen und Kontinuitäten verweist, die nicht das gegebene Resultat einer angeblich unabhängigen und ursprünglichen afrikanischen Kultur sind, sondern eine kulturelle Leistung von als Schwarz positionierten Subjekten in einer globalisierten Welt unter weißwestlicher Vorherrschaft darstellen. Wenn Gilroy somit, wie in dem von Frith zitierten Satz, das Erlernen Schwarzer Identität durch den Konsum von Musik betont, so macht er damit deutlich, dass Schwarz-Sein weder eine naturgegebene Eigenschaft noch lediglich das Resultat von Diskriminierungserfahrungen ist, sondern eine Leistung, die auf dem bewussten Annehmen und kreativ-strategischen Umformen der zugewiesenen diskriminierten Position basiert⁵. Schwarze Subjektivität ist somit das Ergebnis eines aktiven Umgangs mit Diskriminierung und Verletzung und eine positive Schwarze Identität wird so, auch im Konsum populärer Musik, in Abgrenzung und in Beziehung zur weißen Hegemonie konstruiert.

Frith reduziert Gilroys Position jedoch auf einen schlichten Anti-Essenzialismus, was es ihm ermöglicht sich selbst an dessen Stelle zu setzen, d.h. zu ignorieren, dass sein eigener Konsum Schwarzer Musik unter anderen Vorzeichen steht, als Gilroys: Während Gilroy seine eigene Position im Konsum Schwarzer Musik bewusst als Schwarze (mit all der darin enthaltenen Komplexität) erfährt und zugleich konstruiert, betont Frith zwar die Relevanz Schwarzer (und schwuler) Musik für seine eigene Identität, erklärt aber gleichzeitig, dass diese Attribute in seinem Musikkonsum *keine* Rolle spielen.

Gerade diese Betonung von angeblicher Gleichheit möchte ich nun als Fetischisierung und Verdrängung lesen. Friths Position lässt sich dabei folgendermaßen formulieren:

Ich weiß wohl: Unsere gesellschaftliche Position beeinflusst unseren Musikkonsum, folglich sind meine weiße (heterosexuell-männliche) Position und meine Wahrnehmung geprägt von Rassismus, Sexismus und Heteronormativität und damit partikular.

4 Vgl. hierzu das oben erklärte Phänomen des „colour-blind racism“.

5 Diese kreative Aktivität lässt sich vielleicht auch mit dem namensgebenden Satz von Beyoncé Album „Lemonade“ plakativ beschreiben: „I was served lemons, but I made lemonade.“

Aber dennoch: Übersehe ich alle Unterschiede und sehe nur Gemeinsamkeiten. Diese kann ich insbesondere durch den empathischen Musikkonsum als real erfahren (da ich ebenso empfinde), wodurch es mir möglich wird, trotz meines Wissens meine eigene privilegierte Position zu verdrängen und damit zu übersehen, dass genau die von mir erfahrene Gleichheit auf meiner Differenz basiert und diese bestätigt: Ich kann mich genau dadurch als neutrales Individuum verstehen, dass ich (temporär) die emotionale Position diskriminierter Anderer teilen und nachvollziehen kann, was implizit auf meine eigene privilegierte Position (als anders und eben nicht gleich!) zurückweist ohne diese (zu sehr) in den Fokus zu rücken.

So wird insgesamt die privilegierte (heterosexuell, weiß, männliche) Position als solche bestätigt, wie auch unsichtbar gemacht. Sie bleibt eine scheinbar neutrale Basis ohne eigene Eigenschaften, auf der verschiedene Formen von „Andersheit“, wie kurze Ausflüge in eine andere exotische Welt, erfahren werden können.

Dabei möchte ich nicht behaupten, dass ein empathischer Musikkonsum in jedem Fall falsch ist. Weder das Identifizieren, noch das Erfahren von Gemeinsamkeit stellen hier meines Erachtens das Problem dar, sondern das Verdrängen der Auswirkungen diskriminierender Gewalt auf die eigene Position, die hier zu einem übermäßigen Festhalten an einer abstrakten Gleichheit oder Äquivalenz führt. Friths Übertragung von Gilroys Musikerfahrung auf sich selbst fungiert als eine Gleichsetzung unterschiedlicher Positionen, die es ermöglicht die Auswirkungen von Rassismus und (Hetero-)Sexismus gerade in ihrer scheinbaren Anerkennung im emotionalen Nachvollzug zu verdrängen. Von Diskriminierung ist in dieser Wahrnehmung ausschließlich die „andere“ Position betroffen, mit der ein öffentliches Mitgefühl praktiziert werden kann; die eigene privilegierte Position jedoch wirkt wie eine neutrale Folie und scheint von diesen Prozessen vollkommen unberührt: Sie muss sich entsprechend nicht selbst hinterfragen oder gar verändern und spielt auch scheinbar keine Rolle in der eigenen Musikerfahrung.

Nach diesen Betrachtungen möchte ich fragen, welche Rolle Musik selbst in dieser Dynamik spielt bzw. spielen kann.

Bestätigung einer weißen Perspektive im Klang des Songs „Human“ von Rag’n’Bone Man

Ich möchte nun den Song „Human“ von Rag’n’Bone Man betrachten. Dieser Song belegte im Herbst 2016 für 12 Wochen Platz eins der deutschen Single-Charts und wurde zudem als Song in einem Vodaphone-Werbespot eingesetzt. Er war also Ende 2016 äußerst präsent in der deutschen Medienlandschaft. Derzeit ist er im Internet unter <https://www.youtube.com/watch?v=L3wKzyIN1yk> frei zugänglich und kann dort nachgehört werden.

„I am only human“? Ein Versuch, weißes Begehren in populärer Musik zu analysieren

Der Song betont im Text allgemeine Menschlichkeit („I am only human“) und nimmt klanglich, wie ich weiter unten ausführen werde, starken Bezug auf Klischees von Schwarz-Sein. Der Sänger Rory Graham (Rag’n’Bone Man) wird in den Medien als britischer R’n’B, Blues und HipHop-Sänger beschrieben und ist, nach allem, was ich herausfinden konnte *weiß*. Ich möchte im Folgenden herausarbeiten, dass der Song für weiße Hörer_innen eine Hörweise nahelegt, die das eigene Weiß-Sein zugleich bestätigt, wie verdrängt⁶.

Zuerst ein kurzer Überblick über den klanglichen Eindruck: Der Song hat eine sehr regelmäßige viertaktige Struktur und ein langsam schreitendes Tempo. Die Instrumentation ist vor allem in den Strophen durch ein Call- und Response-Pattern zwischen dem Bass, der die erste und dritte Zählzeit in Sechszehnteln umspielt und einem Klatschen auf zwei und vier geprägt. Hinzu kommen unkontrolliert wirkende Schreie oder Rufe, die wie aus einiger Entfernung im Hintergrund zu hören sind. Nach und nach treten Streicher, ein Klavier, weiteres Schlagzeug und ein recht groß wirkender Hintergrundchor dazu. Der Aufbau ist sehr regelmäßig (siehe Tabelle) und zielt auf einen Höhepunkt am Ende der Bridge auf dem langgezogenen Wort „higher“ hin, nachdem sich der Song schnell abbaut und ausklingt.

Form	Intro	Strophe 1	Strophe 2	Chorus 1	Strophe 3	Chorus 2	Bridge	Outro
Takte	4	4+4 ⁷	4+4	4+4	4+4	4+4+4	4	8

Der Sologesang lässt sich insgesamt als sehr emotional beschreiben. Markant ist dabei ein starker Kontrast zwischen einem eher ruhigen Stimmklang in den Strophen und der Outro gegenüber einem eher schreiend-rufenden und stark appellierenden Gesang in Chorus und Bridge, der eine starke körperliche Involvierung verrät. Der Gesang wirkt dabei zunehmend selbstsicher: In den ersten beide Strophen zeigen sich Trauer und unterschwellige Wut in einer unwillkürlich wirkenden Artikulation (z. B. brüchig wirkendes Vibrato auf „human“ und

6 Dabei ließen sich in Bezug auf Rassismus weitere Aspekte an diesem Song kritisch diskutieren, beispielweise die auffällige auf einen nur sehr unvollständig sichtbaren Schwarzen Mann herabschauende Kameraperspektive im zugehörigen Musikvideo (bei ca. Min. 1:36), die im Text wiederholt betonte Position des „nur Menschlichen“, oder die generelle Frage nach der Legitimität, mit der ein weißer britischer Mainstream-Sänger_in so deutlicher Weise Bezug auf afroamerikanische Musikkultur nimmt und sich in einer entsprechenden Tradition platziert bzw. medial in selbiger platziert wird. Die angemessene Beleuchtung dieser Aspekte würde allerdings den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen und den bewusst gesetzten Fokus auf die hörende Rezeption aus einer weißen Perspektive verwässern.

7 Die Strophen gliedern sich in vier Takte mit veränderlichem Text und vier Takte, in denen der Refrainzeilentext „I’m only human... don’t put the blame on me“ (teilweise leicht verändert) wiederholt wird. Ebenso gliedert sich der Chorus jeweils in einen Teil mit anderem Text (je die ersten vier Takte) und einem weiteren, der erneut die Refrainzeilen (teilweise leicht verändert) enthält.

„me“ in der ersten Strophe, harte Artikulation von „Don't put the blame on me“ in der zweiten Strophe), wohingegen der vollere Stimmklang vor allem im verlängerten zweiten Chorus und in der Bridge die Überzeugung des Sängers von seiner eigenen Position vermittelt. Er scheint nun nicht mehr um Entlastung von einer nicht näher bestimmten Verantwortung („blame“) zu bitten, sondern grenzt sich mit der klanglichen Unterstützung des Hintergrundchors selbstbewusst von den vermeintlichen Vorwürfen ab.

Dabei wird klanglich der Eindruck einer sehr großen anwesenden Gruppe nahegelegt, die den Solo-Sänger unterstützt: Diese zeigt sich nicht nur im Hintergrundchor, sondern auch in dem den gesamten Song hindurch hörbaren Klatschen, das durch die Ungleichzeitigkeit zahlreicher Klatsch-Geräusche auf eine große Gruppe hindeutet, sowie in den Hintergrundschreien, die ein weit verteiltes imaginäres Publikum nahelegen, das offenbar emotional stark involviert ist. Allerdings sind diese Geräusche größtenteils synthetisch erzeugt und verweisen damit nicht wirklich auf irgendeine Realität.

Insbesondere die Refrainzeilen „I'm only human“ und „Don't put the blame on me“ werden dabei von diesem Hintergrundkollektiv an einigen Stellen mit einem durchgehenden Klatschen zusätzlich unterstützt. Zudem suggeriert eine an ein schwerfällig-langsame Stampfen erinnernde Betonung der Eins im Chorus durch eine sehr basslastige Rhythmusgruppe (Bassdrum, Piano, E-Bass) eine starke körperliche Involvierung, die sich auf die klanglich im Hintergrund präsente Masse übertragen lässt. Der klatschend-stampfende Hintergrundchor lädt so zumindest mich insbesondere im Chorus beim Hören dazu ein, die impliziten Bewegungsrhythmen auch körperlich nachzuempfinden und sich in dieses imaginäre Kollektiv einzufühlen.

Für mich weckt der Klang dabei insgesamt starke und wahrscheinlich sehr klischeehafte Assoziationen an afro-amerikanischen Gospelgesang, die in meiner Biographie, wie wohl bei vielen Deutschen in meiner Generation, vor allem durch die „Sister Act“-Filme⁸ geprägt sind. Auch der Verwendung christlich-kirchlich konnotierter Stichworte wie „lord heavens above“, „prophet“ und „messiah“ an auffälligen Stellen im Chorus und in der Bridge trägt zu diesem Bild bei. Dass diese Assoziation zudem weit verbreitet und sogar intendiert ist, zeigt sich in einigen medialen Beschreibungen des Songs⁹, wie z.B. in der Bezeichnung des Chors als „gospely“ durch den Produzenten Benjamin Ash (= Two Inch Punch)¹⁰.

8 Es zeigen sich in der Tat Gemeinsamkeiten zwischen diesem Song und der Sister Act 2 Version von „Oh Happy Day“. Vor allem das Klatschen auf 2 und 4 fällt hier auf; zudem wird im Film eine übermäßige emotionale Involviertheit dargestellt, die auch das Publikum deutlich affiziert.

9 Vgl. beispielsweise Borcholte 2017 und Savage 2017.

10 Vgl. FACTmagazine 2016, ca. Min 3:09.

„I am only human“? Ein Versuch, weißes Begehren in populärer Musik zu analysieren

Zusammenfassend möchte ich argumentieren, dass sich in dem Song Assoziationen an Spiritualität, Körperlichkeit und das kollektive und spontane Ausleben von Gefühlen vermitteln, die insgesamt an das anwesende Hintergrundkollektiv geknüpft sind. Dies lässt sich zusammenfassend als Eindruck „naturwüchsiger Ursprünglichkeit“ beschreiben, die durch den Bezug auf Gospel mit einem afroamerikanischen Kontext verknüpft wird.

Dabei geht es mir nicht darum diese Vorstellungen möglichst genau zu fassen. Ebenso wenig halte ich es für produktiv zu fragen, ob oder inwiefern die angegebenen Assoziationen irgendwelche authentischen Wurzeln haben könnten. Es geht mir vielmehr darum herauszuarbeiten, dass hier insgesamt durch das Klanggeschehen ein sehr stereotypes assoziatives Vorstellungsgemenge transportiert wird. Die genauen Ausführungen dieser Bilder mögen dabei individuellen Abweichungen unterliegen und sind sicherlich nicht notwendig, sondern erlernt. Sie lassen sich zudem leicht mit rassistischen Stereotypen in Verbindung bringen, die entsprechende Vorstellungen wahrscheinlich zusätzlich begünstigen, die aber auf der anderen Seite auch durch diese klangliche Darstellung reproduziert, gestützt und verstärkt werden.

In einer körperlich nachempfindenden Rezeption vermitteln sich diese Vorstellungen dabei nicht nur assoziativ, sondern als Körpererfahrungen: Der eigene Körper wird in einfachen rhythmischen Bewegungen erfahren und es ist möglich sich in der singend-klatschenden Gruppe willkommen und aufgehoben zu fühlen. Die Offenheit des Chors für eine solche Hörweise lässt sich dabei nicht nur mit dem entindividualisierten Kollektivklang erklären, sondern klanglich auch damit begründen, dass der Chorklang sich an vielen Stellen mit den Hintergrundinstrumenten vermischt, so dass oft nicht klar auszumachen ist, wann der Gesang einsetzt und wann er endet. Insbesondere die Vermischung von Chor und Streichern am Beginn des zweiten Chorus kann dafür als Beispiel dienen.

Mich erinnert dieses Phänomen dabei stark an die von Kaja Silverman herausgearbeitete Phantasie der mütterlichen Stimme als eine das kindliche Vor-Subjekt erweiternde Klanghülle (Vgl. Silverman 1988, 72-100)¹¹. Das hörende Subjekt kann sich dabei durch den grenzenlosen Chorklang erweitert, vervollständigt und in einen Zustand angeblicher ursprünglicher Ganzheit zurückversetzt fühlen.

Für diese Wirkung ist außerdem wesentlich, dass hier recht klar ein Stereotyp von Schwarz-Sein produziert wird, das als fetischisierte Differenz erkennbar ist:

11 Ich konnte bisher keine Literatur finden, die dieses Phänomen direkt in Bezug zu Rassismus thematisiert. Dabei erscheint es mir gerade in Popmusik äußerst relevant. Silvermans Klanghülle lässt sich dabei in der psychoanalytischen Theorie auch mit Fetischisierung und Verdrängung verknüpfen, indem die angebliche ursprüngliche Ganzheit eigentlich fetischisierend überdeckt, dass dieser Phantasie nie eine Realität entsprochen hat.

Schwarz-Sein wird mit Attributen von Ursprünglichkeit, Emotionalität, Natürlichkeit und Körperlichkeit verbunden. Diese stellen keine neutralen Eigenschaften dar, sondern eine Idealisierung ursprünglicher Ganzheit und Identität mit sich selbst. Weiß-Sein ist dabei in dieser Vorstellung implizit als differente Kategorie enthalten, die sich durch eine vermeintliche Entfernung von der hier impliziten Ursprünglichkeit auszeichnet. Weiß-Sein ist in Bezug auf diese Phantasie unvollständig oder mangelhaft.

In der sich einfühlenden Rezeption dieses Songs aus einer weißen Perspektive tritt dieser Mangel jedoch nur implizit in Erscheinung: Die auf Schwarz-Sein projizierte Ganzheit wird begehrt, da die eigene Identität unvollständig oder fehlerhaft erscheint. So ist eine Rezeption möglich, in der der eigene Mangel in der klanglichen Umarmung durch eine imaginierte Schwarze Gruppe aufgehoben wird. Mehr noch tritt der eigene Mangel dabei nur negativ, d.h. als Grund des Begehrens, nicht aber als wirkliche Konfrontation mit der eigenen Unvollständigkeit hervor. Zudem wird er in der temporären Identifikation mit dem Ganzheit verkörpernden imaginären Schwarzen Kollektiv kurzfristig aufgehoben und kann so letztlich verdrängt werden: Beim Einfühlen in die klangliche Atmosphäre kann sich das weiße Subjekt als Teil der idealisierten Gruppe wahrnehmen und gerade durch diese Erfahrung von imaginärer Ganzheit einerseits die Differenz für irrelevant erklären, die es eigentlich von „den Anderen“ trennt (weil es ja „deren“ Körperlichkeit temporär teilen kann), wie auch das idealisiert-fetischisierte Bild von Schwarz-Sein bestätigt finden, das eben durch die Wirklichkeit dieser temporären Erfahrung als scheinbar „real“ nachempfunden werden kann. Schließlich ermöglicht es diese Hörweise eigene Phantasien auszuleben, die mit dem Bild der naturverbundenen Ganzheit und Ursprünglichkeit in Beziehung stehen, ohne das eigene Selbstverständnis in Frage zu stellen.

Natürlich liegt dabei der Einwand nahe, dass die Erfahrung des eigenen Selbst als „mangelhaft“ eine universal menschliche ist¹² und dass die gerade beschriebene Hörweise damit also auch von allen Menschen geteilt werden kann und keine partikular *weiße* ist. Hiergegen lässt sich einwenden, dass dennoch die weiße Position im Hören privilegiert wird, da Stereotype von ursprünglicher Ganzheit auf Schwarze projiziert werden. Weiß-Sein tritt damit nicht selbst in Erscheinung sondern nur implizit in der Differenz, die dabei zugleich zu einer scheinbar neutralen Hintergrundfolie wird. Theoretische Konzepte, wie das des „Double Consciousness“ von W. E. B. Du Bois oder dem „white gaze“ von Frantz Fanon, legen hingegen nahe, dass aus einer Schwarzen Perspektive hier eher eine implizite Konfrontation mit dem Ausschluss der eigenen Position aus dem gesellschaftlichen Mainstream stattfindet. (Fanon 2008, 90; Du Bois 2005, 7).

12 Hier sollte erneut an die Lacan'sche Interpretation des Phallus erinnert werden. (Vgl. Widmer 2012, 92-97 und Lacan 1991)

Insbesondere denke ich jedoch, dass es ein wesentlicher Aspekt von diskriminierenden Strukturen wie Rassismus (aber insbesondere auch Sexismus) ist, vermeintlich allgemein menschliche Gefühle von Spaltung und Mangel und den möglichen Umgang mit selbigen asymmetrisch zu organisieren. Gerade die affektive Dimension dieser Prozesse verstärkt dabei die Naturalisierung gesellschaftlicher Verhältnisse, in denen die Angehörigen der privilegierten Gruppe irgendwie „normaler“ erscheinen als „die anderen“. Die scheinbare Wahrheit dieser Vorstellung wird dabei m.E. gerade durch die Realität und Intensität der damit verbundenen emotionalen Erlebnisse beglaubigt.

So zeigt sich, wie im Song klanglich eine privilegierte weiße Perspektive reproduziert, normiert und bestätigt wird. Dies geschieht dabei nicht einfach auf einer symbolischen Ebene, d.h. nur durch die bewussten Assoziationen, die der Song auslöst, sondern vor allem auch auf der affektiven, auf der sich die Dynamiken von Identifikation und Begehren abspielen. Der Fetischismus erweist sich dabei m. E. als ein produktives Konzept um die damit verbundenen ambivalenten Phantasien und Wünsche in der Rezeption von Musik zu analysieren. Die privilegierte weiße Position tritt dabei bemerkenswerter Weise in diesem Beispiel insgesamt nicht positiv, d.h. mit benennbaren eigenen Eigenschaften, hervor, sondern bleibt implizit und nur negativ durch die Differenz zum fetischisierten Stereotyp erfahrbar.

Danksagung

Ich möchte mich abschließend herzlich bei Stefanie Alisch, Susanne Binas-Preisendörfer, José Gálvez und Stefanie Rieser für Feedback zu diesem Thema und zu verschiedenen Versionen dieses Textes und bei allen engagierten Diskutant_innen auf der Tagung in Graz bedanken.

Literatur

- Ahmed, Sara. 2007. „A Phenomenology of Whiteness“. In *Feminist Theory* 8 (2): 149–68. <https://doi.org/10.1177/1464700107078139>.
- Bhabha, Homi K. 1983. „The Other Question...“. *Screen* 24 (6): 18–36. <https://doi.org/10.1093/screen/24.6.18>.
- Bonilla-Silva, Eduardo, Amanda Lewis, und David G. Embrick. 2004. „I Did Not Get That Job Because of a Black Man...“: The Story Lines and Testimonies of Color-Blind Racism“. In *Sociological Forum* 19 (4): 555–81. <https://doi.org/10.1007/s11206-004-0696-3>.
- Borcholte, Andreas. 2017. „Britischer Sänger Rag’n’Bone Man: Die Welt hat den Blues, er hat den Song“. In *Spiegel Online*, 8. Februar 2017, Abschn. Kul-

- tur. <http://www.spiegel.de/kultur/musik/rag-n-bone-man-und-human-portraet-eines-charts-phaenomens-a-1133558.html>.
- Connor, Steven. 2000. *Dumbstruck: a cultural history of ventriloquism*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Du Bois, W. E. B. 2005. *The souls of Black folk*. Enriched classic. New York: Pocket Books.
- Dyer, Richard. 1988. „White“. In *Screen* 29 (4): 44–65. <https://doi.org/10.1093/screen/29.4.44>.
- Dyer, Richard. 2017. *White*. Twentieth Anniversary Edition. New York: Routledge.
- Eggers, Maureen Maisha. 2005. „Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland“. In *Mythen, Masken und Subjekte: kritische Weisheitsforschung in Deutschland*, herausgegeben von Maureen Maisha Eggers, 1. Aufl. Münster: Unrast.
- El-Tayeb, Fatima. 2015. *Anders Europäisch: Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*. Übersetzt von Jennifer Sophia Theodor. 1. Auflage. Münster: Unrast.
- Fanon, Frantz. 2008. *Black Skin, White Masks*. 1st ed., New ed. New York : [Berkeley, Calif.]: Grove Press ; Distributed by Publishers Group West.
- Freud, Sigmund. 1927. „Fetischismus“. [textlog.de: Historische Texte und Wörterbücher. 1927. Zugegriffen 30. September 2018. http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-fetischismus.html](http://www.textlog.de/textlog.de: Historische Texte und Wörterbücher. 1927. Zugegriffen 30. September 2018. http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-fetischismus.html).
- Frith, Simon. 1996. „Music and Identity“. In *Questions of cultural identity*, herausgegeben von Stuart Hall und Paul Du Gay. London ; Thousand Oaks, Calif: Sage.
- Gilroy, Paul. 2002. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. 3. impr., Reprint. London: Verso.
- Hall, Stuart. 1996a. „Introduction: Who Needs Identity?“ In *Questions of cultural identity*, herausgegeben von Stuart Hall und Paul Du Gay. London ; Thousand Oaks, Calif: Sage.
- Hall, Stuart. 1996b. „New Ethnicities“. In *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*, herausgegeben von David Morley, Kuan-Hsing Chen, und Stuart Hall, 441–49. Comedia. London ; New York: Routledge.
- Hall, Stuart. 2016. „Das Spektakel der Anderen“. In *Ideologie, Identität, Repräsentation*, herausgegeben von Juha Koivisto und Andreas Merckens, übersetzt von Kristin Carls, Fünfte Auflage. Ausgewählte Schriften, Stuart Hall ; 4. Hamburg: Argument Verlag.

„I am only human“? Ein Versuch, weißes Begehren in populärer Musik zu analysieren

- Lacan, Jacques. 1991. „Die Bedeutung des Phallus“. In *Schriften II*. Berlin: Weinheim.
- Mercer, Kobena. 2013. *Welcome to the jungle: New positions in black cultural studies*. Routledge.
- Mills, Charles. 2007. „White ignorance“. In *Race and epistemologies of ignorance* 247.
- Negus, Keith, und Patria Román Velázquez. 2002. „Belonging and Detachment: Musical Experience and the Limits of Identity“ 14.
- Savage, Mark. 2017. „Sound of 2017: Rag N Bone Man Interview“. *BBC News*, 5. Januar 2017, Abschn. Entertainment & Arts. <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-38510390>.
- Silverman, Kaja. 1988. *The acoustic mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema. Theories of representation and difference*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wachendorfer, Ursula. 2006. „Weiß-Sein in Deutschland. Zur Unsichtbarkeit einer herrschenden Normalität“. In *AfrikaBilder: Studien zu Rassismus in Deutschland*, herausgegeben von Susan Arndt, Studienausg. Münster: Unrast-Verl.
- Widmer, Peter. 2012. *Subversion des Begehrens: eine Einführung in Jacques Lacans Werk*. Erw. Neuausg. des erstmals 1990 im Fischer-Taschenbuch-Verl. erschienenen Werks „[Subversion des Begehrens :] Jacques Lacan oder die zweite Revolution der Psychoanalyse“, Orthogr. aktualisierter Nachdr. Wien Berlin: Turia + Kant.
- Wollrad, Eske. 2005. *Weißsein im Widerspruch: feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion*. Königstein/Taunus: Helmer.

Videos

- FACTmagazine. 2016. *How To Make A - Two Inch Punch - Track*. Zugegriffen 30. September 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=XUdknOan51A>.
- RagBoneManVEVO. 2016. *Rag'n'Bone Man - Human (Official Video)*. Zugegriffen 28. Februar 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=L3wKzyIN1yk>.
- Werbung Live. 2016. *Vodafone Werbung Winter 2016*. Zugegriffen 28. Februar 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=lv6cp6X5lHY>.

Melanie Ptatscheck

Grenzgänger & Weltenwandler: Zur Rekonstruktion individueller Entwicklungsverläufe heroinabhängiger Musiker – eine Methodendiskussion

„Using and misusing drugs is an old phenomenon and seems to be one of the anthropological constants of mankind, like eating, drinking, sex and war.“
(Fachner 2010, 18)

Der Gebrauch verschiedenster Substanzen, welche die physische und psychische Befindlichkeit verändern, ist so alt wie die Menschheit selbst. Auch in musikalischen Praktiken weltweit und zu allen Zeiten haben Drogen immer wieder eine Rolle gespielt. Insbesondere seit dem legendären Musikfestival in Woodstock werden vor allem *populäre* Musik und Drogen miteinander in Verbindung gebracht. Der Lifestyle des ‚Anders-sein‘ drogenabhängiger Künstler und damit verbundene Exzesse und Skandale scheinen besonders innerhalb der Presse Aufmerksamkeit zu finden und bieten damit den Stoff für mediale Inszenierungen. Obwohl die Drogenabhängigkeit von MusikerInnen in den letzten Jahrzehnten zunehmend in den Blickpunkt der Öffentlichkeit gerückt ist, weist dieses thematische Gebiet innerhalb der Populärmusikforschung (noch) große Lücken auf. Insbesondere in Bezug auf die Droge *Heroin* hat bis auf wenige Ausnahmen nahezu keine wissenschaftliche Auseinandersetzung stattgefunden. Dies verwundert, denn gerade der Konsum und die Wirkung von Heroin in Verbindung mit Musik und KünstlerInnenbiographien liegen als häufig auftretendes Phänomen vor. Auffällig ist, dass es immer wieder musikalische Vertreter des Typus *Junkie* sind, die zu Weltstars und glorifizierten Heroen ihrer AnhängerInnen werden. Doch warum verfallen KünstlerInnen der Sucht? Werden sie zu Berühmtheiten, weil sie der Sucht verfallen sind? Oder sind sie der Sucht verfallen, gerade *weil* sie Berühmtheiten sind?

Im Rahmen meines aktuellen Dissertationsprojektes habe ich die Heroinsuchterkrankung auf Grundlage von Lebensgeschichten einzelner MusikerInnen rekonstruiert sowie sozial-psychologische und musikspezifische Faktoren bestimmt, die in die Sucht führten. Der Forschungsschwerpunkt der Studie lag darin, eine Verbindung zwischen *Suchtgenese* und *Selbstkonzepten* – ausge-

hend von theoretischen Ansätzen aus der Psychologie und Soziologie – zu erstellen und diese auf Basis von narrativ-biografischen Interviews, die mit ehemals heroinabhängigen Musikern der (Punk-) Rockszenen der 1980er und 90er Jahre in Los Angeles von mir geführt wurden, auf einen musikspezifischen Kontext zu übertragen. Obwohl das vorliegende Forschungsprojekt noch nicht abgeschlossen ist, ließ sich jedoch bereits an Einzelfällen nachweisen, dass Sucht einen entscheidenden Faktor zur Konstitution und Veränderung von Selbstkonzepten der betroffenen Personen darstellt und folglich Einfluss auf ihren Karriereweg als MusikerInnen nimmt. Überschreitungen von Grenzen lassen sich in diesem Zusammenhang nicht nur auf Ebene der Probanden¹ feststellen, sondern spiegeln sich auch im Forschungsdesign der Studie wider, welches sich zwischen verschiedenen akademischen Disziplinen und ihren Methoden bewegt. Im folgenden Beitrag soll daher weniger auf konkrete Ergebnisse der Studie eingegangen, als der Fokus vielmehr auf ein „grenzüberschreitendes“ Erhebungs- und Auswertungsverfahren gerichtet werden, welches durch eine neue Herangehensweise im zu erforschenden Kontext eine (potenziell) erkenntnisreiche Erweiterung der Methodologie der Popular Music Studies darstellt.

Suchtgenese: Zwischen Realitätsflucht und Selbstzerstörung

Dem Psychologen Egger (2006) zufolge ist das „Erleben einer ‚anderen als der wahrgenommenen Welt‘, insbesondere die ‚Sehnsucht nach einer ‚besseren‘ oder ‚heilen Welt‘“ (ebd., 23) ein dominierender Beweggrund zum Konsum von Drogen. Der Autor sieht süchtiges Verhalten nicht nur im Wesen des Menschen verankert, sondern stellt „die Fähigkeit zum Abhängigsein [sic!]“ sogar als Existenzvoraussetzung dar:

„Abhängigkeit an sich ist dem menschlichen Sein inhärent. Die ‚Sehnsucht‘ nach lustvollen Gefühlen, nach Zufriedenheit oder Glück ist Teil des menschlichen Lebens. Wir suchen – bewusst oder unbewusst, offen oder versteckt – hedonistisches Erleben (etwa über Anerkennung, Erfolg oder Liebe) und streben im Allgemeinen danach, aversive Stimmungen zu vermeiden.“ (ebd., 23)

Durch die häufig auftretende Annahme, dass sich durch den Gebrauch psychoaktiver Substanzen wie Heroin (innere und äußere) unüberwindbare und belastende Anforderungen und Konflikte lösen ließen, werden diese von Drogenabhängigen folglich oft dazu eingesetzt, die individuell wahrgenommene Realität zu beschönigen, scheinbar zu verändern oder gar zu verdrängen. Wurmser (2000) geht in diesem Zusammenhang aus psychoanalytischer Perspektive

¹ Obwohl Frauen wie Männer für die Teilnahme am Interview infrage kamen, konnten keine weiblichen Probandinnen für die Studie gefunden werden. Im Folgenden wird daher ausschließlich von Probanden gesprochen.

davon aus, dass Drogenabhängige nach einer konkreten „äußeren“ – und somit durch Drogen herbeigeführten – Lösung innerer Konflikte suchen (vgl. ebd., 51). Innerhalb des von ihm erstellten *Suchtzirkel*-Modells stellt der Drogenkonsum eine Form des Ausbrechens und einer damit einhergehenden Grenzüberschreitung dar, mit der nicht nur die Verletzung sozialer Normen, sondern auch ein folglich unausweichlicher Prozess der Selbstvernichtung einhergeht (vgl. ebd.). Der *Grenzgänger* findet sich in dem von Gingelmaier et al. (2015) aufgestellten Modell adoleszenter KonsumentInnen psychoaktiver Substanzen sogar als eigener Typus wieder. Der Grenzgänger zielt nicht nur auf eine Flucht vor der eigenen Realität ab, sondern ist neugierig und auf der Suche nach Grenzerfahrungen:

„Der Konsum von psychoaktiven Substanzen hat einen extremen Reiz für ihn (Sensation Seeking). Er muss durch exzessive und ekstatische Grenzüberschreitung erfahren, wo sein Limit liegt (GT Suche nach Grenzen), was ‚dahinter kommt‘ (GT Suche nach Entgrenzung) und wie seine Umwelt auf die provokanten Grenzüberschreitungen reagiert (GT Auflehnung).“ (ebd., 186f.; siehe auch Gingelmaier 2008, 238ff.; Jungaberle 2007, 182ff.)

Sehnsüchte nach Grenzüberschreitungen können dem Psychotherapeuten und Kreativitätsforscher Holm-Hadulla (2011) zufolge als ein wesentlicher Antrieb zur Freilegung kreativer Prozesse sein. In diesem Zusammenhang setzt er sich insbesondere mit der Biographie von Jim Morrison auseinander, der sich dem Autor zufolge „mit ungewöhnlich selbsterstörerischer Energie zu einer Pop-Ikone und quasimythischen Figur“ (ebd., 141) inszenierte. Holm-Hadulla gibt jedoch auch zu verstehen, dass der Mythos, durch Grenzüberschreitung kreativ zu werden, von der Musikindustrie gezielt bedient und in den Medien bewusst inszeniert, das dahinterliegende persönliche Elend jedoch nicht gesehen oder ignoriert werde (vgl. Hadulla 2014, 173). Der Autor kommt zu dem Ergebnis, dass Morrisons Konsum von Alkohol und Drogen seine Stimmung weder regulieren noch Kreativprozesse anregen konnte. Im Gegenteil: „Der Dichter Jim Morrison verstummte zusehends. Trunkenheit und Melancholie führten nicht zu außergewöhnlichen Leistungen, die manche gern mit diesen Zuständen verbinden“ (Holm-Hadulla 2011, 162). Middleton (1999) ergänzt in diesem Zusammenhang, dass nicht nur die Annahme, durch den Einfluss von Alkohol und Drogen höheres kreatives Potential auszuschöpfen, bestehe, sondern insbesondere ein bestimmtes Image, das mit dem Lifestyle der KonsumentInnen, für Faszination und Nachahmung Sorge:

„Among musicians themselves and among critics and commentators, drug use is often linked with creativity, and performers' work following their 'cleaning up' is often viewed as disappointing. But it is not simply the idea that drug use somehow promotes 'better' music that provokes

fascination in Miles Davis or Lou Reed; it is more importantly the way in which, even as such figures transgress musical limits, they transgress socially prescribed norms of the body, affect, and identity.“ (ebd., o. A.)

Holm-Hadulla (2011) zu folge war es insbesondere Morrisons selbstzerstörerische Energie, die ihn zu einer Pop-Ikone machte, „die das Lebensgefühl einer Generation zwischen grenzenlosem Hedonismus und tiefer Verzweiflung“ (ebd., 141) verkörperte:

„Dieses Lebensgefühl war bestimmt von der kreativen Sehnsucht nach einer besseren Welt und bedroht von monströsen Zerstörungspotentialen, wie zum Beispiel den Atomwaffen. In seinen Texten und seinem Leben versuchte Jim Morrison der Bedrohung durch Gewalt und Chaos, Lieblosigkeit und Verachtung, mittels Grenzüberschreitungen und Lust-Streben zu entfliehen.“ (ebd., 141)

Problematisch wird diese Flucht jedoch, wenn sie nicht mehr aus eigenem Antrieb entsteht, sondern sich verselbstständigt und einen dysfunktionalen und oftmals substanzgebundenen Charakter bekommt (vgl. Egger 2006, 23). Die Sehnsucht nach einer *besseren* Welt und der damit einhergehende Drang nach Realitätsflucht scheinen zwar vorübergehende Glücksmomente zu erzeugen, die romantisierende „Illusion einer heilen Welt“ impliziert jedoch auch das „unauflösbare Problem der Gleichzeitigkeit von Unabhängigkeit und Abhängigkeit“ (ebd.). Das aus zeitgenössischer Perspektive von Holm-Hadulla am Beispiel von Morrison beschriebene selbstzerstörerische Verhalten, das zur (äußeren) Verelendung und schließlich in den Tod führte, beschrieb der Psychiater und Neurologe Bochnik (1978) bereits in den späten 1970er-Jahren „als eine Bewegung aus der persönlichen Freiheit in die Unfreiheit der süchtigen Abhängigkeit“ (ebd., 125). Bochnik entwickelte in dieser Zeit ein Modell, das Zusammenhänge und Interaktionen zwischen Krankheit, sozialen Umständen und Persönlichkeitsstrukturen herstellte. Er stellte damit die Grundlage einer multikonditionalen Ursachenlehre für psychische Störungen her – ein Ansatz, der u. a. von Keupp (1978) in einen sozial-psychologischen Kontext übertragen wurde. Während sich im Zuge der Suchtforschung aus verschiedenen Definitionen zur Sucht und dazugehörigen Theorien in den einzelnen Wissenschaften unterschiedliche Suchtparadigmen entwickelt haben – dazu gehören bspw. das *medizinische Krankheitsmodell*, der *Behavioural Approach* und sozialwissenschaftliche Ansichten (z. B. das Akzeptanzmodell) – und sich insbesondere ein Wechsel von einem *moralisch-wertenden* Verständnis zu einem Krankheitsverständnis vollzogen hat, gilt „Sucht“ spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus sozialwissenschaftlicher Perspektive als „eines der großen, international bedeutsamen sozialen Probleme moderner Gesellschaft“ (Dollinger/Schmidt-Semisch 2007, 7). Disziplinen übergreifend wird Drogenabhängigkeit seit den

1980er-Jahren schließlich als ein multifaktorieller Ursachenkomplex betrachtet, bei dem biologische, psychische und soziale Faktoren zusammenwirken. Die Ursachen der Suchtentstehung sind dementsprechend vielfältig und müssen Egger (2006) zufolge „als Ergebnis individueller Eigenschaften, aktueller Situation und Suchtmittel“ (ebd., 25) gesehen werden. Dies bedeutet, dass das Problem von Suchterkrankungen meist nicht auf nur *einen* Umstand zurückzuführen ist. Vielmehr stehen eine *Reihe* von Faktoren in Wechselwirkung zueinander, die das Risiko von Abhängigkeit und Sucht bedingen. Ein empirisch bestätigtes Modell zu Ursachen von Heroinabhängigkeit, das sowohl physiologische, kognitiv-emotionale und soziale Aspekte integriert und nicht nur die spezifischen Eigenschaften der Droge, sondern auch die Eigenschaften der Konsumierenden und deren Umfeld berücksichtigt, liegt bislang nicht vor. Auf die Frage des *Warum* des Konsums liegt eine Vielzahl von Antworten vor, die in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen zu sehr unterschiedlichen Vorstellungen geführt haben. Dem Soziologen Schmidt-Semisch (1997) zufolge, dessen Forschungsschwerpunkte u. a. in der Sucht- und Präventionsforschung liegen, ist die Frage nach den Ursachen des *Süchtigwerdens* in erster Linie die Frage nach der Motivation, überhaupt eine Substanz zu sich zu nehmen bzw. eine solche Handlung auszuführen, also die Frage danach: „warum wir tun, was wir tun“ (ebd., 39). Diese Frage stellt sich schließlich auch in Verbindung mit dem Phänomen heroinabhängiger MusikerInnen. Wenn sich Ansätze ihrer Untersuchung zwar nicht unmittelbar im Kontext (popular-) musikwissenschaftlicher Forschung auffinden lassen, so lässt sich dennoch auf diverse Theorien der Psychologie, Sozialpsychologie, der Soziologie und Neurophysiologie zurückgreifen, deren Hauptströmungen als Grundlage der Auseinandersetzung mit heroinabhängigen MusikerInnen von der Verfasserin unter Betracht gezogen wurden.

Eine interessante Arbeit liegt in diesem Zusammenhang von Klein vor, der mit seiner Dissertationsschrift *Heroin sucht und Ursachenforschung* (1997) einen der wenigen *qualitativen* Ansätze in diesem Bereich vorgelegt hat. Er beschäftigt sich nicht nur mit verschiedenen Phasenmodellen und Suchttheorien, sondern fasst seine Ergebnisse aus biographischen Interviews, die er mit Heroinabhängigen geführt hat, in Hinsicht auf bestimmte Typenbildungen zusammen. Er rekonstruiert anhand von Fallbeispielen Wege in die Sucht und extrahiert daraus eine Typologie verschiedener Strukturierungsgesetzmäßigkeiten. Er stellt hiermit einen Ansatz vor, der auch dann interessant ist, wenn es um die Betrachtung von Entwicklungsverläufen von MusikerInnen geht. Gibt es auch bei heroinabhängigen MusikerInnen bestimmte Regeln oder Gesetzmäßigkeiten, die in die Sucht führen? Welche Motivationen und Faktoren spielen hier eine Rolle?

Sucht und Selbstkonzept

Trotz zahlreicher Ansätze zur Entstehung von Sucht ist es bislang nicht gelungen, ein einheitliches Konzept zu entwickeln. Angesichts der Verschiedenartigkeit individueller und sozialer Bedingungen ist ohnehin davon auszugehen, dass es eine allumfassende, „schlagende“ Theorie der Drogenabhängigkeit gar nicht geben *kann* (vgl. Böllinger et al. 1995, 83). Erklärungsversuche in diesem Bereich scheinen jedoch insbesondere dann nicht ausreichend zu sein, wenn eine entscheidende Komponente nicht berücksichtigt wird: das *Selbst* (s. hierzu auch Brachet 2003, 9). Ansätze aus dem Bereich der Selbstkonzeptforschung finden zwar in einzelnen Auseinandersetzungen innerhalb der Suchtforschung Erwähnung (z. B. bei Kohut 1979) und selten auch Anwendung (z. B. bei Kunz et al. 1985; Fieldman et al. 1995), sie spielen jedoch eine eher untergeordnete Rolle. Als eine wesentliche Grundannahme soll eine Suchtkarriere folglich als Teil bzw. im Kontext einer gesamten Lebensgeschichte betrachtet und erklärt werden, die den individuellen Vorstellungen einer Person über sich *selbst* und damit sogenannten *Selbstkonzepten* zugrunde liegt.

Wird nun in Anlehnung an Laskowski (2000) davon ausgegangen, dass die Vorstellungen, die Menschen über sich selbst entwickeln, einen Einfluss auf ihre Handlungskonstitution ausüben (vgl. ebd., 9), so könnte hierin auch eine Antwort auf die zuvor von Schmidt-Semisch gestellte Frage, „warum wir tun, was wir tun“, bzw. konkret darauf zu finden sein, warum Menschen zu Drogen greifen und von ihnen süchtig werden. Theorien der Selbstkonzeptforschung liefern hierzu verschiedene Ansatzpunkte, denen es nachzugehen gilt. Die Entwicklung drogenabhängiger MusikerInnen soll dabei nicht nur aus einer Außenansicht betrachtet werden, was primär Faktoren impliziert, die aus dem jeweiligen soziokulturellen Umfeld erworben werden. Insbesondere gilt es, Selbstvorstellungen anhand der individuellen Innenansicht und damit dem Wissen der Person über sich selbst und seine oder ihre Umwelt zu analysieren: „Um den Menschen in seinem Erleben und Verhalten wirklich verstehen zu können, müssen wir auch seine Gedankenwelt kennen (lernen)“ (Schachinger 2005, 134). In Anlehnung an Hemming (2003), der MusikerInnen eine „permanente Reflexion der eigenen Möglichkeiten und Grenzen“ (ebd., 91) zuspricht, soll der Prozess der Reflexion anhand der erzählten und erlebten Lebensgeschichte der Probanden rekonstruiert und sich der Beantwortung der Forschungsfrage genähert werden: Welche Vorstellungen haben MusikerInnen von sich selbst, MusikerIn zu sein, und welchen Einfluss nimmt der Konsum bzw. die Abhängigkeit von Heroin auf diese Vorstellungen auf den damit verbundenen musikalischen Werdegang?

Obwohl Selbstkonzeptforschung in den letzten Jahren insbesondere in (musik-)pädagogischer Forschung vermehrt zum Gegenstand empirischer Studien wurde (siehe hierzu bspw. Spychinger 2017, 2013, 2007), wurden Selbstkonzepte von MusikerInnen speziell in Bezug auf Veränderungen in deren Selbst-

konzepten durch bestimmte Einflüsse nicht im umfassenden Sinn betrachtet. Da sich zur Entwicklung und Veränderung von Selbstkonzepten suchterkrankter MusikerInnen keinerlei Studien auffinden lassen, wurde im Zuge des Forschungsprojektes der Versuch unternommen, diese Forschungslücke zu schließen.

In Anlehnung an Spychiger (2013) soll unter dem Begriff *Selbstkonzept* all das verstanden werden, „was ein Mensch über sich selbst denkt: Was er ist und was er kann“ (ebd., 18; siehe auch Harter 1999). Ein derart weiter Selbstkonzeptbegriff sei Hammel (2012) zufolge forschungsmethodisch günstig, um empirischen Daten im Sinne einer qualitativen Studie möglichst offen zu begegnen (ebd., 240). Dieser Auffassung kann im Folgenden beigepflichtet werden, gerade wenn es im Sinne interpretativer Sozialforschung eben nicht um die Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes geht, sondern nach dem Prinzip der Offenheit vorgegangen wird. Letzteres erfordere Rosenthal (2014) zufolge in erster Linie eine Haltung der ForscherInnen, „die der Bereitschaft zur Entdeckung von Neuem, der Offenheit zum Sich-Einlassen und auf das empirische Feld und zur Veränderung ihres Vorwissens bedarf“ (ebd., 49). Auf Grundlage der empirischen Erkenntnisse von Shavelson et al. (1976), nachdem Menschen nicht ein allgemeines Konzept über sich selbst haben, sondern sich *domänen-spezifisch* sehen, lebt ein menschliches Subjekt je nach Lebensbereich mit unterschiedlichen Einschätzungen über sich selbst (vgl. Spychiger 2013, 18; siehe auch Harter 1999). Hemming (2003) stellt in diesem Zusammenhang die Vermutung auf, dass einer (erfolgreichen) Laufbahn von MusikerInnen ein Selbstkonzept vorangestellt sein könnte, das dynamisch verstanden werden und sich den Stadien des persönlichen Entwicklungsverlaufs anpassen müsse bzw. diese reflektiere (vgl. ebd. 91f.). Die Frage, wer wir sind und was wir können, stellt sich folglich auch in Bezug auf das Phänomen suchterkrankter MusikerInnen, so dass sich je nach Entwicklungsverlauf Überzeugungen zu situationsspezifischen Selbstkonzepten erfassen lassen.

Wenn es im Zuge der Rekonstruktion von Selbstkonzepten also darum geht, Einblicke in Lebens- und Erfahrungswelten einzelner ProtagonistInnen zu erhalten und damit Prozesse der Sinnkonstitution und -interpretation nachvollziehbar zu machen, so gilt es zu hinterfragen, aus welchem Bewusstsein und welcher Wirklichkeitsperspektive heraus sie ihre Lebenswelt und damit verbundene Selbstvorstellungen und Handlungsmuster konstruieren. Diese Gedanken schließen an eine phänomenologische Soziologie an, wie sie insbesondere durch Schütz mit Aufkommen des 20. Jahrhunderts geprägt wurde. Schütz ging in seinen späteren Auseinandersetzungen davon aus, dass Individuen die Welt, in der sie die Wirklichkeit ihres täglichen Lebens erfahren, in einer Folge von Konstruktionen des Alltagsverstandes bereits vorher ausgesucht und interpretiert hätten (vgl. Schütz 1954). Ansätze, diese Wirklichkeiten *verstehend* nachzuzeichnen, lassen sich insbesondere im Kontext kommunikativer Wirklichkeits-

konstruktionen finden, welche vor allem auf Luckmann, der die Arbeiten von Schütz nach dessen Tod weiterführte, zurückzuführen sind. Luckmann sah, in Zusammenarbeit mit Berger, in den 1960er Jahren vor allem *Sprache* als tragendes Element der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit (vgl. Berger & Luckmann 2010 [1969]). Er beschrieb diese soziale Konstruktion später als „kommunikative Konstruktion“, woraufhin Wissenssoziologen wie Knoblauch (2013) das Konzept des „kommunikativen Konstruktivismus“ entwickelten, dessen zentrales Argument darin besteht, „dass alles, was am sozialen Handeln relevant ist, notwendig kommuniziert werden muss“ (ebd., 27). Erst durch kommunikatives Handeln entstehe folglich sozialer Sinn, der sich jedoch nicht nur auf die Alltagswelt von Menschen beziehe, sondern auch auf andere, „transzendente Erfahrungswelten“ (Averbeck-Lietz 2015, 211): „Dabei stoßen Menschen an Grenzen und Erfahrungen, die sie aber zugleich erweitern und überschreiten, indem sie ihrer eigenen Erfahrung – oft retrospektiv – (sozialen) Sinn zuweisen“. Der Begriff *Transzendenz* ist in diesem Zusammenhang nicht nur als *Außerweltliches* zu verstehen, sondern bezieht sich insbesondere auch auf *innerweltliche* Transendenzen, die der Erfahrung zugänglich sind oder die „Grenzen der Erfahrung“ markieren (vgl. ebd., mit Bezug auf Schütz & Luckmann 2017 [1984], 593f.). Das Überschreiten von Grenzen bzw. die Erweiterung des Bewusstseins kann dabei entweder „auferlegt sein und die Bewußtseinsspanne [sic!] erweitert sich wie von selbst“ (Schütz & Luckmann 2017 [1984], 622). Oder – und hierunter lässt sich auch der bewusste Konsum psychoaktiver Substanzen wie Heroin zählen – „der Mensch handelt auf ein Ziel zu, bei dem er solche Überschreitungen willentlich in Kauf nimmt“ (ebd.) und kann die Überschreitung damit selbst zum Ziel setzen. Wird in Anlehnung an Schütz & Luckmann davon ausgegangen, dass Grenzüberschreitung mit einer „Wirklichkeitstheorie“ gekoppelt sei, „dann begibt man sich aus dem Alltag in einen anderen, außerordentlichen, aber nicht unvertrauten und unbewussten Wirklichkeitsbereich“ (ebd.). Genau diesem Wirklichkeitsbereich, in dem MusikerInnen unter dem Einfluss von Heroin sich und ihre Umwelt wahrnehmen, gilt es sich zu nähern, um selbstbezogene Informationen zu generieren. Interessant erweist sich hierbei auch der Gedanke Marotzkis (2010), der wiederum aus pädagogischer Sicht auf die Arbeiten von Schütz verweist, dass Menschen „Weltenwandler“ seien, die sich in verschiedenen „Welten“ aufhalten könnten, um dann in ihre Alltagswelt zurückzukehren.

„Die Palette der möglichen Welten reicht von der Alltagswelt über die Welt der Wissenschaft bis zur Traum- und Phantasiewelt, die Wahnwelt der Psychose, die Welt des Rausches halluzinogener Drogen wie LSD. [...] etc. Jede dieser Welten bildet einen eigenen Sinnhorizont und ist auf ihre eigene Weise real. In jedem Wirklichkeitsbereich gibt es Sinnmuster, die

untereinander nicht kompatibel sein müssen. Wir haben jedoch die Möglichkeit zwischen ihnen zu wechseln.“ (ebd., 183)

Wenn also davon ausgegangen wird, dass Drogenabhängige nicht nur *Grenzgänger*, sondern auch *Weltenwandler* sind, so ergibt sich hieraus die Frage, was passiert, wenn ihnen durch die Sucht der *Rückweg* aus der – durch die Wirkung der Droge hervorgerufenen – *Idealwelt* in die *reale* Alltagswelt verwehrt bleibt. Oder anders ausgedrückt: Was passiert, wenn die *Idealwelt* mit zunehmender körperlicher Abhängigkeit nicht mehr als eine solche erscheint und der Rückweg in die *reale* Alltagswelt gleichzeitig aufgrund anhaltenden Suchtdrucks nicht mehr ohne weiteres vollzogen werden kann? Wie konstituiert sich in dieser Phase subjektive Wirklichkeit und damit einhergehend das Selbstkonzept der betroffenen Person?

In Anbetracht dieser Fragestellungen besteht die Notwendigkeit eines Erhebungs- und Auswertungsverfahrens, das nicht nur Zugang zu subjektiven Wirklichkeitskonstruktionen zulässt, sondern auch einen lebensspannen-orientierten Zugang zur Biographie der Probanden schafft. Das Forschungsinteresse zielt hierbei weniger darauf ab, subjektive Sichtweisen der jeweiligen Untersuchungspersonen lediglich wiederzugeben. Vielmehr geht es darum, Sinnmuster von Handlungsprozessen zu rekonstruieren bzw. zu *objektivieren*, die der eigenen Person in der Regel nicht als theoretisches Wissen verfügbar sind (vgl. Jakob 2010, 222), sondern erst durch das Mittel der Verständigung zum Objekt gemacht und damit reflektiert werden können.

Methodologische Überlegungen

Für einen geeigneten methodischen Zugang zum benannten Phänomen sind nicht nur die Forschungsfrage und das damit einhergehende Forschungsziel zu berücksichtigen, sondern es stellt sich im Zuge der Methodenwahl insbesondere auch die Frage nach der Gegenstandsangemessenheit und der Praktikierbarkeit. Wenn es um die Erhebung von spezifischen Selbstkonzepten und somit um die Erfassung von Vorstellungen über die eigene Person geht, ist die Berücksichtigung der Subjektivität zentral (vgl. Zheng 2007, 100). Doch genau dieser Aspekt „subjektiver Urteilsgültigkeit“ scheint, auch Schuppener (2005, 91) zufolge, immer noch einen ungelösten Punkt innerhalb der Selbstkonzeptforschung darzustellen. Generell ist in diesem Zusammenhang festzustellen: Obwohl das Wissen um den subjektiven Charakter und den dynamischen Aspekt des Untersuchungsgegenstandes Selbstkonzept in den verschiedenen wissenschaftlichen Ausführungen oftmals betont wird, überwiegt dennoch der Einsatz objektivierender, also quantitativ-empirischer Mess- und Testmethoden (vgl. Zoglowek 1995, 52):

„Damit stehen die meisten der eingesetzten Erhebungsmethoden im Grunde im Widerspruch zu der eher phänomenologischen Ausrichtung des Konstrukts ‚Selbstkonzept‘. Denn gegenüber den möglichen, denkbaren Erfahrungen, die ein Individuum über sich selbst sammeln und verarbeiten kann, müssen die Beschreibungskategorien, die in den einzelnen Tests zur Verfügung stehen, allemal eingeschränkt bleiben.“ (ebd.)

Zoglowek schlussfolgert hieraus, dass Selbstkonzepte einzig über die vom Individuum gemachten Aussagen zu erschließen seien. Diese Aussagen über das *Selbst* können folglich im Zusammenhang mit der persönlichen Sichtweise des Individuums und seiner speziellen Umwelt gesehen und interpretiert werden (vgl. ebd.). Auf dieser Grundlage – und den zuvor erörterten theoretischen Überlegungen – erscheint ein qualitativer Forschungsansatz dem Gegenstand subjektiver Sichtweisen als ein angemessener. Auch wenn die Anzahl an qualitativen Forschungsarbeiten zum Selbstkonzept in den letzten Jahren deutlich angestiegen ist, sind diese im Gegensatz zu quantitativen Verfahren noch eher selten. Auch bei qualitativen Verfahren handelt es sich meist *nur* um reaktive Verfahren, bei denen ProbandInnen auf eine Aufforderung hin Selbstbeschreibungen und -bewertungen abgeben (vgl. Hammel 2011, 110), die letztendlich aber quantitativen Analysen unterzogen werden. Es geht im vorgestellten Forschungsprojekt bewusst *nicht* um eine allgemeingültige Einschätzung von Einstellungen, und damit auch *nicht* um eine allgemeine Betrachtung und Einschätzung heroinabhängiger MusikerInnen. Vielmehr soll die subjektive Sichtweise von Betroffenen am Beispiel von *Einzelfällen* offengelegt werden und nicht in erster Linie auf eine Quantifizierbarkeit dieser abzielen. Es soll hierbei der Entwicklungsprozess eines Individuums im Vordergrund stehen, welcher nach Zoglowek (1995) „innerhalb der Gesamtbiographie gesehen wird, und dessen Ausformung nicht allein von institutionellen Sozialisationsmechanismen beeinflusst wird, sondern einhergeht mit der gesamten persönlichkeitsbezogenen Entwicklung“ (ebd., 20). Die biographische Perspektive bietet sich insofern als eine geeignete methodische Zugangsweise an, als „sie die interdependente Verbindung von beruflichem und privatem Lebensstrang berücksichtigt, offen ist für den dynamischen Charakter des Untersuchungsgegenstands, und zudem sensibel für den prinzipiell autobiographischen Hintergrund des Datenmaterials“ (ebd., 18). Die Beschäftigung mit (auto-)biographischen Quellen hat in den letzten Jahren in verschiedenen Disziplinen zunehmendes Interesse auf sich gelenkt. Aus soziologischer Perspektive gibt Honers (1994) jedoch deutlich zu verstehen, dass es im Zuge biographischer Forschung eben nicht in erster Linie darum ginge, Sachverhalte zu *erklären*, sondern vielmehr darum, „unter Reflexion des vorgängigen eigenen alltäglichen Verstehens, natürliche ‚settings‘ zu beschreiben, um Alltags-‚Erklärungen‘ und Alltags-Handeln verstehen zu können“ (ebd., 87). Die *rekonstruktive* Biographieforschung stellt nach Schulze

(2010) nun „eine Methode der Wissensgenerierung dar, in der psychologische[n] Fragestellungen vom Standpunkt der Erfahrung des Subjekts in einer sich verändernden Gesellschaft unter Berücksichtigung der Sozialität des Psychischen empirisch entsprochen wird“ (ebd., 579). Während im Rahmen psychologischer Forschung der Fokus eher auf die prozessuale Verflechtung von Soziodynamik und Psychodynamik gerichtet wird, wird innerhalb dieser sozialwissenschaftlichen Tradition hingegen die Gegenüberstellung von Individuum und Gesellschaft zum zentralen Aspekt der Betrachtung. Im Zusammenhang mit der Rekonstruktion von Lebensgeschichten sind vor allem die biographischen Deutungsmuster und Interpretationen der BiographieträgerInnen von Interesse. Zur Gestaltung von Wirkzusammenhängen von einzelnen Phänomenen stellen vor allem qualitativ-*interpretative* Verfahren einen geeigneten Zugang dar. Hierbei geht es nach Rosenthal (2014, 22) nicht darum, „dem den physikalischen Naturwissenschaften entlehnten Modell von linearen Kausalzusammenhängen bzw. von Ursache-Wirkungsbeziehung zu folgen, sondern zu versuchen, die wechselseitige Wirkungsbeziehung der einzelnen Komponenten zu rekonstruieren“. Ein interpretativ-rekonstruktives Verfahren setzt voraus, dass Selbstkonzepte und deren Veränderungen retrospektiv ermittelt werden, indem die Distanz zu den Befragten aufgehoben sowie das Prinzip von Offenheit und Kommunikation gewährleistet werden kann. Es geht hierbei nicht in erster Linie um die einzig *wahre* Selbstkonzeptentwicklung eines Individuums wie sie sich tatsächlich vollzogen hat und von außen objektiv zu betrachten wäre. Abgesehen davon, dass es sich dabei ohnehin um ein schwer definierbares Forschungsobjekt handelt, geht es vielmehr um das *dargestellte* Selbstbild, also darum, wie sich das Bild eines Individuums von der eigenen Person und der damit verbundenen Auffassung von Wirklichkeit ihrer rückblickenden subjektiven Darstellung zufolge und im Zusammenspiel mit äußeren Einflüssen verändert.

Zur Studie

„Die angemessenste und zugleich einfachste Art, etwas über die Selbst- und Weltansicht einer Person zu erfahren, ist die Befragung eben dieser Person“, heißt es bei Zoglowek (1995, 69), der sich mit seiner Aussage auf Spaemann & Löw (1981) bezieht. Die beiden Philosophen gehen davon aus, dass sich die subjektive Sichtweise eines Individuums dann rekonstruieren lässt, wenn wir den Menschen selbst sprechen lassen:

„Was er selbst denkt, meint, fühlt und will, erfahren wir nur, wenn wir, ehe wir *über* ihn sprechen, *mit* ihm gesprochen haben. Mit ihm sprechen heisst [sic!] nicht nur: ihn Fragen beantworten zu lassen, die wir ihm stellen. [...]. Wo es uns darum geht, ihn ‚als ihn selbst kennenzulernen‘, müssen wir unseren Interviewbogen zur Seite tun und uns in Umgang

und Gespräch einlassen, in welchem nicht wir allein mehr ‚Herr des Verfahrens‘ sind.“ (ebd., 15)

Wenn sich dieser Ansatz also scheinbar als „angemessen“ und „einfach“ erweist und sich Biographieforschung mittlerweile als ein probates Instrument der qualitativen empirischen Sozialforschung etabliert hat, ergibt sich die Frage, warum sich dem benannten Phänomen und den damit verbundenen Fragestellungen auf diesem Wege noch nicht häufiger genähert wurde. Zwar werden sozialgeschichtliche Hintergründe erfragt und Faktoren benannt, die den Konsum von Heroin bedingen, dennoch liegt bis auf wenige Ausnahmen kein empirisches Material vor, das über diese Betrachtungen hinausgeht. Eine dieser Ausnahmen bilden die Untersuchungen des Psychologen Winick (1961, 1969), der als einziger Wissenschaftler bis zu diesem Zeitpunkt einen Zusammenhang des Heroinkonsums in Verbindung mit Musik(erInnen) erforscht hat. Winicks Berichte über die Verwendung von Heroin von New Yorker JazzmusikerInnen basieren auf 357 Interviews, die er zwischen 1954 und 1955 geführt hatte. Winick schafft es jedoch weder den „Interviewbogen zur Seite [zu] tun“ (Spaemann & Löw 1981, 15), noch setzt er sich mit den Selbstvorstellungen der jeweiligen MusikerInnen auseinander. Es brauchte über 50 Jahre seit Winicks Studien, bis die Thematik im wissenschaftlichen Kontext erneut aufgegriffen wurde. Erst im Jahr 2014 stellt der New Yorker Soziologe und Kriminologe Barry Spunt fest: „While it is well known that many musicians who play different types of music have been heroin abusers, the nature of the connection between heroin and music is not well understood at all“ (ebd., 1). Spunt greift Winicks Studien auf und erweitert sie. Anhand narrativer Berichte aus einer Stichprobe von 69 in New York City lebender MusikerInnen verschiedener Genres befasst sich seine Studie mit Gründen, warum MusikerInnen begonnen haben, Heroin zu konsumieren, und welchen Einfluss die Droge auf kreative Prozesse und ihre Karrieren hat. Er beschäftigte sich hierbei zwar mit Fragen, die auch dieser Arbeit zugrunde liegen. Aufgrund der Annahme, dass (ehemals) abhängige MusikerInnen zum einen nur schwer aufzufinden und zum anderen nicht bereit seien, über ihre Heroinsucht zu sprechen, verzichtet Spunt jedoch auf die Durchführung von Interviews. Genau hier liegt ein entscheidender methodischer Unterschied zum hier angesprochenen Forschungsprojekt: Vor dem Hintergrund der zuvor skizzierten Überlegungen wurde sich dem Phänomen Heroinsucht unter MusikerInnen und der damit einhergehenden thematisierten Fragestellungen eben *nicht* genähert, indem ausschließlich auf vorhandenes Material bzw. bereits erhobene Interviews zurückgegriffen wurde. Die Grundlage dieser Studie bilden hingegen Narrationen, die im direkten Gespräch mit den Probanden erzeugt wurden. Auch wenn Spunts methodisches Vorgehen hierbei nicht aufgegriffen wurde, wird sich jedoch auf seinen Vorschlag in Hinblick auf potentielle Untersuchungsfelder bezogen:

„The first would be an examination of the heroin-music connection in a city that, like New York, is center for both heroin and music but which is different enough as a city so that the heroin and music scenes are not simply mirror images of those in New York. Los Angeles would be a good first choice.“ (ebd., 179)

Infolge dessen wurden ehemals heroinabhängige Musiker in Los Angeles ausfindig gemacht, die bereit waren ihre Lebensgeschichte auf Basis biographischer *narrativer Interviews* zu erzählen. Die Wahl des narrativen Interviews als Erhebungsinstrument liegt dabei insbesondere in seiner grundsätzlichen Offenheit begründet, welche den GesprächspartnerInnen ein Einlassen auf ihre Erinnerungen jenseits der gesellschaftlich und individuell konstituierten Kommunikationszwänge ermöglicht. Wie auch Loch (2002) beschreibt, können so Erzählprozesse angeregt werden, deren inhaltliche Darstellung näher am Erleben und damit einhergehend oft auch weiter entfernt von verinnerlichten gesellschaftlichen Gesprächserwartungen sind (vgl. ebd., 234).

„Das heißt, mit dem narrativen Interview werden Daten erhoben, die den Forschenden eine Unterscheidung zwischen der Erzähl- und Erlebensperspektive ermöglichen. Dies ist gerade dort für die Forschung relevant, wo Interviewausführungen eher verwirrend, (scheinbar) widersprüchlich oder/und bruchstückhaft sind.“ (Loch 2002, 234)

Solche Ausführungen ließen sich auch in Interviews mit DrogenkonsumentInnen feststellen. Anhand der aus dem narrativen Interview generierten Daten wurde das Individuum folglich nicht nur in Beziehung zu seiner Sozialstruktur betrachtet, sondern dessen Werdegang in Verbindung mit dem Heroinkonsum im Gesamtzusammenhang der erlebten Lebensgeschichte als auch im Gesamtzusammenhang der gegenwärtigen biographischen Konstruktion interpretiert (vgl. Rosenthal 2005, 49f.). Einen Ansatz zur Auswertung dieser Erzählungen, der sowohl das Verhalten und Erleben des Menschen sowie dessen Einzigartigkeit berücksichtigt, stellt die *Biographische Fallrekonstruktion* nach Rosenthal (2014) dar. Die Wahl dieses Auswertungsverfahrens ermöglichte es, sich anhand biographischer Erzählungen den verschiedenen Selbstbildern und Sinnzusammenhängen einzelner Individuen zu nähern, welche von diesen selbst konstruiert und retrospektiv dargestellt wurden. Es wurde deutlich, dass die unterschiedlichen Selbstbilder im Laufe des Lebens eines Individuums einem stetigen Wandel unterworfen sind. Genau diese Wandlungen und damit verbundene *Veränderungen* von Selbstbildern im Zusammenhang mit der jeweiligen Suchtgeschichte wurden einer genaueren Betrachtung unterzogen. Insbesondere Risse und Umbrüche in der Biographie – im Zusammenhang mit dem kulturellen und gesellschaftlichen Gefüge – ließen Rückschlüsse auf Ursachen und Motivationen entsprechender (Sucht-)Karrieren zu. Ausgehend von der

Annahme Marotzkis (2010), dass es gerade im *Wandlungsprozess* zu einer „Umstrukturierung subjektiver Relevanzen und damit zu einer Transformation des Welt- und Selbstverhaltens“ (ebd., 184) kommen kann, wurden diese Prozesse in den Fokus der Betrachtung gerückt. Vor dem Hintergrund der Auffassung des Autors, dass Menschen sich und ihre Welt in solchen Wandlungsprozessen anders sähen (vgl. ebd., 184), konnte ermittelt werden, welche individuellen Erfahrungen und Entscheidungen im Kontext der Suchtentwicklung zur Formung und Veränderung von Selbstkonzepten beitragen und damit den Lebensweg als Musiker der jeweiligen Person beeinflussen.

Das Forschungsprojekt stellt zusammenfassend betrachtet eine Verbindung zwischen den theoretischen Konstrukten *Suchtgenese* und *Selbstkonzept* und einem biographiezentrierten methodischen Ansatz sozialwissenschaftlicher Tradition her, welche in der Wissenschaft bislang einzigartig ist. Es wurde ein Zugang zu einem Phänomen in einem Forschungsfeld geschaffen, dem sich bislang weder im popularmusikwissenschaftlichen Kontext noch innerhalb anderer Disziplinen genähert wurde. Die Generierung selbstbezogener Daten aus der Erzählperspektive der Biographen ermöglichte einen Einblick in subjektiv konstruierte Wirklichkeiten und trägt damit zur Entkräftigung eines nach wie vor herrschenden Mythos bei, der MusikerInnen unter Heroineinfluss sowohl ein höheres Kreativitäts- als auch Schaffenspotential beimisst.² Dass sich der gewählte Ansatz zur Annäherung an das benannte Phänomen als ein angemessener und erkenntnisbringender erweist, geht aus den Ergebnissen der Studie bereits hervor. Dass dieses Verfahren eine *einfache Art* der Datengewinnung darstellt, wie von Spaemann & Löw zuvor proklamiert, konnte jedoch nicht ohne weiteres bestätigt werden. Auch wenn es gelungen ist, Zugang zu einem noch unerforschten Probandenkreis herzustellen, unterlag das Forschungsprojekt aufwendiger forschungsethischer Vorkehrungen sowie einer besonderen Sensibilisierung und Reflexion – insbesondere in Hinblick auf den Weg ins Feld und mögliche Risiken, denen sich die Teilnehmenden potentiell auszusetzen hatten. Hierbei spielte die Kooperation, d. h. die gemeinsame Gestaltung und Abwicklung der Studiendurchführung mit den Probanden eine zentrale Rolle. Dies impliziert nicht nur im Vorfeld zu treffende Vorkehrungen in Bezug auf Ein- und Ausschlusskriterien zur Studienteilnahme, sondern auch das methodische Vorgehen während und nach der Erhebungsphase. Auch in diesem Zusammenhang erwies sich das gewählte Erhebungs- und Auswertungs-

2 Im Rahmen der Prätestung und Hauptdurchführung der Studie wurden in einem Zeitraum von zwei Jahren (2014/2015) mit insgesamt 10 Probanden im Alter von 25-48 Jahren, die als Musiker tätig waren bzw. noch immer sind und eine Suchtkarriere zu verzeichnen hatten, narrativ-biographische Interviews geführt. Ergebnisse der Studie, die auf drei Einzelfallanalysen basieren, können der Dissertation „Suchtgenese & Selbstkonzept(e): Rekonstruktion individueller Entwicklungsverläufe heroinabhängiger Musiker in Los Angeles“ mit ihrer voraussichtlichen Veröffentlichung im Frühjahr 2019 entnommen werden.

verfahren als ein geeigneter methodischer Ansatz. Neben der Bewahrung von Anonymität wurden insbesondere präventive Maßnahmen fokussiert, die zur Vorbeugung eines potentiellen Rückfalls und damit zum gesundheitlichen Schutz vorgenommen werden mussten. Das narrative Forschungsinterview bot sich vor allem für die gewählte Zielgruppe an und damit für einen Kreis von Probanden, die sich in Lebenskrisen befanden oder an schweren somatischen Erkrankungen litten (vgl. Loch 2002, 233). Die am Interview teilnehmenden Personen hatten nicht nur die Möglichkeit nach einleitendem Redeimpuls frei zu bestimmen, welche Informationen sie in ihren Erzählungen preisgeben wollen. Des Weiteren bestand jederzeit die Gelegenheit, die Gesprächssituation abzubrechen und zu verlassen. Ebenso, und das wird in wissenschaftlichen Ausarbeitungen meist nicht thematisiert, sind natürlich auch starke emotionale Reaktion des Interviewers bzw. der Interviewerin denkbar. Auch wenn diese in der Regel durch gezielte Vorbereitung, Erfahrung und Routine besser kontrolliert werden können, sind sie jedoch nicht auszuschließen. Schließlich ist zu beachten, dass das gewählte Forschungsvorhaben sicherlich auch mit persönlichen Belastungen des forschenden Subjekts einhergeht. Hierbei erwies sich die Grenze zwischen der Rolle der Wissenschaftlerin und der der mitfühlenden Privatperson oftmals als nur schwer einzuhalten bzw. überhaupt festzulegen. Dass mit diesem Konflikt jedoch auch Chancen einhergehen, zeigte sich besonders im Verhältnis zu den Probanden und einer daraus resultierenden Vertrauensbasis und Redebereitschaft.

Fazit

Festzuhalten bleibt, dass die Rolle und Verantwortung der Forschenden einer wichtigen Auseinandersetzung unterliegt, die in der wissenschaftlichen Betrachtung von Musik und ihren Kulturen – abgesehen von der kulturwissenschaftlich orientierten Musikethnologie – (noch) zu wenig thematisiert wird. Sich der Grenzen eines wissenschaftlichen Forschungsvorhabens bewusst zu sein, ist jedoch ein Prozess, der im Rahmen des gesamten Projekts immer wieder reflektiert werden sollte. Wo liegen (persönliche) Grenzen und an welchem Punkt werden diese überschritten? Nötige (emotionale) Distanz einzuhalten und ein potenzielles Risiko einschätzen zu können, gehörte zu den Schwierigkeiten, mit denen sich im Rahmen dieses Forschungsprojektes intensiv und an verschiedenen Stellen des Prozesses immer wieder auseinandergesetzt werden musste. Das Wohlergehen der Probanden zu bewahren wird als oberste Prämisse des Projektes hervorgehoben. Gleichzeitig die eigene Rolle als forschendes Subjekt, das sich in ein Forschungsfeld begibt, in dem es mit Grenzerfahrungen konfrontiert wird, zu reflektieren und damit immer wieder neu zu definieren, um auch den Selbstschutz der eigenen Person zu gewährleisten, sollte nicht weniger an Priorität erhalten.

Literatur

- Averbeck-Lietz, Stefanie. 2015. *Soziologie der Kommunikation. Die Mediatisierung der Gesellschaft und die Theoriebildung der Klassiker*. Berlin und Boston: De Gruyter.
- Berger, Peter L., und Thomas Luckmann. 2010 [1969]. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Bochnik, Hans-Joachim. 1978. „Sucht und Freiheit – Persönliche und gesellschaftliche Freiheiten als Suchtbedingungen“ In *Sucht als Symptom. 2. Wissenschaftliches Symposium der Deutschen Hauptstelle gegen die Suchtgefahren Bad Kissingen*, herausgegeben von Wolfram Keup, 122-129. Stuttgart: Thieme.
- Böllinger, Lorenz, Heino Stöver, und Lothar Fietzek. 1995. *Drogenpraxis, Drogenrecht, Drogenpolitik: Ein Leitfaden für Drogenbenutzer, Eltern, Drogenberater, Ärzte und Juristen*. Frankfurt a. M.: Fachhochschulverlag.
- Brachet, Inge. 2003. *Zum Sinn des Junkie-Seins. Eine qualitative Studie aus existentialistischer Perspektive*. Berlin: VBB.
- Dollinger, Bernd, und Heiner Schmidt-Semisch. 2007. „Reflexive Suchtforschung: Perspektiven der sozialwissenschaftlichen Thematisierung von Drogenkonsum“. In *Sozialwissenschaftliche Suchtforschung*, herausgegeben von Bernd Dollinger und Heiner Schmidt-Semisch, 7-34. Wiesbaden: VS Verlag.
- Egger, Josef W. 2006. „Abhängigkeit aus psychologischer Sicht“. In *Opiat-abhängigkeit. Interdisziplinäre Aspekte für die Praxis*, herausgegeben von Eckhard Beubler, Hans Haltmeyer und Alfred Springer, 23-32. Wien und New York: Springer [2. Auflage].
- Fachner, Jörg. 2010. „Music Therapy, Drugs and State-dependent Recall“. In *Music Therapy and Addictions*, herausgegeben von David Aldridge und Jörg Fachner, 18-34. London und Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Fieldman, Nancy P., Robert L. Woolfolk, und Lesley A. Allen. 1995. „Dimensions of Self-Concept: A Comparison of Heroin and Cocaine Addicts“. In *The American Journal of Drug and Alcohol Abuse*, 21(3): 315-326.
- Gingelmaier, Stephan. 2008. *Die Haltung zu Drogen als Entwicklungsaufgabe. Eine entwicklungspsychologische Untersuchung über adoleszente Identitätsarbeit im Kontext von psychoaktiven Substanzen und Ritualisierungen*. Saarbrücken: VDM.
- Gingelmaier, Stephan, Henrik Jungaberle, und Rolf Verres. 2015. „Der adoleszente Umgang mit psychoaktiven Substanzen in biographischer Perspek-

- tive. Versuch einer Modell- und Typenbildung“. In *Zeitschrift für Heilpädagogik*, 4: 180-190.
- Hammel, Lina. 2012. „Sich über Diskrepanzen definieren: Selbstkonzepte fachfremd unterrichtender Musiklehrerinnen und Musiklehrer an Grundschulen. Eine Grounded-Theory-Studie“. In *Musikpädagogisches Handeln. Begriffe, Erscheinungsformen, politische Dimensionen*, herausgegeben von Jens Knigge und Anne Niessen, 237-255. Essen: Die Blaue Eule.
- Hammel, Lina. 2011. *Selbstkonzepte fachfremd unterrichtender Musiklehrerinnen und Musiklehrer an Grundschulen. Eine Grounded-Theory-Studie*. Berlin: Lit.
- Harter, Susan. 1999. *The Construction of the Self. A Development Perspective*. New York: The Guilford Press.
- Hemming, Jan. 2003. „Das Selbstkonzept als Instanz der aktiven Reflexion eigener Möglichkeiten und Grenzen im musikalischen Entwicklungsverlauf“. In *Begabung und Kreativität in der populären Musik*, herausgegeben von Günther Kleinen, 91-106. Münster: Lit Verlag.
- Holm-Hadulla, Rainer M. 2014. „Creativity, Alcohol and Drug Abuse. The Pop Icon Jim Morrison“. In *Psychopathology*, 47: 167-173.
- Holm-Hadulla, Rainer M. 2011. *Kreativität zwischen Schöpfung und Zerstörung. Konzepte aus Kulturwissenschaften, Psychologie, Neurobiologie und ihre praktischen Anwendungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Honer, Anne. 1994. „Einige Probleme lebensweltlicher Ethnographie. Zur Methodologie und Methodik einer interpretativen Sozialforschung“. In *Interpretative Sozialforschung*, herausgegeben von Norbert Schröer, 85-106. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Jakob, Gisela. 2010. „Biographische Forschung mit dem narrativen Interview“. In *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*, herausgegeben von Barbara Friebertshäuser, Antje Langer und Annedore Prengel, 219-233. Weinheim und München: Juventa [3., vollst. überarb. Auflage].
- Jungaberle, Henrik. 2007. „Qualitative Drogen- und Suchtforschung – am Beispiel eines kulturpsychologischen Forschungsprojekts“. In *Sozialwissenschaftliche Suchtforschung*, herausgegeben von Bernd Dollinger und Heiner Schmidt-Semisch, 169-194. Wiesbaden: Springer Verlag.
- Keup, Wolfram. 1978. „Zur Typologie der Suchtentstehung“. In *Sucht als Symptom. 2. Wissenschaftliches Symposium der Deutschen Hauptstelle gegen die Suchtgefahren Bad Kissingen*, herausgegeben von Wolfram Keup, 68-81. Stuttgart: Thieme.

- Klein, Lutz. 1997. *Heroin sucht: Ursachenforschung und Therapie. Biographische Interviews mit Heroinabhängigen*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Knoblauch, Hubert. 2013. „Grundbegriffe und Aufgaben des kommunikativen Konstruktivismus“. In *Kommunikativer Konstruktivismus. Theoretische und empirische Arbeiten zu einem neuen wissenssoziologischen Ansatz*, herausgegeben von Reiner Keller, Hubert Knoblauch und Jo Reicherts, 25-48. Wiesbaden: Springer VS.
- Kohut, Heinz. 1979. *Die Heilung des Selbst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kunz, Dieter, Mechthild Kremp, und Helmut Kampe. 1985. „Darstellung des Selbstkonzeptes Drogenabhängiger in ihren Lebensläufen“. In *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, 34(6): 219-225.
- Laskowski, Annemarie. 2000. *Was den Menschen antreibt. Entstehung und Beeinflussung des Selbstkonzepts*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Loch, Ulrike. 2002. „Grenzen und Chancen der narrativen Gesprächsführung bei Menschen mit traumatischen Erlebnissen in der Kindheit“. In *Qualitative Gesundheits- und Pflegeforschung*, herausgegeben von Doris Schaeffer und Gabriele Müller-Mundt, 233-246. Bern: Huber, 2002.
- Marotzki, Winfried. 2010. „Qualitative Biographieforschung“. In *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, herausgegeben von Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke, 175-186. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [8. Auflage].
- Middleton, Jason. 1999. „Heroin Use, Gender and Affect in Rock Subcultures“. In *ECHO*, 1(1).
- Rosenthal, Gabriele. 2005. „Die Biographie im Kontext der Familien- und Gesellschaftsgeschichte“. In *Biographieforschung im Diskurs*, herausgegeben von Bettina Völter, Bettina Dausien, Helma Lutz und Gabriele Rosenthal, 46-64. Wiesbaden: VS Verlag.
- Rosenthal, Gabriele. 2005. „Die Biographie im Kontext der Familien- und Gesellschaftsgeschichte“. In *Biographieforschung im Diskurs*, herausgegeben von Bettina Völter, Bettina Dausien, Helma Lutz und Gabriele Rosenthal, 46-64. Wiesbaden: VS Verlag..
- Schachinger, Helga E. 2005. *Das Selbst, die Selbsterkenntnis und das Gefühl für den eigenen Wert. Einführung und Überblick*. Bern: Huber [2. überarb. Auflage].
- Schmidt-Semisch, Heiner. 1997. „Geschichte, Wirrwar und inflationäre Verwendung des Suchtbegriffs“. In *Leitfaden Drogentherapie*, herausgegeben von Horst Bossong, Jörg Gölz und Heino Stöver, 34-55. Frankfurt a. M.: Campus.
- Schulze, Heidrun. 2010. „Biografische Fallrekonstruktion“. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, herausgegeben von Günther

- Mey und Katja Mruck, 569-583. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schuppener, Saskia. 2005. *Selbstkonzept und Kreativität von Menschen mit geistiger Behinderung*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.
- Schütz, Alfred. 1954. „Concept and Theory Formation in the Social Sciences“. In *The Journal of Philosophy*, 51(9): 257-273.
- Schütz, Alfred, und Thomas Luckmann. 2017. *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz und München: utb [2. Auflage].
- Shavelson, Richard J., Judith J. Hubner, und George C. Stanton. 1976. „Self-concept: Validation of construct interpretations“. In *Review of Educational Research*, 46: 407-441.
- Spaemann, Robert, und Reinhard Löw. 1981. *Die Frage WOZU?* München: Piper.
- Spunt, Barry. 2014. *Heroin and Music in New York City*. New York: Palgrave Macmillan.
- Spychiger, Maria. 2017. „From musical experience to musical identity: musical self-concept as a mediating psychological structure“. In *Handbook of Musical Identities*, herausgegeben von Raymond MacDonald, David J. Hargreaves & Dorothy Miell, 288-303. New York: Oxford University Press.
- Spychiger, Maria. 2013. „Das musikalische Selbstkonzept. Wer ich bin und was ich kann in der Musik“. In *üben & musizieren*, 6: 18-21.
- Spychiger, Maria. 2007. „„Nein, ich bin ja unbegabt und liebe Musik‘ Ausführungen zu einer mehrdimensionalen Anlage des musikalischen Selbstkonzepts“. In *Diskussion Musikpädagogik*, 33: 9-20.
- Winick, Charles. 1962. „Maturing out of narcotic addiction“. *Bulletin on Narcotics*, 14(1): 1-7.
- Wurmser, Leon. 2000. „Psychodynamische Aspekte der Suchterkrankungen“. In *Psychotherapie der Suchterkrankungen*, herausgegeben von Rainer Thomasius, 40-54. Stuttgart: Georg Thieme Verlag.
- Zheng, Jianping. 2007. *Selbst- und Weltbilder der Handelslehrer in Shanghai beruflichen Schulen*. Online verfügbar unter: <http://www.uni-kassel.de/upress/online/frei/978-3-89958-266-6.volltext.frei.pdf> [Zugriff: 21.4.17].
- Zoglowek, Hubert. 1995. *Zum beruflichen Selbstkonzept des Sportlehrers. Eine qualitative Untersuchung zum beruflichen Selbstbild und Selbstverständnis von Sportlehrern und Sportlehrerinnen, mit dem besonderen methodisch-methodologischen Schwerpunkt der kommunikativen Validierung von qualitativen Interviews*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Ádám Ignác

Als populäre Musik zum Gegenstand akademischer Forschung in Ungarn wurde. Das Werk von János Maróthy¹

Die *Popular Music Studies* gelten heutzutage auch aus zentral- und osteuropäischer Perspektive als eine junge und stark westlich orientierte Disziplin.

Zugleich hat man immer weniger Kenntnisse von lokalen Werken und Theorien auch aus der jüngsten Vergangenheit, selbst wenn sie einmal als sehr bedeutend und progressiv erklärt wurden. Der Zusammenbruch des sozialistischen Systems (1989–1990) bildet auch in dieser Hinsicht eine Zäsur: die Ergebnisse der osteuropäischen Alltagsmusik- und Unterhaltungsmusikforschung vor 1990 sind in den Ländern des ehemaligen Ostblocks auf lokaler Ebene weitgehend unerforscht und unbekannt.

Gleichzeitig mit den ersten westlichen Versuchen, aber unter unterschiedlichen geschichtlichen, politischen und wissenschaftlichen Rahmenbedingungen, brachten die Ostblockländer ihre eigenen Untersuchungen in der Ethnomusikologie, Musiksoziologie und den Pop-Rock-Studien hervor. Die ungarischen Geisteswissenschaften, besonders die ungarische Musikwissenschaft, zählten zu den wichtigsten Feldern solcher Untersuchungen.

Diese Projekte werden heute als Relikte des „vergangenen Regimes“ betrachtet, und da sie größtenteils in einer engen Verbindung mit dem ehemaligen ideologischen, kulturellen und politischen Protokoll standen, bleibt ihre Anerkennung und eventuelle Auswertung eine knifflige Aufgabe.

Nur die Werke der „neueren“ Generation der 1980er Jahre (Anna Szereme, János Kőbányai, Miklós Hadas usw.) überlebten das politische Erdbeben von 1989, das die gesamte Gesellschaft und das System akademischer Institutionen erschütterte. Nach dem Verlaufen der Forschungsgruppen von Iván Vitányi am Institut für Volksbildung (Népművelési Intézet) und der Schließung der Abteilung für Musiksoziologie am Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (früher geleitet von János Maróthy) im Jahr

1 Gefördert wurde diese Arbeit durch das Bolyai János Stipendium.

1996, wurde die Musiksoziologie und Popmusikforschung standhaft aus dem ungarischen wissenschaftlichen Diskurs verdrängt.

Nachdem Wissenschaft und Politik im Staatssozialismus (besonders vor 1980) untrennbar verbunden waren, dienten die ersten Popmusik-Forschungsprojekte meistens kultur- oder parteipolitischen Zielsetzungen, wie z.B. der „ästhetischen Erziehung“ der Musikliebhaber oder der Förderung von Gattungen, die als „Fenster“ zur klassischen, „wertvollen“ Musik gedacht waren. Diese ersten Werke, die während der 1960er Jahre erschienen, stammten nicht wie im Westen von Fans der Rockmusik oder Rockmusikern, sondern von Musikwissenschaftlern und Soziologen aus den wichtigsten Institutionen der ungarischen Musik und Kultur. Diese Experten behandelten Pop- und Unterhaltungsmusik nie als eigenständiges Forschungsobjekt. Gleichwohl versuchten sie ein Gesamtbild des ungarischen Musiklebens zu erhalten, und waren davon überzeugt, dass weder Kunstmusik und Popmusik, noch Volksmusik unabhängig von den anderen musikalischen Gattungen und Erscheinungen verstanden werden könne.

Die wichtigsten Figuren der ersten Generation der ungarischen Popmusikforschung waren Ágnes Losonczi, Iván Vitányi und János Maróthy (Losonczi 1969, Losonczi 1974, Maróthy 1966, Maróthy 1980, Vitányi et al. 1969, Bácskai et al. 1969, Lévai and Vitányi 1973). Ich konzertierte mich hier auf die Arbeit von Maróthy, der wohl der international bekannteste von ihnen war und der durch seine Kontakte zu Philip Tagg², Richard Middleton (Middleton 2006), John Shepherd³ und Mitgliedern der International Association for the Study of Popular Music (IASPM) über die zeitgenössischen Trends der Popmusikforschung der 1960er–1980er Jahre laufend unterrichtet wurde. Darüber hinaus kann man von den erwähnten ungarischen Experten auch die Wirkung der marxistischen Philosophie und Ideologie am stärksten in seinem Werk wahrnehmen⁴. Damit möchte ich betonen, dass die Prinzipien der marxistischen Ideologie nach 1956 auch im staatssozialistischen Ungarn (und anderen osteuropäischen Ländern) nicht von allen automatisch umgesetzt wurden. Das hier vorgestellte Konzept von Maróthy war nur eine mögliche Interpretation im Staatssozialismus.

Im Folgenden rekonstruiere ich einige politik- und kulturgeschichtliche Voraussetzungen dieses Konzepts, und erkläre dann kurz, warum gerade solche ideolo-

2 Tagg hat 1980 auch einen Vortrag im Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaft in Budapest gehalten, und wurde 1985 von Maróthys jüngerer Mitarbeiterin, Anna Szemere in einem ephemeren Popmagazin, dem Popfilter befragt (Szemere 1985). Siehe noch Taggs Webseite: www.tagg.org (eingesehen 05.06. 2018).

3 Maróthy wurde auch von dem staatlichen Musikverlag Ungarns um eine informelle Begutachtung der Werke von Shepherd und Middleton gebeten. Siehe den Nachlass von János Maróthy am Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

4 Maróthy wurde noch 1999 zu der internationalen Tagung *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung* in Oldenburg eingeladen (Stroh and Mayer 2000).

gisch sonst „korrekten“ Thesen aus der politisch-kulturellen Öffentlichkeit ab Ende der 1960er Jahre allmählich verdrängt wurden.

Nach dem 20. Kongress der Kommunistischen Partei der Sowjetunion und der ungarischen Oktoberrevolution gegen die Sowjetmacht 1956, wandelte sich die ungarische Kulturpolitik schlagartig und von Grund auf: Die Wissenschaften wurden im Allgemeinen aufgewertet und gewannen immer größere Bedeutung in der Vermittlung der politischen Ideologie (Kalmár 1998; Kalmár 2014). Bereits 1958 wurde in einem Parteibeschluss erklärt, dass „die wissenschaftlichen Forschungen, die lebhaften prinzipiellen Debatten oder die theoretische und kritische Arbeit“ eine führende Rolle beim Aufbau des Sozialismus und in der Expansion der marxistisch-leninistischen Ideen spielten (Vass and Sárvári 1964, 231-260).

Diese Wandlungen lassen sich sowohl auf internationale als auch auf spezifisch ungarische Motive zurückführen. Zu den ersteren zählt vor allem die Wende der sowjetischen Innen- und Außenpolitik, infolge derer die Wissenschaften erstmals als „unmittelbare Produktivkräfte“ bezeichnet wurden (Rainer 2004; Fedor 1962)⁵.

Was den lokalen Faktor betrifft: Nach 1956 sah sich die Ungarische Sozialistische Arbeitspartei gezwungen, sich von der „archaischen“ Kultur- und der Stalinzeit endgültig abzuwenden. Der wichtigste Ideologe der früheren 1950er Jahre, der Minister für Volksbildung József Révai, betrachtete die Künste noch als unmittelbarste Medien der kommunistischen Ideologievermittlung. Die Wissenschaften waren damals den geltenden politischen Interessen und Bedürfnissen ausgeliefert. Nach der Revolution schlug die neue politische Führung (besonders der Parteisekretär János Kádár und seine ideologische und kulturpolitische Gehirnrust, György Aczél) eine andere Richtung in ihre Informations- und Wissenschaftspolitik ein. Es lag in ihrem Interesse, die politisch verpflichteten Experten aufzusuchen, und sie fortwährend dazu zu drängen, perspektivische Theorien zu schaffen. Theorien, die auf geschichtlichen und soziologischen Betrachtungen basieren, und die auch bei langfristigen Entscheidungen als Maßstäbe benutzt werden konnten (Vass and Sárvári 1964, 257).

Allerdings bedeutete die überall betonte „Vielfältigkeit und Vitalität“ des wissenschaftlichen Lebens im Sozialismus nach wie vor nicht das freie Einströmen von kapitalistischen, bürgerlichen Geistesrichtungen, sondern vielmehr eine Koexistenz von verschiedenen Marxismen und ein Weiterverzweigen innerhalb der marxistisch-leninistischen Forschungen (Vass and Sárvári 1968, 125-163). Von da an wollte die Staatspartei vor allem den ideologischen Rahmen

⁵ Nach 1956 befürwortete die sowjetische Politik eine „friedliche Koexistenz“ der beiden Lager. Die günstige politische Atmosphäre löste in Ungarn wirtschaftliche und kulturelle Reformen und eine veränderte Außenpolitik aus (Rainer 2004, 20).

vorschreiben, aber sie mengte sich viel seltener in Themenwahl oder Formfragen ein. Sie verhielt sich nicht als „Mandant“, sondern als „Partner“ der ihr verpflichteten Fachkräfte, die oft freie Hand in der Ausarbeitung der Details besaßen. In dieser Übergangsperiode (von 1957 bis 1962) entfalteten sich auch die ersten Debatten über die Traditionen der sozialistischen Literatur und Bildenden Kunst und, parallel dazu, über die Rolle der Modernität und Zeitgemäßheit in der sozialistischen Kultur (Szerdahelyi 1976, 203-214).

Die ungarische Musikwissenschaft und Musikästhetik wollte ebenso wenig hinter den neuen Tendenzen der wissenschaftlichen Diskurse zurückbleiben⁶. Gleich nach den Zeitungsdisputen der Literatur- und Kunsthistoriker⁷, schon seit Ende der 1950er Jahre erschienen Veröffentlichungen in den führenden musikalischen Zeitschriften *Muzsika* und später in *Magyar Zene*, in denen z.B. das Problem der Atonalität und der Zeitgemäßheit in der Musik und Musikwissenschaft besprochen wurden (Kókai 1958; Ujfalussy 1961).

Progressivere ungarische Experten versuchten gleichzeitig, sich dem zeitgenössischen internationalen Diskurs über die Erneuerung der osteuropäischen Musikwissenschaft anzuschließen. Sie nahmen z.B. 1963 am I. Internationalen Seminar marxistischer Musikwissenschaftler in Prag teil. Hier wurden den soziologischen und ästhetischen Fragestellungen im Rahmen der marxistischen Musikwissenschaft im Ostblock zum allerersten Mal eine große Bedeutung beigemessen (Ujfalussy 1963, 408-410). Die Ungarn nahmen zudem am Moskauer Musikalischen Symposium desselben Jahres 1963 teil, wo die Teilnehmer sich einig waren, dass die Moderne nicht mit den technischen Neuerungen der Zweiten Wiener Schule identifiziert werden dürfe und man demzufolge den Begriff „Moderne“ und „Tradition“ in der Musikgeschichte nicht mehr als etwas homogenes interpretieren solle (Maróthy 1964, 44). Damit wurde es möglich, das Verhältnis des Sozialismus zur Modernität und zur bürgerlichen Tradition umzuwerten und Theorien über eine ganz eigene sozialistische Modernität und des Zeitgemäßen zu formulieren.

Einer der Vortragenden dieser Tagungen war János Maróthy, damals wissenschaftlicher Mitarbeiter des Budapester Bartók-Archivs, der in Prag auch ein

6 An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass die Musikwissenschaft schon in der Stalinzeit einen besonderen, ja privilegierten Status innerhalb der sowjetisierten akademischen Arena in Ungarn erhielt. Schon Révai erkannte den unbestreitbaren Einfluss und die Autorität des Komponisten und Musikwissenschaftlers Zoltán Kodály und des Musikwissenschaftlers Bence Szabolcsi, und beschloss schon 1951, sich nicht direkt in die inneren Angelegenheiten der Musikwissenschaft einzumischen. Die Musikwissenschaft und Musikästhetik hörte auf, eine angewandte Wissenschaft zu sein, die ausschließlich der alltäglichen musikalischen Praxis und Ideologie dient. Von einer relativen Immunität geschützt, musste die musikwissenschaftliche Forschung nicht vollständig mit ihren früheren Traditionen brechen (Péteri 2002).

7 Siehe z.B. die Debatte über die Modernität in der Literatur von 1958 in der Zeitschrift *Élet és Irodalom*.

Referat über antidogmatische Musikgeschichtsschreibung hielt (Maróthy 1963). Maróthy fasste schon hier den methodologischen und begrifflichen Grundriss seines musikgeschichtlichen Konzepts zusammen, der später in seiner Dissertation (Maróthy 1966) erweitert wurde. Maróthy, früher ständiger Teilnehmer der ästhetischen und kompositorischen Debatten der Stalinzeit zwischen 1949 und 1956, war einer der Ersten, die nach der kulturpolitischen Wende nach 1956 propagierten, dass das ungarische wissenschaftliche Denken baldmöglichst in eine neue, „von den Deformationen des Dogmatismus“ befreite Richtung zu lenken sei. Er wollte die Daseinsberechtigung der sozialistischen Musikkultur auch mit geschichtlichen und soziologischen (und nicht nur politisch-ideologischen) Argumenten bezeugen (Maróthy 1963).

Dementsprechend hatte Maróthy schon ab Ende der 1950er Jahre vor, einen Umriss der Musikgeschichte auf dem Weg zum Sozialistischen Realismus zu geben. Es ging bei ihm um eine ewige Diskrepanz von musikalischen Produkten oder Phänomenen des bürgerlichen Individualismus und der kollektiven Lebensformen. Die letzten 200 Jahre der abendländischen Musikgeschichte wurden von ihm in zwei Linien zerteilt, nämlich: eine „Achse“ von Komponisten und Musiktypen, die den Lyrismus und die Subjektivität des Bürgertums repräsentiere, und eine zweite „Achse“ von meistens populären Gattungen und Volksgattungen mit nichtbürgerlichem, proletarischem Ursprung (Maróthy 1961a, 475).

Maróthy war nicht der erste, der auf die Bedeutung der Alltagsmusik in der Musikgeschichte und dem Musikleben in Ungarn aufmerksam gemacht hat. Schon lange vor der kommunistischen Machtübernahme hatte Maróthys Professor und Vorbild, Bence Szabolcsi, auf musikalische Entwicklungen hingewiesen, in denen individuelle Kreativität und historische Progression immer mit der kollektiven Kultur der Volksmusik streng verbunden waren. Szabolcsi blieb ein lebenslanger Forscher der „Alltagssprache“ der Musik. Szabolcsi operierte noch mit eher abstrakten und idealisierten Begriffen von „Volk“ und „Volksmusik“ und negierte ihre historischen und sozialen Dimensionen. Man sollte ihm jedoch eine große Bedeutung in der Geschichte der ungarischen Alltagsmusikforschung beimessen, indem er sich zunehmend auf solche „intermediären“ Gattungen, Formen und Arten der Intonation konzentrierte, die zwischen klassischer Musik und Volksmusik oder individuellen und kollektiven Kompositionen Brücken schlagen können (Szabolcsi 1954; Szabolcsi 1966).

Die Fragen, die Szabolcsi bereits in seinen Artikeln und Büchern aus der Zeit des Stalinismus aufgeworfen hatte, wurden von Maróthy erweitert. Maróthy war schon 1953 überzeugt, dass nur die gemeinsamen musikalischen Aktivitäten von „unten“ oder die kollektive Kreativität und Improvisation in der Lage seien, die musikalische Hochkunst zu erneuern (Maróthy 1953). Um diese These zu beweisen, untersuchte er massenkulturelle Praktiken in der Musikgeschichte (vom

Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert). Hierbei versuchte er die populären und massenkulturellen Musikgenres als Repräsentanten ganzer sozialer Klassen oder sogar ganzer Gesellschaften zu interpretieren und benutzte intensiv die Intonationstheorie und Boris Asafjews These über die Hauptrolle der populären Gattungen in der russischen Musikgeschichte (Asafjew 1962).

Bereits in seinen frühesten Werken von 1948–1952 können wir diejenigen Motive beobachten, die sein späteres Denken bestimmen sollten (z.B. Maróthy 1948; Maróthy 1948b; Maróthy 1951). Alle diese Motive – die Aufwertung des aktiven Musizierens und der Fähigkeit der gemeinsamen Improvisation oder das engere Aneinanderrücken der „höheren“ und „niedrigeren“ künstlerischen Sphären – rühren von seinem Glauben an die kollektive Macht der Musik und an die Bedeutung der „Musik der Massen“. Rund um die nachrevolutionäre Wende von 1956 erwartete er so auch immer mehr den Erfolg solcher neuen Musikstücke, die „imstande sind, das im Geiste der Massen keimende Neue zu erfassen“ (Maróthy 1956). Nur dieses „Neue“ könne demnach die alte und unzeitgemäße Denkart besiegen, die einen Unterschied zwischen klassischer und populärer Musik macht. Zu diesem Zeitpunkt sprach sich Maróthy für das Niederreißen der Mauern zwischen diesen Musikformen aus und entwickelte ein musikwissenschaftliches Modell als Ideal, nachdem die populäre Musik den Pfad in Richtung der höheren musikalischen Sphären leuchtet (Maróthy 1956).

Maróthy weigerte sich, die gesellschaftlichen Unterschiede in der Musik von technischen und formellen Kriterien her zu erklären. Er ließ nur inhaltlich-weltanschauliche Annäherungen gelten. (Maróthy 1964, 44; Maróthy 1966). So wäre für ihn die adäquate musikalische Form der individualistischen und sentimental bürgerlichen Musikkultur das lyrische Lied, das sich durch eine metrische, rhythmische und harmonische Monotonie auszeichnete. Im Gegensatz dazu wären die musikalischen Ausdrucksformen der kollektiven proletarischen Volkskultur in der Wiederherstellung des Wertes des kollektiven Musizierens, in der inneren Dynamik von den formalen und zeitlichen Rahmen der songähnlichen Struktur, und in der Kombination von Elementen komponierter Musik und Volksmusik zu finden. Das heißt: im Off-Beat, in den Polyrythmen, der Polytonalität, der Verwendung modaler und pentatonischer Skalen und der Verwendung kollektiver Improvisations- und Variationsformeln.

Anfang der 1960er Jahre war Maróthy soweit, den Jazz als Gattung neu zu definieren und sich mit ihm zu versöhnen. Der Jazz war seit der kommunistischen Machtübernahme von 1948 an den Rand der ungarischen Musikkultur gedrängt worden. Dies änderte sich Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre. Maróthy war in dieser Hinsicht einer der Wegbereiter. Ungarische Jazz-Historiker sehen seinen Aufsatz *Kinek a zenéje és meddig?* (Wessen Musik und wie lange?), der 1961 in der Zeitschrift *Élet és Irodalom* (Leben und Literatur)

publiziert wurde (Maróthy 1961b), als den Startpunkt für die Emanzipation des Jazz in der sozialistischen Musikkultur. Wir müssen allerdings bedenken, dass Maróthy sich hier bereits von den Hauptrichtungen in den hiesigen Diskussionen über Jazz abgewendet hat (Maróthy 1966). Er konzentrierte sich nicht auf die mutmaßliche Rolle des Jazz in der Verbesserung des musikalischen Geschmacks, ebenso wenig betrachtete er ihn als wirksames Instrument, das der westlichen Tanz- und Jugendmusik (Rock and Roll, und später Beatmusik und Rock) Einhalt zu gebieten vermag. Vielmehr war Maróthy interessiert an den sozialen Wurzeln dieses Musiktyps, weshalb er scharf unterschied zwischen dem so genannten „native“ Jazz (volkstümlichen Jazz) und dem später aufkommenden kommerziellen Jazz. Er zog ganz klar den ersteren vor. Vor dessen Kommerzialisierung, sagte er, verband Jazz das Schicksal der armen Schwarzen und der weißen Proletarier und regenerierte eine kollektive Kreativität. Mit seinem dynamischen, rhythmischen und harmonischen System vermochte es der native Jazz, jegliche Form bürgerlicher Musik sowohl zu imitieren als auch zu zerstören, um alte und falsche Ideale durch neue und positive zu ersetzen (Maróthy 1966).

Im Kapitalismus wird jedoch, nach Maróthy, alles unter wirtschaftlichen und geschäftlichen Interessen unterworfen, und so könne die (proletarische) Volkskultur in einem solchen sozialen und ökonomischen System nur so aufrechterhalten werden, wenn sie mit Geschäftsinteressen verknüpft wird. Aus diesem Grund würde im 20. Jahrhundert, insbesondere nach dem Aufkommen einer modernen Musikindustrie, jede *bottom-up* Musik, vom frühen Jazz (Maróthy 1961) bis zur Beat- und Rockmusik (Maróthy 1969) dem „Big Business“ zum Opfer fallen. Die moderne Alltagskultur könne dementsprechend nur wie ein Zweitaktmotor funktionieren: die künstlerische Innovation entsteht immer „unten“, gefolgt von einer Entleerung und Kommerzialisierung von „oben“, aus der Richtung des Establishments.

Mitten im Takt des Beatmusikfiebers, um 1965 erschienen endlich einige Gattungen, die für Maróthy, der zu dieser Zeit von der kommerziellen Version der Beat- und Rockmusik desillusioniert war, eine Erneuerung der Jugendkultur nach sozialistischen Prinzipien versprachen. Dies waren der Folk und der Protest Song (Pol-beat in Ungarn), deren wichtigste internationale Vertreter für Maróthy Pete Seeger, Joan Baez und Bob Dylan (Maróthy 1967) waren.

Maróthy trat bald als einer der ersten ungarischen Propagandisten der obengenannten Gattungen hervor und lancierte eine systematische Sammlung von Dokumenten und Tonaufnahmen an der Abteilung für Musiksoziologie, am Institut für Musikwissenschaft. Diese Sammlung⁸, sowie mit der von ihm beauf-

8 Siehe den Nachlass von János Maróthy am Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

tragten temporären Arbeitsgruppe zur Erforschung der Frühgeschichte des ungarischen Jazz, ist ein guter Indikator für Maróthys Rolle und die Richtung seines Forschungsinteresses zu Beginn der ungarischen Popmusikforschung.

Ende der 1960er Jahre hatte Maróthy bereits einen modifizierten Kanon der sozialistischen Musikkultur formuliert, der alle Gattungen einschloss, die (seiner Meinung nach) den kapitalistischen Methoden der Unterhaltung, Verteilung und Wirtschaft widerstehen könnten. In seinem Aufsatz *A beat ürügyén – a művelődésről* (Unter dem Vorwand der Beat-Musik – über die Bildung) machte er unmissverständlich deutlich:

„in einer sozialistischen Kultur sind Massengattungen keine Widersacher der ‚höheren‘ Kunst. Der Kapitalismus hat jedoch Menschen und ihre Kultur in Stücke zerrissen und diese Stücke wenden sich gegeneinander. Was hätte ein junger Beat-Musik-Fan tun sollen, wenn ihm geraten worden wäre, Mozart zu hören anstelle von Beat-Musik? Und was hätte ein Puccini-Fan tun sollen, wenn er gezwungen worden wäre, Stockhausen zu hören? Die Demarkationslinie liegt nicht zwischen ‚leicht‘ und ‚ernst‘, ‚modern‘ und ‚traditionell‘, sondern innerhalb dieser Kategorien. Jemand, der native Jazz versteht, ist auch in der Lage Bartók zu begreifen, während ein Liebhaber romantischer Operetten sogar schnelleren Zugang zu Schönbergs *Erwartung* findet als zu Bartóks Zweitem Klavierkonzert.“ (Maróthy 1969, 107–108)

Diese Bemerkungen stimmen überein mit der ursprünglichen Musikästhetik und den kulturpolitischen Grundsätzen der Kommunisten, aber nicht mit jenen der 1970er Jahre. Nach 1968 waren die Anführer der ungarischen Kulturpolitik, György Aczél, selber zu sehr interessiert an der Erhaltung der Dichotomie von Bildung versus Unterhaltung oder von klassischer versus populärer Musik. In der Musikpolitik hatten ökonomisch-kommerzielle Aspekte die Oberhand gegenüber den ideologischen gewonnen. Somit verlor János Maróthy, der über Jahrzehnte hinweg eine der Hauptfiguren in den ungarischen politischen und ästhetischen Diskussionen über Pop- und Unterhaltungsmusik war, etwas von seinem Einfluss und wurde allmählich aus der politischen Öffentlichkeit verdrängt. Dennoch blieb er seinen Prinzipien treu. Seine Beharrlichkeit machte neuere Forschungen am Institut für Musikwissenschaft (unter Hinzuziehung jüngerer Fachkräften, z.B. Anna Szemere und Erzsébet Szevényi) möglich, und deshalb konnte eine neue und junge Wissenschaftsdisziplin in Ungarn Fuß fassen.

Bibliographie

- Asafjew, Boris [Aszafjev, Borisz]. 1962. *Az orosz zene mesterei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Bácskai, Erika and Makara, Péter and Manchin, Róbert and Váradi, László and Vitányi, Iván. 1969. *Beat*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Fedor, János (Hg.). 1962. *Az SZKP XXII. kongresszusa*. Budapest: Kossuth.
- Ignác, Ádám. 2017. „Ein Fenster zur klassischen Musik. Die Rolle des Jazz in der Jugendpolitik Ungarns.“ In *European Journal of Musicology* (1.): 221–228.
- Kalmár, Melinda. 1998. *Ennivaló és hozomány*. Budapest: Magvető.
- Kalmár, Melinda. 2014. *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer 1945–1990*. Budapest: Osiris.
- Kókai, Rezső. 1958. „Korunk zenéje.” In *Muzsika* (Oktober): 21–23.
- Lévai, Júlia and Vitányi, Iván. 1973. *Miből lesz a sláger?* Budapest: Zeneműkiadó.
- Losonczy, Ágnes. 1969. *A zenei élet szociológiája*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Losonczy Ágnes. 1974. *Zene – Ifjúság – Mozgalom*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Maróthy, János. 1948a. „Improvizáció és romantika.” In *Zenei Szemle* (7.): 350–359.
- Maróthy, János. 1948b. „Milliók zenéje.” In *Zenei Szemle* (5.), 255–260.
- Maróthy, János. 1951. *Nemzeti zenekultúránk haladó hagyományai*. Budapest: Népművelési Minisztérium.
- Maróthy, János. 1953. „A középkori tömegzene alkalmi és formái.” In *Zenetudományi tanulmányok*: 439–494.
- Maróthy, János. 1960. *Az európai népdal születése*. Budapest: Akadémiai.
- Maróthy, János. 1961a. „Vita a magyar zenekritika helyzetéről: Maróthy János vitaindító előadása.” In *Magyar Zene* (5.): 471–476.
- Maróthy, János. 1961b. „Kinek a zenéje és meddig? A jazz körüli vitákhoz.” In *Élet és Irodalom* (5.) 12. August: 5–7. 471–476.
- Maróthy, János. 1964. „A korszerűség kérdéseiről. Szovjet–magyar zenei tanácskozás Moszkvában.” In *Magyar Zene* (1.): 44.
- Maróthy, János. 1966. *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest: Akadémiai.
- Maróthy, János. 1967. „Még egyszer a pol-beat-ről.” In *Rádió és Televízió Újság* (11.) 17–23. Juli: 9.
- Maróthy, János. 1969: „A beat ürügyén – a művelődésről.” In *Muzsika* (12.): 1–5.
- Maróthy, János. 1980: *Zene és ember*. Budapest: Zeneműkiadó.

- Maróthy, János, Dénes Zoltai and József Ujfalussy. 1965. „Utak és választak a mai marxista zenetudományban.” In *Magyar Zene* (6.): 563–576.
- Middleton, Richard. 2006. *Voicing the Popular*. New York: Routledge.
- Rainer M, János. 2004. „A hatvanas évek Magyarországon. (Politi-ka)történeti közelítések.” In Rainer M., János (Hg.). *Hatvanas évek Magyarországon. Tanulmányok*. Budapest: Magvető. 11–30.
- Stroh, Wolfgang und Günther Mayer (Hg.). 2000. *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationszentrum Universität Oldenburg.
- Szabolcsi, Bence. 1954. *Népzene és történelem*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Szabolcsi, Bence. 1966. „A zenei köznyelv problémái”. In *Magyar Zene* (5.): 451–468.
- Szemere, Anna. 1985. „50 másodpercben az egész zenetörténet. Beszélgetés Philip Tagg zenetudóssal.” In *Polifon* (4.): 7.
- Szerdahelyi, István. 1976. *A magyar esztétika története (1945–1975)*. Budapest: Kossuth.
- Ujfalussy, József. 1963. „Marxista zenetudományi szeminárium Prágában.” In *Magyar Zene* (4.): 408–410.
- Vass, Henrik and Ágnes Ságvári (Hg.). 1964. *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai, 1956–1962*. Budapest: Kossuth.
- Vass, Henrik and Ágnes Ságvári (Hg.). 1968. *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai: 1963–1966*. Budapest: Kossuth.
- Vitányi, Iván and Bácskai, Erika and Makara, Péter and Manchin, Róbert and Váradi, László. 1969. *Az Extázis 7-től 10-ig c. film fogadtatásáról*. Budapest: MRT.

Biografien der Mitwirkenden

Alisch, Stefanie

Stefanie Alisch ist eine Musikwissenschaftlerin aus Berlin. Mit der weltweit ersten Grundlagenstudie zur elektronischen Tanzmusik Kuduro aus Angola wurde sie an der Bayreuth International Graduate School of African studies promoviert. Alisch studierte Musikwissenschaft, Portugiesisch und Anglistik an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie Musikethnologie an der Universidade Federal da Bahia (Salvador, Brasilien). Forschung, Lehre, kreative Projekte und Publikationen zu Kuduro, Groove, körperlich-performativer Praxis im Black Atlantic, Broken Beat, Sound System Epistemology, Pleasure Politics und Kulturtransfer im lusophonen Raum. Seit 2017 forscht Stefanie Alisch zu Mazurka im atlantischen Raum, indem sie Methoden aus Musikethnologie und Computational Musicology miteinander in Beziehung setzt. Ab WS 2018/19 Lehrstuhlvertretung Theorie und Geschichte der Populären Musik, HU Berlin.

Beyer, Atlanta Ina

Atlanta Ina Beyer promoviert an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg zu ästhetischen Politiken in queerem Punk. Zu ihren Arbeitsbereichen gehören u.a. Queer Theory, Popkultur, Ästhetik und Cultural Studies. Zuletzt veröffentlichte sie Lexikoneinträge zu den Bands *Tribe 8* und *Team Dresch* in Jonas Engelmans *Damaged Goods. 150 Einträge in die Punkgeschichte*, Mainz (Ventil) 2016 sowie „Queer Punk Politics. An Introduction“ im mit Barbara Paul, Josch Hoenes, Natascha Frankenberg und Rena Onat herausgegebenen Band *Perverse Assemblages. Queering Heteronormative Orders Inter/medially*, Berlin (Revolver) 2017.

Binas-Preisendörfer, Susanne

Susanne Binas-Preisendörfer studierte Musik- und Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, promovierte dort 1991 am *Forschungszentrum Populäre Musik* und ist seit 2005 Professorin für Musik und Medien an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Aktuell lehrt und forscht sie zu Geschichte, Ästhetik und Ökonomien mediatisierter Musikformen, Transkulturalität, Populäre Hörpraktiken und Historiografien Populärer Musik.

Sie war aktive Musikerin im Ost-Berliner Off-Ground (*Der Expander des Fortschritts*), initiierte in den 1990er Jahren Kultur- und Kunstprojekte in Berlin (u.a. *singuhr-hoergalerie*, *Club-Commission*) und engagiert sich in Kunst- und

Kulturpolitik (u.a. Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland*, Archiv der Jugendkulturen e.V.). Von 2013 bis 2016 war sie Präsidentin von IASPM D-A-CH.

Bonz, Jochen

Jochen Bonz, Dr. phil. habil., lehrt Kulturwissenschaft an der Universität Hildesheim und leitet ethnografische Supervisionsgruppen, u.a. am Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Graz. Er ist Mitherausgeber der Reihe *Kulturelle Figurationen* im Verlag Springer VS.

Monografien: *Alltagsklänge. Einsätze einer Kulturanthropologie des Hörens*, Wiesbaden: Springer VS 2015; *Das Kulturelle*, Paderborn: Fink 2011; *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/ anderen Subkultur*, Berlin: Kadmos 2008.

Diemer, Christian

Christian Diemer studierte Musikwissenschaft, Komposition, Germanistische Literaturwissenschaft und Kulturmanagement in Weimar, Sankt-Petersburg und Paris, Promotion über *Traditionelle Musik in der Ukraine. Nationale Identität und Globalisierung* am UNESCO-Chair für Transkulturelle Musikwissenschaft Weimar. Christian Diemer lebt als Komponist, Autor und Kurator in Leipzig und Černivci (Ukraine).

Dreckmann, Kathrin

Kathrin Dreckmann studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Seit 2009 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft. Ihre Promotion „Übertragen und Speichern. Mediale Diskurse des akustischen Diskurses 1900–1945“ hat sie 2015 abgeschlossen und 2017 im Fink-Verlag veröffentlicht. Sie ist Mitbegründerin des Forschungsschwerpunktes *Acoustic Studies Düsseldorf* und der dazugehörigen Publikationsreihe. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Medialität und Materialität von Akustik in Medien- und Kulturtheorie, Technikgeschichte, Popkultur und Popgeschichte, Theatralitätsforschung sowie audiovisuelle Inszenierungen von Pop und Bühne, Videokunst- und Musikvideoforschung.

Engelhardt, Karoline

Karoline Engelhardt, BA, geb. 1990. 2012-2016 Studium der Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Forschungsschwerpunkt: Album-Cover-Art und Intermedialität. Seit 2016 wohnhaft in London, hier tätig im Visitor Experience Bereich der Tate Galerien. Seit 2017

Event Manager und Booking Agent für Shorts On Tap/ Act One. Seit 2018 British Library, Sound Archive (Popular Music Department): Projekt „Unlocking Our Sound Heritage“.

Fischer, Georg

Georg Fischer, Jahrgang 1986, ist Diplom-Soziologe und Mitglied des DFG-Graduiertenkollegs „Innovationsgesellschaft heute“ der TU Berlin. Bis 2018 dortige Anstellung als Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Einreichung der Dissertation zum Themenbereich Urheberrecht, Kreativität und samplingbasierte Musikproduktion. Aktuell ist Georg Fischer in der Musikindustrie im Bereich Lizenzierung tätig und forscht als Open Science-Fellow bei Wikimedia e. V. zu Verwertungsgesellschaften und offenen Daten.

Hamer, Petra

Petra Hamer (1988) studied Ethnology and Cultural Anthropology at the University of Ljubljana and graduated in 2013, researching popular and traditional music during the war in Sarajevo, Bosnia-Herzegovina. The results were presented on international conferences and published in articles. In 2015 she conducted research on Croatian war music production with the Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb Croatia. Since 2017 she has been focusing on her PhD research involving popular music production made by the art units of the Bosnian-Herzegovinian Army during the war in B-H from 1992 to 1995. Her supervisor is Prof. Florian Bieber, Ph.D.

Ignácz, Ádám

Ádám Ignácz ist ein ungarischer Musikwissenschaftler. Er studierte Geschichte und Ästhetik an der Eötvös Loránd Universität zu Budapest, wo er 2013 auch seinen PhD erhielt. Er hat zwei Bände über die Geschichte der ungarischen Alltagsmusik des 20. Jahrhunderts herausgegeben, sowie Artikel in lokalen und internationalen Zeitschriften und Bücher über russisch-sowjetische Musik und das Musikleben Ungarns der Nachkriegszeit veröffentlicht.

Seit 2013 arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Archiv für ungarische Musik des 20–21. Jahrhunderts am Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Seit 2017 ist Ignácz Chefredakteur beim ungarischen Musikverlag Rózsavölgyi.

Jauk, Werner

Werner Jauk studierte experimentelle Psychologie und dissertierte in „new experimental aesthetics“; er habilitierte sich in systematischer Musikwissen-

schaft über Pop-Musik und Medien-Kunst. Studien der Computermusic am IRCAM und der electric-guitar führten ihn zu technoiden Musiken. 2007 Gründung und seitdem Leitung des MA-Studienschwerpunktes Popmusik und Medienkultur / KFU-Graz. Verhaltensnahe Forschung und Lehre medialer als populärer (Musik)Kultur sind von einer „empirischen Kulturwissenschaft anderer Empirie“ zwischen Wissenschaft und Kunst. Der Theorie des Gegenstandes gemäß verbindet Jauk Methoden psychotherapeutischer Körperarbeit mit apparativer experimenteller Labor-/Feldforschung und epistemologischer Medienkunst. Werner Jauk publiziert in entsprechenden journals und beteiligt sich weltweit an Medienkunstfestivals.

Ludewig, Bianca

Bianca Ludewig ist Kulturanthropologin, Musikjournalistin und Radio-Aktivistin. BA-Studium Ethnologie und Philosophie an der Universität Hamburg, 2009–2012 MA-Studium Europäische Ethnologie an der Humboldt Universität Berlin. MA Arbeit zum Thema „Utopie und Apokalypse in der Popmusik“. Seit 2012 Doktoratsstudium an der Universität Innsbruck zum Thema „Avantgarde Festivals der Gegenwart. Kulturelle Praktiken zwischen Musik, Kunst und Prekarität“. 2015–2018 Lehrtätigkeit an der Humboldt Universität zu Club Culture und Festivalforschung. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Popkultur und Popmusik, Szeneforschung, Stadtforschung, Festivalforschung, Prekarisierung und ethnografische Methoden. Seit 2018 Universitätsassistentin an der Universität Wien, Institut für Europäische Ethnologie.

Meis, Verena

Dr. Verena Meis, 1982 in Mönchengladbach geboren, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik, Theorie und Geschichte schriftlicher Kommunikation an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Gegenwartsliteratur und -theater, Performance, Popkultur und Mensch-Tier-Relationen. Als Begründerin des Qualleninstituts erforscht sie das diaphane Wesen als mediale, ästhetische und ökologische Denkfigur. Verena Meis initiiert zudem verschiedenste Projekte an der Schnittstelle von Wissenschaft, künstlerischer Praxis und kultureller Bildung.

Müller, L. J.

L. J. Müller studierte Musikwissenschaft und Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und promoviert derzeit bei Peter Wicke zu Geschlecht im Klang populärer Musik. Dabei interessieren sie* klangliche Konstruktionen von Sexualität und Begehren, sowie die Frage danach, wie sich Diskriminierung (insbesondere Sexismus und Rassismus) in populärer Musik

ausdrückt und reproduziert. 2016 hat sie* für den Vortrag, auf dem der hier veröffentlichte Aufsatz basiert, den Maria Hanáček Preis der IASPM D-A-CH erhalten. Ihre* Magisterarbeit ist als Buch „Sound und Sexismus – Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung“ erschienen.

Ptatscheck, Melanie

Melanie Ptatscheck ist Doktorandin im Bereich der „Popular Music Studies“ an der Leuphana Universität Lüneburg. Nachdem sie „Populäre Musik und Medien“ in Paderborn und Wien studierte, absolvierte sie Forschungsaufenthalte in Los Angeles und New York City. Ihre wissenschaftlichen Interessen umfassen qualitative Forschung, Musik und Gesellschaft, Selbstkonzeptforschung, Musik und Drogen sowie Musik und psychische Erkrankungen. Neben ihrer Dissertation über heroinabhängige Musiker arbeitet sie derzeit an einem Forschungsprojekt über StraßenmusikerInnen. Abgesehen von ihren akademischen Beschäftigungen als Dozentin ist sie in Berlin als Musikerin und Journalistin tätig.

Rath, Johannes

Johannes Rath studiert an der Karl-Franzens-Universität Musikologie und Psychologie. Im Rahmen seines Studiums hat er sich neben psychologischer Methodik auch eingehend mit der Erforschung von Popmusik und Medien sowie mit historischer Forschung auseinander gesetzt. Das Thema seiner Bachelorarbeit „Der Einfluss dynamischer Sounds auf Immersion in digitalen Spielen“ soll in der bevorstehenden Master-Arbeit interdisziplinär weitergeführt werden.

Ringsmut, Martin

Martin Ringsmut studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Philologie an der Universität zu Köln und promovierte über das Thema „Cape Verdean Rhythms – Kola San Jon and the Construction of Space, Time and Community“. Zurzeit arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Sounding Memories: Nazi Persecution and Anti-Nazi Resistance in the Music of Contemporary Germany“ an der Universität zu Köln. Seine Forschungsinteressen umfassen die Musik der Sinti und Roma, Musik auf den Kapverden, Populäre Musik und Technologie, musikethnologische Theorie und Memory Studies.

Rottgeri, André

Dr. phil. André Rottgeri studierte Sprachen, Wirtschafts- und Kulturraumstudien (Dipl. Kulturwirt) an der Universität Passau und promovierte dort im

Fach Musikpädagogik mit einer Arbeit über die französische Band *Mano Negra*. Seit 2014 ist er als Lehrbeauftragter an verschiedenen Universitäten (Paderborn, Passau, Lüneburg) und Hochschulen (Hochschule für Musik Karlsruhe) tätig. André Rottgeri ist Mitglied in zahlreichen Verbänden (GfPM, GfM, GMM und IASPM D-A-CH). Seine Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind u.a. Populäre Musik in Deutschland, Frankreich und Brasilien.

Weber, Michael

Studien an der Technischen Universität Wien und an der Universität Wien. 1989 Promotion zum Dr. phil. in Musikwissenschaft an der Universität Wien. Journalistische und redaktionelle Tätigkeiten, Ausstellungsmitarbeit. Ab 1991 Universitätsassistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. 1999 Gastwissenschaftler am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Seit 2000 Assistenzprofessor am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Populäre Musik, insbesondere sogenannte „Volkstümliche Musik“ und „Populäre Klassik“, sowie Wissenschaftsgeschichte.

