

»SO EINEN SCHEIß LADE ICH NICHT AUF MEIN LAPTOP.«

AUSWERTUNG EINER STUDIE ZUM UMGANG VON SCHÜLERN MIT RECHTSRADIKALER MUSIK

Georg Brunner und René Gründer

Erkenntnisinteresse und Fragestellung

In der gesellschaftspolitischen Diskussion um die Gefährdung Jugendlicher durch rechtsextremes Gedankengut wird auf das Problem rechtsextremer Jugendmusik bzw. des so genannten »Rechtsrock« hingewiesen (zusammenfassend Brunner 2011a). Unter »Rechtsrock« werden dabei allgemein solche Spielarten der populären Musik verstanden, deren Songtexte rechtsextreme Inhalte transportieren. Das Grundproblem bei der Eingrenzung des Gegenstandsbereiches »rechtsextremer Inhalte« besteht darin, dass (Rechts-)Extremismus ein sozialwissenschaftlich unscharfer, da ursprünglich verwaltungstechnisch bestimmter Begriff ist: Rechtsextremismus bezeichnet verfassungsfeindliche Einstellungen und Bestrebungen, die gegen die freiheitlich demokratische Grundordnung sowie gegen den Bestand und die Sicherheit der Bundesrepublik Deutschland gerichtet sind. Als inhaltliche Merkmale von Rechtsextremismus gelten dabei Nationalismus, Rassismus, ein autoritäres Staatsverständnis sowie die Ideologie der Volksgemeinschaft (Stöß 2007: 17). Das verwaltungstechnische Extremismus-Modell kennt dabei neben der rechtsextremistischen Zone, die klar außerhalb des durch die freiheitlich-demokratische Grundordnung bestimmten verfassungskonformen Spektrums liegt, auch eine Übergangszone zur demokratischen Mitte der Gesellschaft hin, die dem Bereich des (noch verfassungskonformen) Rechtsradikalismus zugerechnet wird. Der Nachweis verfassungsfeindlicher Ziele eines Akteurs oder einer Gruppe bestimmt je im Einzelfall dessen Zuordnung

zum rechtsradikalen oder rechtsextremen Spektrum (ebd.: 18f.). Eine solch funktionalistisch auf den Bestand des Staates bezogene Begriffsbildung ist sozialwissenschaftlich wenig brauchbar, da sie an kollektive Akteure gebunden ist und für die Analyse der Verbreitung demokratiefeindlicher Einstellungsmuster unter den Individuen »in der Mitte der Gesellschaft« nicht geeignet ist. Aus diesem Grunde wird etwa in der Politikwissenschaft unter Rechtsextremismus eine Gesamtheit von Einstellungsmustern, Verhaltensweisen und Handlungsdispositionen verstanden, die – von der ethnisch bedingten Ungleichheit der Menschen ausgehend – nach ethnischer Homogenität von Völkern streben, das Gleichheitsparadigma der Menschenrechte zurückweisen, einen Vorrang der Gemeinschaft vor dem Individuum fordern, liberalen Wertpluralismus ablehnen und Demokratisierungsprozesse rückgängig machen wollen (vgl. Jaschke 2001, zit. n. Stöß 2007: 24). Auf den Bereich der populären Musik bezogen bedeutet dies, dass im strengen Sinne nur solche Veröffentlichungen und Bands als »rechtsextrem« einzuschätzen wären, die explizit verfassungsfeindliche Botschaften transportieren. Die Vermittlung von problematischen Einstellungsmustern in der populären Jugendmusik, wie sie etwa im Syndrom der »Gruppenbezogenen Menschenfeindlichkeit«¹ (Heitmeyer 2005) zusammengefasst wurden, wird dadurch aber nicht abgedeckt. Bei einer Erweiterung des Begriffs »rechtsextremer Musik« um diese Dimensionen gerät die Bestimmungsweise jedoch rasch in Konflikt mit den Normen freier Kunstausübung: Während politische Botschaften, die zur gewaltsamen Abschaffung der staatlichen Ordnung der Bundesrepublik oder zur Vernichtung einzelner Bevölkerungsgruppen aufrufen, relativ leicht identifizierbar und sanktionierbar sind, tritt in den Fällen, in denen einzelne Merkmale »Gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit« in Liedtexten auftreten, die Interpretationsleistung des Hörers/der Hörerin stärker in den Vordergrund.

Aus diesem Grunde soll in diesem Text zwischen a) rechtsextremer Musik (strafrechtlich relevant, indiziert, verfassungsfeindlich) und b) rechtsradikaler Musik (transportiert sozialetisch unerwünschte Inhalte aus dem Spektrum gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit ohne explizit verfassungsfeindliche Äußerungen zu tätigen) unterschieden werden. Während die Inhalte rechtsradikaler Musik noch durch die Freiheit der Meinungsäußerung innerhalb des demokratischen Spektrums gedeckt und daher wohl im päda-

1 Heitmeyer (2005) sieht die Gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit (GMF) als ein flexibles Einstellungssyndrom an, das folgende Bestandteile beinhaltet: Rassismus, Fremdenfeindlichkeit, Antisemitismus, Homophobie, Islamophobie, Etabliertenvorrechte, Klassischer Sexismus, Abwertung von Menschen mit Behinderung, Abwertung von Obdachlosen und Abwertung von Langzeitarbeitslosen.

gogischen, aber nicht im juristischen Sinne als deviant anzusehen sind, trifft letzteres auf rechtsextremistische Musik eindeutig zu. Tatsächlich dürfte (nicht zuletzt auf Grund der strafrechtlichen Konsequenzen) der Anteil explizit verfassungsfeindlicher (also rechtsextremer) Textgehalte auf den Tonträgern rechtsextremer Skinhead-Gruppen gegenüber rechtsradikalen Inhalten in der Minderzahl sein. Typischerweise produzieren Musiker und Bands aus dem rechtsextremen Spektrum sowohl rechtsradikale als auch rechtsextreme Titel (die gemeinsam das Spektrum des Rechtsrock ausmachen), während Künstler außerhalb des rechtsextremistischen Feldes mitunter einzelne Songs mit rechtsradikalen Inhalten veröffentlichen, die dann wiederum im rechtsextremen Spektrum rezipiert und dadurch vereinbart werden.

Als politisch/weltanschaulicher »Message-Rock« soll Rechtsrock Jugendliche ansprechen und im Sinne rechtsextremer Szenen und Parteien agitatorische Wirkung entfalten. Die Indizierungspraxis der Bundesprüfstelle für Jugendgefährdende Medien trägt dieser Problematisierung des Rechtsrock als »Einstiegsdroge Nummer Eins« (in Bezug auf ein Hineinrutschen Jugendlicher in rechtsextreme Strukturen) Rechnung.

Die Bedeutung und Funktion von Rechtsrock für die soziale Integration rechtsextremer Jugendszenen ist in der Vergangenheit bereits Gegenstand sozialwissenschaftlicher Analysen gewesen (Dornbusch/Raabe 2002; Wörnerschappert 2007; Elverich/Glaser/Schlimbach 2009; zuletzt Lauenburg 2011) und kann im Kern als erwiesen angesehen werden. Allerdings stellt sich die Situation im Hinblick der Außenwirkung solcher Musik doch differenzierter dar.

Es erscheint hier vor dem Hintergrund der Rezeptionsforschung eher unplausibel, per se von einer agitatorischen Wirkung auszugehen (vgl. Brunner 2007: 14). Darüber hinaus ist spätestens seit der Jahrtausendwende von einer Diffusion rechtspopulistischer, nationalchauvinistischer und rechtsradikaler Texte in Populärmusikgenres auszugehen, die zum einen nicht mehr im klassischen Sinne als »Rockmusik« (Gitarre, Bass, Schlagzeug) bestimmbar sind, und die zum anderen explizit auf Konsumentenkreise außerhalb bestehender rechtsextremer Jugendkulturen abzielen.

Rechtsextreme und -radikale (z.B. nationalchauvinistische, rassistische, xenophobe, antisemitische und völkische) Textinhalte finden sich heute in Musikformen, die in bislang als apolitisch und z.T. auch als politisch links wahrgenommenen Jugendszenen konsumiert werden (Ruoppolo 2005). Dies gilt etwa für die Jugendkulturen Gothic/Darkwave (Speit 2002, Gräfrath 2005), Black Metal (Dornbusch/Killguss 2005), Hardcore-Punk (Thomas 2009), Rap bzw. HipHop (Güngör/Loh 2002, Loh 2005) und Gabba-Techno

(Buschbom et al. 2003), für rechtsextreme Schlager- bzw. Stimmungsmusik (Die faschistischen Vier, Zillertaler Türkenjäger) und neuerdings mit (meist gemäßigt) nationalistisch/rechtspopulistischen Gehalten in der Popmusik (Dee Ex). Aufgrund dieser Stilvielfalt ist es angemessener anstatt von Rechtsrock zu sprechen, besser zwischen rechtsradikalen und rechtsextremen Musiktiteln zu differenzieren. Eine Bestimmung dessen, was als rechtsradikale Äußerung zu verstehen ist, erscheint angesichts dieser Aufweichungsprozesse erneut notwendig. Wann immer gesellschaftspolitische Themen unter Rückgriff auf eine ethnisierende oder kulturalistische Bestimmung einer Eigengruppe (»Wir hier als Deutsche«) behandelt werden, und zur Lösung von Problemen eine Ausgrenzung bzw. ein Ausschluss von »Fremden« bzw. »Nichtidentischen« angestrebt wird, benutzt ein Songtext tendenziell rechtspopulistische – mithin rechtsradikale Argumentationsmuster (zu dieser Entwicklung vgl. Kruse 2010). Bei klar verfassungsfeindlichen Textgehalten antisemitischer, rassistischer und xenophober Provenienz ist eine solche Zuordnung im Allgemeinen einfacher.

Am Beispiel des 2010 veröffentlichten Titels »Wahre Werte« der Südtiroler Rock-Band Frei.Wild kann die Verbreitung rechtsradikaler Gehalte im Spektrum des deutschsprachigen Hard-Rocks illustriert werden. Im Zentrum der Textaussage steht die Forderung nach der Bewahrung einer minoritären deutschen Identität im deutschsprachigen Südtirol, das zum Staatsgebiet Italiens gehört. Argumentativ wird dabei auf die völkische Bestimmung einer Wir-Gruppe (als Abstammungsgemeinschaft des Minderheiten-Volkes) zurückgegriffen:

»Heimat heißt Volk, Tradition und Sprache –
Für uns Minderheiten eine Herzenssache«

(Frei.Wild: »Wahre Werte«, 2010).²

Dem gegenüber wird im Liedtext eine nichtidentische Gegengruppe (»Ihr«) positioniert, unter der nicht etwa die italienischen Mitmenschen der deutschsprachigen Südtiroler verstanden werden, sondern jene Landsleute, denen auf Grund ihres »Heimathasses« d.h. eines unterstellten Unwillens, die oben postulierte Einheit von (deutschem) »Volk, Tradition und Sprache« als oberste Leitwerte anzuerkennen, empfohlen wird, ihre Heimat doch besser zu verlassen:

2 Songtext (orthografisch leicht angepasst) nach: <http://www.magistrix.de/lyrics/Frei.Wild/Wahre-Werte-1091133.html>, Zugriff: 30.06.2011.

»Wann hört ihr auf, eure Heimat zu hassen?
Wenn ihr euch Ihrer schämt, dann könnt ihr sie doch verlassen!
Du kannst dich nicht drücken, auf dein Land zu schauen,
Denn deine Kinder werden später drauf bauen.
Sprache, Brauchtum und Glaube sind Werte der Heimat –
Ohne sie gehen wir unter, stirbt unser kleines Volk.«

(Frei.Wild: »Wahre Werte«, 2010).

Die abschließend benutzte Formel des »Volkstodes« rekurriert auf eine naturalistische und organozistische Auffassung des Volkes als einer lebendigen Abstammungsgemeinschaft, deren Existenz und Identität nur durch Bewahrung eines konkreten kulturellen status quo (Sprache, Brauchtum, Religion) abzusichern ist. Mit anderen Worten: Deutschsprachige Südtiroler, die sich einem bestimmten – völkisch eingefärbten – Muster von Identitätsbildung durch religiös-sittliche Traditionskonstruktion verweigern, sollten als potentielle »Volksmörder« doch besser ihre Heimat verlassen. Obgleich der Text definitiv keine rechtsextremen Inhalte aufweist, sondern vordergründig positive Werte des Konservativismus proklamiert (auch »Rocker« sind heimatverbunden und machen sich Gedanken um die Zukunft ihres Landes), ist die subversive Strategie völkischer Eigen- und Fremdgruppenbestimmung darin doch unverkennbar.

Auf einer ähnlichen Ebene funktionieren die deutsch-patriotischen Rap-Texte der Berliner Interpretin Dee Ex, die eine vorgebliche soziale, kulturelle und politische Marginalisierung des »deutschen Volkes« im Gesellschaftssystem der Bundesrepublik problematisieren. Dabei wird zunächst eine essentielle Weise von »Deutsch-Sein« als zentraler Wert postuliert. Zugleich wird eine Anzahl gesellschaftlicher Probleme als Konsequenz einer »kulturellen Selbstverleugnung« der Deutschen heraus »erklärt«. Verweise auf rechtsextremistische Gehalte finden sich im rechtsradikalen »Patrioten-Rap« hingegen nur dezidiert, wie etwa im 2011 veröffentlichten Stück »Skandal!« von Dee Ex und Villain 051, in dem ein antisemitisches Zitat aus einem Text der rechtsextremen Skinhead-Rockband Landser aufgegriffen wird:

»Armes Vaterland warum hassen sie dich nur?
Früher sagten sie dazu: Bubis' Rache-Diktatur!«

(Audio-Transkript R.G.)³

3 Mit »Bubis' Rache-Diktatur« nahm die rechtsextreme Skinhead-Band Landser in ihrem Song »Olé« Bezug auf Ignaz Bubis, den 1999 verstorbenen Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland. (Textauszug: »Einmal im Jahr kommt Nikolaus, Dreimal am Tag kommt Holocaust [sic!] – BRD, was heißt das nur – Bubis'«

Solch ein Gestus vordergründiger Abgrenzung von rechtsextremistischen bzw. neonazistischen Positionen durchzieht oftmals jüngeren »patriotischen Rap«. Etwa wenn der ostdeutsche Rapper Dissziplin im Titel »Ich bin Deutschland« gegen die Fremdbestimmung des »Volkes« textet:

»Was sind wir geworden – ein gebücktes Volk.
Müssen schweigen, das Land zeigt kein Stückchen Stolz.
Wir sind geknebelt von Medien und Politik.
Unser Land steht so kurz vor dem Suizid.
Ich hab's satt, denn ich weiß, wie die Menschen denken.
Sie könn' nichts machen, denn sie lassen sich von Fremden lenken.
Ich kann ihn sehn, den schwarz-rot-goldenen Grabstein;
Wenn du sagst, was du denkst, bist du Staatsfeind.
[...]
Ich bin Deutschland und ich scheiß auf das Nazipack.
Ich scheiß drauf, was früher war, scheiß auf Stalingrad.
Ich bin Repräsentant dieser Jugend.
Wir sehen nach vorn, wir wollen nie wieder bluten.«

(Dissziplin: »Ich bin Deutschland«, 2009).⁴

Inhaltlich schließt Dissziplin mit seiner Deutung mangelnden Nationalstolzes der Deutschen als einer (zu überwindenden) Spätfolge des Nationalsozialismus an einen popmusikalischen Diskursrahmen an, der gerade im deutschsprachigen Mainstream-Rap seit längerem angelegt ist (vgl. Kruse 2010: 12f.). Daneben wird aber auch in den Texten des Gangsta-Rap (wie im Folgenden bei dem Rapper King Bock 2009) auf rechtsextreme Ideologeme als Chiffren zurückgegriffen, um die genretypische Selbstinszenierung von Devianz bzw. »Coolness« des Interpreten zu unterstützen:

»Jetzt unterschreibe ich zum Release eine Kriegserklärung,
Denn dieses Album ist für mich wie eine Siegerehrung.
Das hier ist Blitzkrieg-Rap, mein Vergeltungsschlag.
Was wollt ihr Missgeburten? Ich zerreis den Friedensvertrag!
Mann, jeder meiner Feinde liegt doch längst im Sarg.
Ich mach' für jeden echten Deutschen die Nacht zum Tag.«

(King Bock: »Blitzkrieg Rap«, 2009).⁵

Rache-Diktatur«). Landser: »Olé«, 2000; Songtext zit. n. <http://www.lyricstime.com/landser-ole-lyrics.html>, Zugriff: 30.06.2011.

4 Songtext (orthografisch leicht angepasst, R.G.) nach: <http://www.magistrix.de/lyrics/Dissziplin/Ich-Bin-Deutschland-402735.html>, Zugriff: 30.06.2011.

5 Songtext nach: <http://www.magistrix.de/lyrics/KingBock/Blitzkriegrap-1125345.html>, Zugriff: 30.06.2011.

Innerhalb der Techno-Musik entwickelte sich daneben die Tendenz, sowohl dance-orientierte eingängige Stücke als auch harten Gabba-Tekno mit Zitate aus Wochenschaun und politischen Reden der Repräsentanten des Nationalsozialismus zu unterlegen. Diese als »NS-Techno« deklarierte Musik wird meist unter dem Namen von DJs veröffentlicht, die sich nach Führungsfiguren des Dritten Reichs benennen (DJ Adolf, DJ Goebbels usw.).

Für die sozialwissenschaftliche Untersuchung der Frage nach der Rezeption und Wirksamkeit rechter Ideologeme in der populären Musik folgt aus dieser Lage das folgende Erkenntnisinteresse:

1. Das Verhältnis musikästhetischer und textsemantischer Anschlussfähigkeit der jüngeren Formen rechtsradikaler und rechtsextremer Musik ist in Bezug auf Bildung und Herkunft Jugendlicher hin zu untersuchen. Unterschiedliche Musikformen erreichen möglicherweise unterschiedliche Gruppen Jugendlicher. Faktoren für die Akzeptanz und Ablehnung rechter Textgehalte sind dabei zu bestimmen.
2. Forschungsethische und juristische Rahmenbedingungen begrenzen die Möglichkeit einer unmittelbaren Rezeptionsforschung an indizierter rechtsextremer Musik. Doch gerade die subtileren Textbotschaften rechtspopulistischer bzw. rechtsradikaler Produktionen können als gute Indikatoren für die Textsensibilität bzw. thematische Ansprechbarkeit jugendlicher Hörerinnen und Hörer angesehen werden.
3. Um die Möglichkeiten einer Diskursverschiebung (»Grenzen des Sagbaren«) durch rechtsradikale und rechtsextreme populäre Musik unter Jugendlichen besser ausloten zu können, ist eine Einbindung des Sonderthemas »Rechtsmusik-Konsum« in den Kontext von Untersuchungen zu allgemeinen Hörverhalten und Präferenzbildungen unter Jugendlichen angezeigt.

Aus diesem Erkenntnisinteresse speisen sich die folgenden Fragestellungen der hier präsentierten Untersuchung:

- Wie wird populäre Jugendmusik überhaupt wahrgenommen?
- Wie ist es um die Verbreitung von Kenntnissen und Konsum rechtsradikaler und rechtsextremer Musik unter Jugendlichen allgemein bestellt (Marktdurchdringung)?
- Welche Rolle spielt das Verhältnis von Musikart / Rhythmus / Gesang und Textverständnis für die Akzeptanz oder Ablehnung eines Musiktitels bei Jugendlichen unterschiedlicher Schulformen?
- Welche im Hinblick auf rechtsextreme Musik affizierenden bzw. immunisierenden Faktoren können bei nicht-rechten Schülerinnen und

Schülern identifiziert werden und inwiefern ist dadurch der Funktionsmechanismus einer »Einstiegsdroge Musik« zu korrigieren bzw. in Frage zu stellen?

Die Daten wurden sowohl quantitativ als auch qualitativ erhoben. An eine Online-Befragung schloss sich eine Gruppendiskussion an. Mittels SPSS wurden die Fragebögen erfasst, ausgewertet und miteinander verglichen. Die aufgezeichneten Gruppendiskussionen wurden transkribiert und in Anlehnung an das von Mayring (2007) entwickelte Verfahren der strukturierenden Inhaltsanalyse ausgewertet. Im Folgenden werden die Ergebnisse der Erhebungen dargestellt, miteinander verglichen, interpretiert und aufeinander bezogen (Triangulation). Dabei ist zu klären, inwieweit sich die Daten ergänzen, präzisieren oder evtl. sogar widersprechen und letztlich Ergebnisse in Bezug auf die Fragestellung der Studie liefern.

Online-Befragung

Teilnehmerstruktur

Erste Daten wurden mittels eines Online-Fragebogens mit Schülerinnen und Schülern (7.-13. Klasse) von Hauptschulen (HS), Werkrealschulen (WRS), Realschulen (RS), Berufsbildenden Schulen (BS) sowie Gymnasien (GY) im Mai/Juni 2010 in Südbaden erhoben. Der Fragebogen enthielt insgesamt 64 Items zu den Bereichen Soziodemografie, Migrantensstatus, Sozialstatus, Interessen/Probleme, Umgang mit Musik sowie rechtsextreme Einstellungsmuster. Trotz des relativ hohen Rücklaufs (N = 238) konnte keine vollkommene Repräsentativität erreicht werden. Insbesondere die Gruppe der Gymnasialschülerinnen und -schüler ist insgesamt zu klein (HS 21,8%, WRS 13,9%, RS 48,7%, GY 14,7%, BS 0,8%). Die Schülerinnen (45%) und Schüler (55%) sind im Schnitt 15.62 Jahre alt. Die am häufigsten vertretene Schulstufe ist die 9. Klasse. Die Herkunft der Befragten verteilt sich ausgeglichen auf den ländlichen und städtischen Raum.

Ergebnisse

Im Folgenden werden nur die Resultate wiedergegeben, die im Hinblick auf unsere Fragestellungen relevant sind (umfassende Darstellung s. Brunner 2011b). Da in der rechtsextremen Musik vor allem der Text eine große Rolle spielt (Mathias/Schlobinski 2010), interessiert die Frage nach der Bedeutung des Textes für die Hörpräferenz.

Den meisten Schülerinnen und Schülern (73,1%) sind Text und Musik gleich wichtig. Andererseits steht für 18,5% die Musik im Vordergrund, während nur 7,1% vor allem wegen der Texte Musik hören. Knapp ein Drittel, nämlich 31,5%, untersucht schwierigere Texte auf Textverständlichkeit, fast die Hälfte (45,8%) tut dies ›manchmal. 40,8% glauben an den Einfluss politischer Texte (vgl. Brunner 2010), während 18,1% dies verneinen und 39,9% keine Meinung dazu äußern. Der Text spielt also auf Seiten der Rezipienten laut Selbstaussage eine durchaus wichtige Rolle.

Um herauszufinden, was die Schülerinnen und Schüler am liebsten hören, wurden verschiedene Items mit einer Ausprägungsspanne von 1 (›höre ich überhaupt nicht‹) bis 4 (›höre ich sehr gern‹) abgefragt: (1) Eine Liste mit Begriffen zu Musikstilen, (2) Nennung von drei Lieblingsgruppen/-interpreten, (3) Liste mit Musikern/Gruppen verschiedener Genres, (4) klingende Fragebögen (s.u.). Bei Abfrage (1) werden am liebsten Pop ($M=3,03$; $SD=0,92$) und HipHop ($M=3,00$; $SD=1,11$) gehört. Das in Tabelle 1 dargestellte Ranking wird in vielen Bereichen – wenn auch mit kleinen Verschiebungen – in der Abfrage (2) bestätigt (Tabelle vgl. hierzu Brunner 2011b; hier wurden allerdings nur die verschiedenen Gruppen angegeben). In beiden Abfragemodi kann davon ausgegangen werden, dass die Stilzuordnung nicht immer eindeutig erfolgte, da unter den einzelnen Stilbegriffen individuell etwas anderes verstanden werden kann. So ist das angegebene Ranking sicherlich nur eingeschränkt aussagekräftig. Auf jeden Fall fällt die große Bandbreite der Musikstile auf. Favorisiert wird der Mainstream (Rock-Pop); jedoch wird in Abfrage (2) eine Vielzahl verschiedener Gruppen oder Einzelmusiker angegeben. Bands mit rechtsextremer Musik werden nur zwei genannt, jedoch befinden sich unter den Lieblingsmusikern der Kategorie HipHop einige, die indiziert sind (wenn auch nicht immer aus politischen Gründen).

Stile	Mittelwert (Mean)
Pop	3,03
HipHop	3,00
R'n'B	2,86
die Charts	2,70
Rap	2,68
Techno	2,64
Atzenmusik	2,60
Rock	2,50
Reggae	2,11
Jazz	1,86

Punk	1,81
Trance	1,81
Hard Rock	1,80
Heavy Metal	1,62
Klassische Musik	1,57
Deutschpunk	1,47
Schlager	1,36
Gothic / Dark Wave	1,31
Folk	1,26
Volksmusik	1,23
Oi-Punk	1,23

Tabelle 1: Hörpräferenzen der Jugendlichen abgefragt nach Stilbegriffen

Besonderes Interesse galt bei der Befragung dem Hören rechtsextremer Musik. Deshalb wurde den Probanden in Abfrage (3) eine Liste mit verschiedenen Gruppen bzw. Musikern rechtsextremer und nicht-rechtsextremer Musikszenen vorgelegt, zu der sie sich positionieren sollten. Für die rechtsextreme Musik ergeben sich folgende Resultate:

Gruppe	Kenne ich nicht	Kenne ich, höre ich aber nicht	Höre ich nicht, aber Freunde von mir	Höre ich selbst	Summe Spalten 3+5
von Thronstahl	90,5	4,5	1,4	3,6	8,1
Forward Area	88,3	6,3	1,8	3,6	9,9
Ultima Thule	88	6,7	1,8	3,6	10,3
King Bock	87,1	6,7	2,2	4	10,7
Halgadom	87,1	7,1	2,2	3,6	10,7
Lunikoff	87,8	6,8	1,4	4,1	10,9
Burzum	86,7	7,5	1,8	4	11,5
Hate Society	86,6	8	1,8	3,6	11,6
Jörg Hähnel	86	9	1,8	3,2	12,2
Kommando Freisler	85,4	8,8	2,2	3,5	12,3
DJ Adolf	84,3	7,6	3,1	4,9	12,5
Landser	85,2	7,6	2,2	4,9	12,5
Absurd	83	10,3	3,6	3,1	13,4
Endstufe	84,8	9,9	1,8	3,6	13,5
Die lustigen Zillertaler	80,1	11,3	3,6	5	16,3

Tabelle 2: Kenntnisgrad bzw. Hörpräferenzen ausgewählter Gruppen bzw. Musiker der rechten Szene (Angaben in %; Ranking nach Summe Spalte 3 und 5).

Der Wert bei der Frage »kenne ich/höre ich aber nicht« liegt zwischen 4,5% und 11,3%, der Wert für diejenigen, die die Musik auch selbst hören liegt

zwischen 3,6% und 5%. Für den Bekanntheitsgrad insgesamt (Spalte 3 und 5 addiert) ergeben sich Werte zwischen 8,1% und 16,3%. In der Rubrik »höre ich selbst« fällt auf, dass sich die Hörer rechtsextremer Musik insoweit von den »normalen« Hörern unterscheiden, als sie härtere Musikstile wie Heavy Metal, Punk, Hard Rock etc. bevorzugen. Viele Songs, die man bislang allgemein als Rechtsrock bezeichnete, lassen sich stilistisch diesen Musikarten zurechnen.

Untersucht werden sollte weiterhin die Frage, welche Rolle die Vorliebe einer bestimmten Musikrichtung für die Präferenz rechtsextremer Musik spielt, ob also der Musikstil ein Attraktionspotenzial für die Vermittlung rechtsextremer Inhalte darstellen könnte. Zu diesem Zweck wurde in Abfrage (4) ein klingender Fragebogen eingesetzt. Die Probanden hörten insgesamt 16 deutschsprachige Hörbeispiele von jeweils ca. 30 Sekunden Dauer ohne Nennung der Titel bzw. Interpreten. Die mittelgrau hinterlegten Titel stammen von Musikern, die politisch rechte bzw. völkische Ideologeme in ihrer Musik verbreiten. Die ausgewählten Hörausschnitte enthielten überwiegend, aber nicht in jedem Falle entsprechend eindeutige Botschaften.

In der auf S. 12 abgebildeten Korrelationsmatrix zur Beurteilung der Hörbeispiele (durch n=220 SchülerInnen) wurden sämtliche negativen Korrelationen (Ablehnungsmuster) in mittelgrau hervorgehoben, die auf dem Niveau von 0,05 (zweiseitig) signifikant sind, in hellgrau die positiven Korrelationen (Ähnlichkeit im Gefallen) auf 0,01 Niveau (zweiseitig) mit einer Ausprägung von mehr als +0,325 sowie in dunkelgrau alle positiven Korrelationen auf 0,01 Niveau, die stärker als +0,45 ausgeprägt sind. Mittelgrau unterlegt wurden jene Musikstücke, die als Produktionen rechtsradikaler Interpreten gemeinsam mit jeweils stilähnlichen Gegenbeispielen den online Befragten zur Einschätzung nach persönlichem »Gefallen« beim ersten Hören vorgelegt wurden. Es wurden (bis auf das Stück von Love Committee/ Loveparade 2001) durchgängig Stücke mit deutschsprachigem Text/Gesang ausgewählt.

Erkennbar wird dabei, dass offenbar nicht die Ablehnung rechtsradikaler Textbotschaften als Differenzierungskriterium des Gefallens der präsentierten Musik herangezogen wird, sondern die Ähnlichkeit bzw. Unähnlichkeit der Musikstile zu eigenen Hörpräferenzen ausschlaggebend für die Beurteilung ist. Beispielsweise korreliert die Hörpräferenz für den rechtsradikalen Rap von Bock am stärksten mit der für einen Rap von Bushido, die Hörpräferenz für den linksorientierten Punk der Band Betontod korreliert am stärksten mit zwei rechtsradikalen (Nordglanz, Lunikoff) Rock- bzw. Metal-Songs, aber auch mit dem nicht-rechtsradikalen Metal der deutschsprachigen Band Crematory. Die stärksten Negativkorrelationen

HÖRBEISPIELE	SINGER (Hähmel: Nutzt die Zeit)	RAP (Bock: Intro Demotape)	RAP (Bushido: Alles wird gut)	ROCK (Befontod: Viva Punk)	ROCK (Gigi und die braunen...: Sonstwasrippe)	METAL (Nordglanz: Als die Alten jung noch waren)	POP (Frauenarzt: Disko Pogo)	GOTHIC (Unheilig: Geboren um zu leben)	GOTHIC (Von Thronstahl: Brechen muss der schwarze)	POP (DJ Ötzi: Anton aus Tirol)	TECHNO (DJ Adolf: SA SS Mix)	METAL (Crematory: Warum?)	ROCK (Lunikoff: Frei geboren)	TECHNO (Love Committee: You can't stop us)	ROCK (Division: Stautern: Diese Zeit)
SINGER (Hähmel: Nutzt die Zeit)	1														
RAP (Bock: Intro Demotape)	-0,017	1													
RAP (Bushido: Alles wird gut)	-0,074	,559**	1												
ROCK (Befontod: Viva Punk)	,381**	-0,088	-,160*	1											
ROCK (Gigi und die braunen...: Sonstwasrippe)	,246**	-0,074	-,146*	,450**	1										
METAL (Nordglanz: Als die Alten jung noch waren)	,204**	-0,109	-,131*	,498**	,621**	1									
POP (Frauenarzt: Disko Pogo)	-0,122	,377**	,414**	-0,106	-0,095	-,138*	1								
GOTHIC (Unheilig: Geboren um zu leben)	,283**	0,074	0,075	,281**	,132*	,156*	,145*	1							
GOTHIC/NEO-FOLK (Von Thronstahl: Brechen muss)	,457**	-0,047	-0,015	,332**	,335**	,415**	-0,062	,353**	1						
POP (DJ Ötzi: Anton aus Tirol)	,136*	,219**	,313**	-0,06	0,088	-0,019	,359**	,240**	0,078	1					
TECHNO (DJ Adolf: SA SS Mix)	0,06	,326**	,163*	0,043	,266**	0,099	,326**	0,07	,202**	,246**	1				
METAL (Crematory: Warum?)	,306**	-0,082	-0,067	,488**	,608**	,880**	-,159*	,204**	,400**	0,03	,147*	1			
ROCK (Lunikoff: Frei geboren)	,367**	-0,049	-0,113	,517**	,508**	,590**	-0,007	,234**	,573**	0,037	,184**	,627**	1		
TECHNO (Love Committee: You can't stop us)	0,123	,153*	,190**	0,088	0,016	0,089	,341**	,142*	0,094	,258**	,403**	0,03	,142*	1	
ROCK (Division: Stautern: Diese Zeit)	,242**	-0,055	-0,091	,417**	,440**	,458**	-0,027	,234**	,487**	0,125	,214**	,458**	,602**	,183**	1

Tabelle 3: Präferenzen nach Hörbeispielen (n=210, Korrelationsmatrix, Pearson 2-seitige Korrelation, Signifikanz: * = 0,05-Niveau, ** = 0,01-Niveau)

verlaufen ebenfalls nicht entlang politisch-weltanschaulicher Botschaften der beurteilten Künstler, sondern zwischen harten/rockigen Musikstilen und elektronischen, stimmungorientierten Songs (etwa dem Heavy Metal von Crematory und dem Stimmungs-Pop von Frauenarzt sowie zwischen dem Rap von Bushido und dem Punkrock der Gruppe Betontod).

Insgesamt kommt der Musikstilpräferenz ein relativ hohes Attraktionspotenzial zu, das für die Vermittlung ideologischer Botschaften benutzt werden kann. In vielen Fällen decken sich die Präferenzen für rechtsextreme und nicht rechtsextreme Musik, d.h. das subjektive »Gefallen« eines Musikstücks wird weit stärker durch den musikalischen Gesamteindruck bestimmt als durch die Zustimmung zu den Textinhalten. Innerhalb der Stilrichtungen der rechtsextremen Musik bildet sich insbesondere bei den klingenden Fragebögen das allgemein verbreitete Hörpräferenzprofil des untersuchten Samples ab. Durch die eingangs konstatierte Vielfalt der Stile heutiger rechtsextremer Musik gelingt es so, jugendliche Hörer mit unterschiedlichsten Stilpräferenzen zu erreichen. Damit ist allerdings noch nichts darüber ausgesagt, ob rechtsextreme oder rechtspopulistische Textinhalte dadurch wirklich verinnerlicht werden und zu rechtsextremen Einstellungsmustern beitragen.

Gruppendiskussion

Datenerhebung – Setting

Im Anschluss an die durchgeführte Online-Befragung wurden im Frühjahr 2011 Daten durch Gruppendiskussion bzw. -interview dreier Schulklassen zum Umgang mit rechtsextremer Musik erhoben.

In der auf Fragebogen gestützten Online-Erhebung konnten einige Klassen als eher rechtsaffin identifiziert werden (vgl. Brunner 2011b). Für die Auswahl der Klassen für die Gruppendiskussion sollte dies berücksichtigt werden. Allerdings erwies sich diese Vorgehensweise als problematisch, da die Zusammensetzung der Klassen sich seit der Online-Befragung verändert hatte bzw. einige Klassen, da es sich um Abschlussstufen handelte, nicht mehr verfügbar waren. So kann man nicht davon ausgehen, dass die an der Diskussion beteiligten Klassen als besonders rechtsaffin anzusehen sind.

Alle drei interviewten Klassen gehörten der 9. Jahrgangsstufe an, so dass das Alter homogen war; weiterhin sollten unterschiedliche Bildungsschichten (Hauptschule, Realschule, Gymnasium) berücksichtigt werden. Die Vergleichbarkeit der drei Diskussionen ist nicht in allen Bereichen gegeben.

So konnte als Abspielgerät in der Hauptschule (HS) und der Realschule (RS) nur ein tragbarer CD-Player mit minderer Tonqualität verwendet werden, während bei der Erhebung im Gymnasium (GY) auf die im Musiksaal vorhandene Stereoanlage zurückgegriffen werden konnte. Weiterhin stellte sich bei der Erhebung an der HS, die als erstes durchgeführt wurde, heraus, dass durch einen einzigen Stimulus (Vorspielen nur eines Songs), eine zu große stilistische Einengung erfolgte und die Diskussion nur schleppend in Gang kam. Ein weiterer Titel wurde noch in der Befragung nachgeschoben. Für RS und GY erfuhr die Auswahl der Hörbeispiele eine Erweiterung auf vier Titel unterschiedlicher Stilbereiche.

Fragestellung

Im Mittelpunkt stand die Frage nach dem individuellen Musik-Konsumverhalten der Jugendlichen. Dabei ging es vor allem darum zu klären, welche Kriterien zu Akzeptanz oder Ablehnung eines Musikstückes führen und welche Überlegungen bei den Jugendlichen dabei ablaufen.

Weiterhin sollte herausgefunden werden, inwieweit Einstellungen bildungs- und milieuhängig und ob ggf. gruppenspezifische Prozesse in das Hörverhalten involviert sind. Einen zentralen Bereich der Untersuchung bildeten die im Gruppengespräch durch die Jugendlichen eingesetzten Schilderungsformen des eigenen Musikerlebens. In der Auswertung der Befunde sollen ein heuristischer Überblick zu schulformspezifischen Wissensbeständen im Hinblick auf die narrative Darstellung von Hörerkompetenz sowie typische Muster von Selbstdeutungen und Zuschreibungen der Schülerinnen und Schüler bezüglich des Hörens rechtsextremer populärer Musik erarbeitet werden.

Am Ausgangspunkt der Untersuchung steht die Überlegung, dass eine jede Form gruppenbezogener Datenerhebung, die mit sozial-ethisch bzw. moralisch negativ bewerteten Stimuli arbeitet, auf Seiten der Befragten a) einen mehr oder minder starken Druck in Richtung eines sozial erwünschten Antwortverhaltens sowie b) Selbstpositionierungen im Deutungshorizont gesellschaftspolitisch akzeptabler bzw. devianter Einstellungsmuster induziert. Von besonderem Forschungsinteresse ist in unserem speziellen Fall die Frage, wie auf rechtsextreme Musik in einer dekontextualisierten Situation reagiert wird. Um (Vor-)Beeinflussungen auszuschließen, wurden die Jugendlichen nicht über die Art der präsentierten Musik (rechtsextreme Musik) informiert. Damit sollte vermieden werden, sozial angepasste Antworten zu evozieren. Trotzdem dürfte die in allen Gruppen konsensuale Ablehnung rechtsextremer Textbotschaften in populärer Jugendmusik zum Teil (auch)

auf soziale Erwünschtheitseffekte zurückzuführen sein. Die Autoren wurden schon allein durch den Rahmen der Erhebung – im Kontext des regulären Musikunterrichts (wenngleich unter Abwesenheit der Lehrperson) – durch die Schülerinnen und Schüler zwangsläufig in einer Lehrer-ähnlichen Rolle wahrgenommen. Der schulische Kontext unserer Befragung nach den Hörgewohnheiten Schülerinnen und Schüler evozierte bei diesen wiederum eine Reihe von Antworten, die auf eine möglichst differenzierte Beschreibung des eigenen Hörens sowie der Konsumpräferenzen abzielt.

Die Befragung verlief wie folgt: In einer eröffnenden Frage wurden die Schülerinnen und Schüler darum gebeten, ihre Meinung zu einem angespieltem Hörbeispiel kundzutun; es wurde darauf hingewiesen, dass es kein richtig oder falsch gebe. Die persönliche Meinung sei entscheidend. Soweit wie möglich, sollten die Gruppen (zunächst) ohne weitere Impulsfragen nach Erklären des Stimulus miteinander diskutieren. Um weitere Ergebnisse zu generieren, wurden Fragen nachgeschoben, u.a.: Was gefällt allgemein an der Musik? Was kann man über den Songinhalt sagen? Kennen die Schülerinnen und Schüler Personen, die solche Musik gut finden? Welche Wirkung wird der Musik zugeschrieben? Würde man eine CD mit einem oder mehreren der Titel verschenken? Sollte solche Musik verboten werden? Wie kommt man zu neuen Songs?

	Hauptschule	Realschule	Gymnasium
Klasse	9	9	9
Datum	7.2.2011	1.3.2011	1.4.2011
Anzahl Mädchen	9	12	8
Anzahl Jungen	2	9	15
vorgespielte Titel (in zeitlicher Reihenfolge)	King Bock: »Blitz- krieg Rap« Dissziplin: »Ich bin Deutschland«	Frei.Wild: »Wahre Werte« King Bock: »Gar nichts wird gut« 08/15: »Peter ist Anarcho« DJ Adolf: »White Power«	Frei.Wild: »Wahre Werte« King Bock: »Gar nichts wird gut« 08/15: »Peter ist Anarcho« DJ Adolf: »White Power«

Auswertung

Musikstil-Präferenzen

Den Reaktionen bei der Erstbegegnung mit den Stimuli kommt eine besondere Bedeutung zu; sie sind spontan und können Aufschluss darüber geben, welche Kategorisierungsprozesse bei der Rezeption ablaufen. Die vorge-

spielte Musik wird auf Grund verschiedener habituell erworbener Hörmuster kategorisiert. Dabei stehen an erster Stelle musikalische Parameter, während textliche Bezüge eher nachgeordnet erscheinen. Offensichtlich erfolgt zunächst ein stilistischer Abgleich der präsentierten mit den persönlich präferierten Stilrichtungen (»Ich bevorzuge lieber House statt Rap«). Es wird hierbei meist musikästhetisch argumentiert. Als Begründungen werden musikalische Konstituenten nachgeschoben, wie Bevorzugung des Basses, Gitarrensound, »Hintergrund«-Musik (ohne genau beschreiben zu können, was damit gemeint ist), Rhythmus, Beat (»HS: Ja der Beat halt...«), Abmischung etc. Insbesondere die Stimme, ihre Modulationsfähigkeit und Aussagekraft, ist eine wichtige Variable bei der Beurteilung von Musik. Hierzu einige Beispiele: Ein Mädchen in der Hauptschule meint:

[M:] »Es ist ja auch eher singen, also die haben ja so einen Zusammenhang, aber der redet ja nur... beim Rap«

In der Hauptschulklasse findet aber auch die Bedeutung von Gesang (und damit Text) zugunsten des Basses eine klare Zurückweisung:

[I:] » Was ist denn für euch? Wär' denn für euch bei Musik wichtig?«

[M:] »Der Bass!«

[Lachen]

[J:] »Nicht zuviel Gesang.«

In der Realschule wird geäußert:

[J:] »Ist nicht so mein Geschmack... die Stimme von dem Typ und wie der singt. Mit der Gitarre war er gut, aber der Gesang ist [schlecht].«

[J:] »Ja, ich mag eigentlich auch, wenn jemand mit Gitarre spielt und so was, das ist eigentlich schon schöner.«

Rezeptionsweisen von Text und Musik

GymnasialschülerInnen verfügen über eine differenziertere Fachsprache als Haupt- und RealschülerInnen (von denen vordergründig auf Bass oder Beat rekuriert wird); sie erstellen musikalische »Mini-/Mikroanalysen« (Analyse einzelner Abschnitte, Wort/Ton-Verhältnis, formale Gliederung). Das hier noch hinzukommende umfangreiche Wissen über Musik – vermutlich aus dem Umgang mit Kunstmusik im gymnasialen Musikunterricht auf populäre Musikformen übertragen –, kann im Sinne von Oliver Berli, der sich mit neuen Tendenzen in der Forschung zum Musikgeschmack beschäftigt, als Merkmal eines hohen Sozialstatus gedeutet werden (Berli 2010: 34f.). So meinte eine Gymnasialschülerin zum ersten Lied:

[M:] »Ja, ich fand's am Anfang auch ein bisschen abgehackt □ diese einzelnen Akkorde, die gespielt wurden, und des fand ich nicht so flüssig.«

Oder ein anderer Schüler zum gleichen Song:

[J:] »Insgesamt fand ich auch... ähm ziemlich verschiedene Arten, also am Anfang dieses Pochen und so, was da zusammengehört hat, aber es war sehr unterschiedlich im Lied.«

Der zweite Song wurde dann u.a. so beurteilt:

[J:] »Ich fand, der Text, das war eigentlich immer gleich, des war nicht irgendwie abgeglichen vom Stimmlichen her... ich hab' irgendwie nicht so ganz erkannt, wann der Refrain da war oder so, das heißt das war... so und die Melodie an sich war eigentlich genau so wie beim restlichen Teil des Liedes.«

Auf höherer Abstraktionsebene schreiben Gymnasiastinnen und Gymnasiasten der Musik eine bestimmte Funktion zu. Deren Qualität zeigt sich darin, inwieweit es ihr gelingt, die Aufmerksamkeit des Hörers zu bündeln und auf den Text zu lenken. Die typische Darstellung eigenen Hörverhaltens bei Gymnasiastinnen und Gymnasiasten beschreibt also einen zweistufigen Prozess, bei dem die musikästhetische Erstwahrnehmung der Melodie die Präferenz für eine sensiblere Textrezeption erhöht bzw. diese überhaupt erst ermöglicht:

[M:] »Ja, des ist bei mir auch so, also ich – zuerst hör' ich immer nur das Lied, und wenn es mir halt gefällt, also die Melodie und so, dann achte ich halt auch auf den Text und will es verstehen.«

[J:] »Also wenn ich dann einmal weiß, wie der Text ist, dann achte ich vielleicht drauf, wenn ich weiß, dass er spannend ist oder dass er wichtig ist oder dass [er] auch ein wichtiger Teil des Liedes ist, dann acht' ich auch drauf, aber wenn nicht, dann hör' ich nur Melodie.«

Viele Schüler und Schülerinnen am Gymnasium haben hohe Ansprüche an die Musik, sie muss abwechslungsreich, kreativ und innovativ sein; gängige kulturindustrielle Massenware wird hingegen abgelehnt:

[J:] »Also mir gefällt es nicht so gut eben, dass es einfach nur die ganze Zeit so regelmäßig ist, weil er hat ja... eben so ich weiß net, das war nicht sehr abwechslungsreich, er hat sich ja, die Melodie hat sich ja immer wiederholt nach ein paar Takten und so was find ich einfach nicht spannend... also irgendwann weiß ich halt einfach, wie des Lied geht nach ein paar Takten und dann... und ich hör eigentlich lieber Musik, die so ein bisschen abwechslungsreicher ist.«

Von besonderer Bedeutung im Hinblick auf die Fragestellung ist die Rolle des Textes – gerade bei der Erstkonfrontation mit einem Song. Die Bedeutung des Textes für die Beurteilung eines Songs wird zwar erkannt, doch leiden die Deutungen unter mangelnder Textverständlichkeit, so dass beim ersten Hören Klassifizierungen nur bedingt oder kaum möglich erscheinen. Ein Realschüler meint hierzu:

[J:] »Ich glaub in dem Lied ging's jetzt eher um den Text und was der da... ausdrücken will. Obwohl ich's auch nicht immer verstanden hab. Auch im Refrain war's ein bisschen komisch da hat's dann seine Stimme mit der Musik irgendwie, das war dann so kein Einklang mehr. Da hat man gar nicht mehr verstanden was der da singt an manchen Stellen.«

In der RS führt die Textunverständlichkeit im Falle des 3. Songs sogar zu Falschinterpretationen (es wird »Macho« statt »Anarcho« verstanden).

Was einmal als Text bzw. Textpartikel verstanden wird, wird interpretiert, gedeutet und kategorisiert. Schülerinnen und Schüler differenzieren dabei zwischen textlicher und musikalischer Ebene. Was musikalisch gefällt, muss nicht inhaltlich akzeptiert werden (z.B. der stilistisch an eingängige Stimmungslieder angelehnte Song der Skinhead-Band 08/15). In der Hauptschule ist man sich uneins über die Textbedeutung; man reflektiert eher oberflächlich, politische Sinnkategorien und Deutungsmuster stehen jedoch kaum zur Verfügung. Im Vordergrund stehen funktionale Aspekte der Musik: man muss darauf tanzen können. In allen drei Klassen werden die Titel weitgehend übereinstimmend auf inhaltlicher Basis abgelehnt. Sie stimmen offensichtlich nicht mit den lebensweltlichen Einstellungen überein. Dieser Befund korrespondiert mit den Analysen von Paul Willis zur Musikrezeption unter englischen Jugendlichen aus dem Arbeitermilieu: »Nicht was, sondern wie es [...] gesungen wird, ist [...] vielfach entscheidend für die kommunikative Kraft und Bedeutung eines Musikstücks« (Willis 1991: 85).

Eine explizit textaffine Rezeption fand sich bei einer Hauptschülerin mit Migrationshintergrund, die ihre eigenen Hörvorlieben unmittelbar an das Textverständnis koppelte:

[M:] »Mir gefällt's halt!... Außer bei grad so Deutsch-Rap und so versteh' ich auch und... wenn es auf Englisch gerappt wird, dann versteh' ich das Meiste eigentlich nicht... und ich hör eher Musik, wo ich halt auch was versteh.«

In der RS wird geäußert, dass der Text für die Hörpräferenz unter bestimmten Bedingungen eine wichtige Rolle spielen kann, nämlich dann, wenn die eigene Situation mit der beschriebenen Situation im Text übereinstimmt. Weiterhin wird vermutet, dass der Text für die Songwriter wichtiger sei als für die Hörer; ebenso besteht die Meinung, dass bei Jugendlichen der Text

weniger bedeutend sei als bei Älteren. Ein Junge in der Realschule äußert sich so:

[J:] »Viele Songschreiber, die achten eher auf den Text, ich denk mal wie Jugendliche. Wir, uns ist eigentlich das egal. Uns interessiert Hauptsache, dass die Stimme ganz gut ist und die Hintergrundmusik unterschiedlich, und nicht so... die war ja jetzt relativ gleich... nur Gitarre und heutzutage sind die Charts, die die ganze Zeit rauskommen, die sind ja im Hintergrund ziemlich künstlich gemacht... Also mit Computer und das ist auch ziemlich unterschiedlich teilweise... Also auf den Text, denk ich mal, kommt's bei Jugendlichen auf jeden Fall net so an wie bei älteren Leuten.«

In der Musikwahrnehmung der RealschulbesucherInnen interessiert mehr die Güte der Stimme und der Hintergrundmusik (gemeint ist damit wohl die Begleitung, also alles, was nicht mit der Stimme zu tun hat). Es wird häufiger eine völlige Indifferenz bezüglich der Texte geschildert, die gern englisch sein sollten, gerade weil durch ihre tendenzielle Unverständlichkeit der Rezeptionsfokus stärker auf »Stimme« und »Hintergrund« gelegt werden kann:

[J:] »Ja ich finde auch, der Hintergrund sollte halt der Richtige sein. Weil, wenn ich oft englische Lieder hör', dann versteh' ich die ja nicht immer so ganz perfekt. Dann höre ich da auch immer eher so... auf den Klang der Stimme und auf die Hintergrundmusik.«

Diese Tendenz zur Präferenz für englischsprachige Lieder kann auch in der Hauptschule beobachtet werden. Da die eigenen Englischkenntnisse in Bezug auf ein inhaltliches Verständnis von Liedtexten von HauptschülerInnen offenbar noch schlechter eingeschätzt werden als von den RealschülerInnen, wirkt die Präferenz für englischsprachige Titel hier noch stärker verfremdend:

[M:] »Wenn es englisch ist, verstehst du es halt sowieso nicht. [Lachen]

[J:] »Eben auch so ausländische, also halt englische Texte find ich besser wie deutsche. «

[...]

[M:] »Dass des im Ohr hängen bleibt. «

[...]

[M:] »Ja, wir verstehen's halt nicht... aber ich find halt trotzdem, dass sich des auch dann halt besser anhört wie solche Texte, wo man dann halt so wirklich weiß, um was es geht.«

Als »idiotisch« wird von den Realschülerinnen und Realschülern zudem empfunden, dass sich ihrer Meinung nach in Pop-/Rocksongs zu 50% Prozent gleiche Liedinhalte wiederholen und man deshalb zunächst eher nicht auf den Text achtet.

Die Gymnasialgruppe formuliert als Kriterien für die Textwichtigkeit, dass man bereits von der Gruppe (bzw. dem Song) weiß, dass sie (er) etwas zu sagen hat oder eine Message rüberbringen will:

[J:] »Also wenn ich jetzt eben Musik hör', wo ich weiß, dass die die Musik für einen guten Zweck machen oder so, dann achte ich natürlich auf den Text.«

Wenn die im Song verwendete Sprache deutsch ist, achte man stärker auf den Text:

[J:] »Weil, ja Deutsch versteh ich noch mehr und es ist irgendwie wichtiger.«

Aber auch am Gymnasium führt die schwere Textverständlichkeit zu ungenauen Einordnungen.

Um den Inhalt überhaupt verstehen zu können, sei mehrmaliges Hören wichtig. Dann interessiert auch der Text und man bekommt den Inhalt mit. Man merkt sich den Text in Verbindung mit der Melodie als Ohrwurm. Dies bestätigte sich letztlich auch in allen drei Gruppendiskussionen: Beim ersten Hören achteten die Schülerinnen und Schüler vorrangig auf die Melodie und nicht darauf, was inhaltlich transportiert wurde.

Die politische bzw. rechtsextreme Dimension der Liedinhalte kann beim einmaligen Hören der Beispielsongs nur bedingt identifiziert werden. Lediglich im Fall des 4. Titels (DJ Adolf), in dem klar ein Hitler-Zitat zu hören ist, erfolgt in allen Schularten eine Zuordnung zur rechten Szene; gleichzeitig wird die Collagetechnik aber als lächerlich bzw. musikalisch minderwertig empfunden (RS/GY; Musik braucht eine schöne Melodie). Realschul- und Gymnasialklasse durchschauen die Absicht der politischen Beeinflussung, stellen aber die Bedeutung der Einflussnahme in Frage.

Deutlich wird, dass Real- und Gymnasialschülerinnen und -schüler über ein relativ breites Hörrepertoire verfügen. So wird beispielsweise das 2. Lied von King Bock an der Realschule zutreffend als eine Bushido-Parodie erkannt. Die Gymnasialgruppe kann auch das 3. Lied als eine rechtsgerichtete Coverversion eines Rechtsextremismus-kritischen Songs der Toten Hosen identifizieren und in der Diskussion inhaltlich politisch – nun gegen Links gerichtet – verorten. In dieser Klasse wird sogar der erste Titel (von Frei.Wild) als rechtsaffin identifiziert; ebenso reflektieren diese Schülerinnen und Schüler mögliche Intentionen der Macher: die Musik solle Aggressionen evozieren und die Leute dadurch in die rechte Szene ziehen. Deutlich wird, dass manche Musik (etwa Techno) grundsätzlich zwar dem eigenen Musikgeschmack entsprechen würde, da es sich um Tanzmusik handele; aufgrund der Struktur (Musikfluss durch Wortzitate unterbrochen) negiere man die Tanzbarkeit und folgere daraus, dass die Wirkung letztlich geringer sei.

In der Hauptschule wird größtenteils Mainstream gehört; genannt werden HipHop, aber auch House und Techno oder Elektro Dance (Far East Movement). Das Radio spielt eine gewisse Rolle. Ansonsten bedient man sich des Internets. Im Gymnasium fungiert das Radio – wenn überhaupt – als Hintergrund zu bestimmten Tätigkeiten (Hausaufgaben machen). Bei vielen stehe dezidiert gerade nicht der Mainstream im Mittelpunkt. Explizit erwähnt werden Rock und Punkrock. Man sucht nach Außenseiter- bzw. Minderheitenmusik. Damit bezieht man sich aber eher auf die musikalische als auf die textliche Ebene. Ein Hinweis auf ein Rechtsaffinitätspotenzial wird darin nicht gesehen. Eher ist dies ein Indiz für einen veränderten Elitegeschmack im Sinne von grenzüberschreitendem Musikgeschmack innerhalb populärkultureller Genres (vgl. Berli 2010: 37). CDs kaufen die Gymnasialisten aufgrund von Tipps durch Freunde oder durch Surfen auf YouTube. Der Entscheidungsweg ist durchaus bewusst: Die gefundenen Stücke werden angehört, bewertet, daraufhin akzeptiert oder abgelehnt.

Musikalischer »Klassengeschmack«

Es stellt sich dabei die Frage, ob es in den untersuchten Schülergruppen so etwas wie einen »Klassengeschmack« gibt und welche Funktion dieser im Bezug auf die (Nicht-)Rezeption rechtsextremer Musik ausüben könnte. In direkter Gegenüberstellung eines von der Hauptschulklasse als idealtypisches Beispiel ihres »Klassengeschmacks« auf einem Mobiltelefon abgespielten Titels [Far East Movement: »Like A G6«] zu den zuvor angespielten deutschsprachigen HipHop-Titeln mit rechten Gehalten erläutert eine Schülerin:

[M:] »Ich find, des hat halt nicht so extreme Texte und mir verstehen's halt nicht richtig.«

[Lachen]

[M:]: »Ja, wir verstehen's halt nicht... aber ich find halt trotzdem, dass sich des halt dann halt auch besser anhört wie solche Texte, wo man dann halt so wirklich weiß, um was es geht und... ahm.«

Diese Argumentationsfigur verweist wiederum auf die Existenz und die Grenzen eines musikalischen »Klassengeschmacks« der in der Situation der Gruppenbefragung als allgemeinverbindlich für und durch die Gruppe hergestellt bzw. expliziert wird. Dieses Konzept erlaubt freilich keine Rückschlüsse auf die tatsächlichen Hörpräferenzen einer Mehrheit, sondern stellt eine überindividuelle (schultypförmig und milieuspezifisch begründbare) Form »akzeptabler« Musikformen in einer SchülerInnengruppe dar. Gleichzeitig werden dabei die in der Klasse dominierenden Funktionen des Musik-

hörens expliziert. Am Gymnasium zeigt sich beispielsweise eine genderspezifische und funktionale Aufteilung des Musikkonsums nach »Jungenmusik« (Rock/Punkrock) und »Mädchenmusik« (Pop-Richtung), sowie nach den Funktionen von Unterhaltung (Livemusik regionaler Bands) und zur »Entspannung«:

[J:] »Ja, ich glaub eigentlich, dass grad die zwei Beispiele, weil die grad nicht so den allgemeinen Geschmack der Klasse getroffen haben oder so, dass deshalb ein bisschen... ja... dass es jetzt nicht so gut angekommen ist, weil, ich mein' zum Entspannen oder so.«

[J:]: »Ja, ich denk'... ziemlich beliebt hier in der Klasse ist so 'ne Rock, Punkrock Band hier aus'm Umkreis. [...] Jetzt von den Jungen her... hört eigentlich niemand solche Musik.«

Der dominant präsentierte Gruppengeschmack der HauptschülerInnen orientiert sich hingegen stärker am körperlichen Erleben von Disco-Musik. Gleichzeitig wird der normative Rahmen eines akzeptablen Musikgeschmacks auf diese Musikformen verengt und für die Eigengruppe generalisiert:

[M:] »Also bei den Liedern, wo sie hier vorgespielt haben, kriege ich mal so schlechte Laune irgendwie, und bei dem, was sie vorgespielt hat [»Like A G6« von Far East Movement, Dance/House-Stil], ich hab dann also gute Laune... und so Party und so.«

[M:] »Also ich würd' mal sagen wenn man in der Disco ist und des Lied kommt, macht man da wohl mehr mit, wie wenn so ein Lied [deutschsprachiger Rap] kommt.«

[Gelächter]

[M:] »Ja, genau. «

[M:] »Also ich finde, die Jugendliche heutzutage hören ja eher so Techno und mit viel Bass... und House.«

[I:] »Mhm...« [ok]

[M:] [Ja] »nicht so... Rap.«

[M:] »Ich würd mal sagen, bei uns hier in der Clique ist eh so, dass jeder eigentlich fast das Gleiche hört.«

Individuelle Abweichungen vom in der Gruppe anerkannten Musikgeschmack einer Realschulklasse werden allgemein toleriert, aber auch als Minoritätspositionen eindeutig markiert. Beispielsweise wurden positive Einzelmeinungen zum Musikstil der präsentierten Input-Songs im Sinne ihrer Abweichung vom »Klassengeschmack« kommentiert. Ein rockiges Stück von Frei.Wild wurde in der Realschulklasse sofort der Hörpräferenz einer Schülerin zugeordnet:

[M:] »Das ist halt einfach Geschmackssache. Das ist halt einfach so ein Susi-Rock!«

Sobald jedoch neben dieser Schülerin (Susi) eine weitere Präferenz die vom Klassengeschmack abweichende Musikart geäußert wird (im Beispiel eine Positivreaktion auf den Rocksong von Frei.Wild), wird dies sensibel als eine Aufweichung des »Klassengeschmacks« (in einer Realschulklasse) registriert:

[M:] »Das kann man nicht beschreiben. Ich mag's einfach und dann gefällt es auch.«

[M:] »Also ich find' seine Stimme eigentlich auch ganz gut.«
[überraschtes Gemurmel unter Mädchen:] »Ganz gut?«

Ein Schüler mit Hörpräferenz für HipHop sieht sich genötigt, seinen Geschmack vor der Klasse zu bekennen und zugleich zu rechtfertigen:

[J:] »Ja, ich hör's! Ok? Ihr müsst mich nicht auslachen.«

Für den im Klassengespräch kommunizierbaren individuellen Musikgeschmack der Schülerinnen und Schüler bedeutet dies, dass dieser einem normativen Druck durch den »Klassengeschmack« unterliegt. Dessen normative Enge bzw. Weite bestimmt, was im Klassenkontext ohne Gefährdung des eigenen Status (noch) als Hörbekenntnis zu äußern möglich ist.

Problembestimmungen rechtsextremer Musik und ihrer Konsumenten

Abgefragt wurden die Ansichten über die Wirkung von Musik. Dabei muss man zwischen tatsächlich berichteten Erfahrungen und Modellen bzw. Zuschreibungen unterscheiden. In der Hauptschulklasse kann auf lebensweltliche Erfahrungen zurückgegriffen werden; man kennt Personen, die rechtsextreme Musik hören, und man berichtet von Aggressionsverhalten unter Jugendlichen. Aufgrund des Textes glaubt man einerseits, dass die Musik aggressiv mache (»die Leute beginnen dann gleich eine Schlägerei«), andererseits löse sie aber bei ihnen selbst nichts aus, da sie abgelehnt werde und man somit nicht richtig zuhöre. Man müsse also das Lied öfter hören und in einer »solchen« Clique – gemeint ist die rechtsextreme Szene – sein, damit es eine negative, Gewalt nach sich ziehende Wirkung habe.

Konkret werden unmittelbare Erfahrungen mit Konsumenten von Gangsta-Rap geschildert, die in den Kontext der präsentierten Musik eingeordnet werden. Die Externalisierung des Problems erfolgt unter dem Begriff der »Gewaltbereitschaft« unter dessen Zuweisung an Gruppen migrantischer Jugendlicher in der Nachbarstadt:

[M:] »Also ich will jetzt keine Ausländer beschuldigen, aber so Russen oder so was...«

[M:] »Also keine Deutsche.«

[M:] »Naja, es gibt bestimmt ein paar Deutsche, aber die gehören dann näher zu dene Freunde von dene eher... Ausländer.«

[M:] »Ja, schon aber mehr Ausländer.«

[I:] »Mhm... Und warum meint ihr ist das so? Warum gibt's da den Unterschied?

[M:] »Ja der Text ist ja eher so gegen die... die Friedenssicherung und so... und die wo des hören, die wollen ja eigentlich so... die wollen ja auch schlägern und...«

[...]

[J:] »Also abends oder so wenn man in der Stadt ist und dann kommt halt irgendwann so 'ne ganze Bande und die hören dann halt au nur so Zeug... und dann stressen sie einen halt an.«

[M:] »Ja, ein schiefer Blick und dann gibt's gleich Stress.«

Schließlich berichtet ein Mädchen an der Hauptschule, selbst in einer Clique zu sein, in der die Musik der Böhsen Onkelz und von Frei.Wild gehört würde:

[M:] »Böhse Onkelz kämen auch noch rein.«

[M:] [lacht]

[M:] »Ja, das hören eigentlich alle.«

[I:] »Böhse Onkelz hört ihr schon? «

[J:] »Böse Onkelz eher weniger, aber Frei.Wild – das ist auch so Rock.«

[I:] »Und über was singen die so?«

[J:] »Keine Ahnung, ich hör's halt auch nur, weil's die hören, ehrlich gesagt, also aus meiner Clique.«

Ähnlich wie der legitime Klassengeschmack prägt im Beispiel die Gruppenzugehörigkeit die eigene Hörpräferenz mit, ohne deshalb das Hörverhalten (etwa bezüglich der Textrezeption) zu beeinflussen. Unter diesen Bedingungen ist eine unmittelbare Ideologisierung durch rechtsextreme Musik kaum anzunehmen, wengleich der Interviewbeleg durchaus im Sinne eines »Hineinrutschens« in die rechte Szene deutbar wäre.

In der Realschule scheint ebenso noch ein (mittelbarer) lebensweltlicher Bezug mitzuschwingen, wenn z.B. geäußert wird, der Text könne Vorbildfunktion entwickeln; man möchte so werden wie die im Song thematisierten Personen oder man schließe sich den Leuten an, weil diese Probleme ansprechen, die man aus dem eigenen Leben kennt (z.B. Ärger mit Ausländern). Ebenso könne damit die weitere Informationssuche zur Musik im Internet stimuliert werden.

Weiterhin wird in der Realschule der Konsum der präsentierten rechtsextremen Musik entweder »Möchtegern-Gangstern« bzw. ungebildeten und sozial marginalen Personen zugeschrieben: »Das ist so ein Gröhl-Lied halt

für irgendwelche Dorftrottel.« Auf der anderen Seite fand sich in dieser Klasse eine Schülerin, die das Lied von Frei.Wild, weil sie selbst Fan war, sofort einordnen konnte. Zudem schilderten Realschüler unmittelbare Sozialkontakte zu Konsumenten rechter Musik. Allerdings sah sich ein Schüler zugleich (durch den Erhebungskontext) genötigt, diese Sozialbeziehung abzuwerten und ironisch für »Hinrichtung« der Rechtsextremen zu plädieren:

[J:] »Ja ich kenn auch einen in Freiburg... der wohnt da in Freiburg, der wohnt da, ich weiß net in welchem Stadtgebiet.«

[schallendes Gelächter]

[J:] »Der hat mir erzählt, dass er... dass er... da voll diese... so 'ne Neonazi-Gang hat und dass sie da voll. Äh... keine Ahnung... er hat mir da Bilder auch gezeigt... in seinem Zimmer und so und alles so mit Hakenkreuze voll und so... und gesagt, dass sie da voll cool sind, und die rennen da durch die Straßen... und: »Wir beherrschen das Gebiet« und so ein Dreck halt... hat mir des mal erzählt.«

[I:] »Hat der dir auch von Musik erzählt, von... oder irgendwas vorgespielt?«

[J:] »Ja, der hat gesagt, die haben da auch... der hat mir auch so ein Lied vorgespielt da auf seinem Handy von so 'nem Rapper, den die da haben. Das ist so ein halt, so ein Rapper halt so, der rappt da auch so Neonazi-Lieder... Jetzt kein Rapper, den man irgendwie kennt oder so... einfach irgend so ein Idiot... Ich weiß jetzt auch nicht, wer das ist, der hat mir des nur vorgespielt... Und die hocken da halt irgendwo in Freiburg in irgend so einem Stadtgebiet... keine Ahnung... Alle hinrichten! « [leichtes Lachen].

Die Deutungshypothesen zum Konsum rechtsextremer Musik unterscheiden sich in der Realschulklasse im Hinblick auf deren lebensweltliche Rückbindung an mittelbare Erfahrungen:

[J:] »Also, was ich sagen wollte ist: Über die Nazimusik, dass da vielleicht welche jetzt vielleicht gerade Stress gehabt haben, sag ich mal, mit ein paar Türken, ja? Und die wissen jetzt, dass die Nazis, die waren gegen Ausländer, aber mehr wissen sie jetzt auch nicht, dann schließen sie sich da vielleicht an.«

Die Gymnasialklasse liefert – vordergründig – ein etwas differenzierteres Bild des Wirkungsmechanismus. Ausgehend von der Einsicht, dass auf Grund unterschiedlicher Hörpräferenzen unterschiedliche Arten von Musik intersubjektiv verschieden zur Entspannung eingesetzt werden, wird angenommen, dass zunächst die Musik an sich als attraktiv erkannt werden müsse. Der Weg führe über die Musik, die man zunächst »cool« findet – man mag die Melodien – , man treffe dabei auf Freunde, die die Musik auch mögen und komme dadurch in die rechte Szene (Musik dient als Köder). Man gehe auf Konzerte oder Parteiveranstaltungen, weil einem die Musik gefällt, weil

man Freunde sucht und gerät über diese quasi in den »Sog« der rechten Szene. Dauerberieselung erhöhe die Wahrscheinlichkeit, in die rechte Szene abzudriften. Hohe Bedeutung wird also dem Freundeskreis – übrigens schulartenübergreifend – zugeschrieben (für Leute wirksam, die nicht den besten Freundeskreis haben). Der beste Schutz vor ideologischer Infiltration sei, dass man schon Freunde habe und man andere Musik höre.

Das sind im Grunde vollständige Erklärungsmuster im Sinne der »Einstiegsdrogen-Hypothese« – als deren Quelle jedoch nicht lebensweltliche Erfahrung, sondern der Konsum von Fernsehdokumentationen benannt werden. Gleichzeitig wird das Problem des Rechtsextremismus als »ostdeutsches« Phänomen externalisiert:

[J:] »Ich glaub's auch ganz oft bei der rechten Szene, dass man da hauptsächlich reinkommt über die Musik, also dass es so ist, zum Beispiel, ich weiß nicht, bei diesen Bösen Onkelz oder so, viele Deutsche, die hören das dann einfach vielleicht ursprünglich, weil sie es »cool« finden, weil sie dann halt ›böse‹ Musik hören und [Lachen] weil sie vielleicht auch die Melodie mögen, und dann finden sie halt Freunde, die hören dieselbe Musik, und dann irgendwann kommen sie dann vielleicht rein in die rechte Szene und werden quasi von der Musik her eher so eher rechts, und ich glaub', das ist auch das Ziel von der Musik.«

[Nachfrage:] »Kennt ihr jemanden, wo ihr glaubt, dass das passiert ist? «

[Pause]

[M:] »Also ich kenn jetzt keinen, aber ich hab mir mal ne Dokumentation drüber angeguckt [...].«

[J:] »Stimmt, ich hab auch so ne Dokumentation gesehen über die NPD und die hat ja irgend so 'ne ›Volksband‹ und die haben so rechtsradikale Lieder und viele fanden das dann saucool und deswegen sind die dann über die Musik, des haben die dann auch gesagt da drin, dass sie dann auch über die Musik da reinkommen in die Partei... des war in Mecklenburg-Vorpommern.«

Dieses Erklärungsmuster entlang gängiger massenmedialer Deutungen der Wirkungsweise rechtsextremer Musik findet Untermauerung durch lebensweltliche Berichte aus der Szene. Mathias/Nehm (2007) liefern vergleichbare Beweise und weisen darauf hin, dass das wiederholte Hören von immer gleichen Texten zu einer bestimmten gesinnungspolitischen Beeinflussung beitragen kann, wie ein Interviewausschnitt mit einem Aussteiger vermuten lässt (vgl. Mathias/Schlobinski 2010: 77). Dass die Musik zunächst im Vordergrund steht und der Text erst nachgeordnet wahrgenommen wird, bestätigt eine Untersuchung von Koch/Pfeiffer (2009). Sie stellten in Interviews fest, dass das Attraktionspotenzial rechtsextremer Musik im Hinblick auf die

zumeist jugendlichen Erstkonsumenten tatsächlich zunächst auf der Musik selbst beruht und die Rezeption der Texte erst nach und nach an Bedeutung gewinnt.

Besonders deutlich werden die unterschiedlichen normativen Abwehrmechanismen gegenüber rechtsextremen Textbotschaften bzw. dem Konsum entsprechender Musik bei den Erklärungen der Schülerinnen und Schüler zu deren Funktion und Hörerschaft.

Eines der Lieder auf CD brennen und verschenken, würde im Grunde niemand. Am stärksten wird diese Meinung in der Hauptschule vertreten (selbst Leuten nicht, von denen man weiß, dass sie etwas damit anfangen könnten). In der Realschule kämen immerhin bei zweien die Bushido-Parodie sowie das erste Lied in Frage, da es am ehesten dem eigenen Geschmack entspräche. Im Gymnasium kam als Kriterium ins Spiel, dass es sich bei den Stücken eher um Außenseiterstücke handele und man diese an Freunde als Insidertipp weitergeben könnte. Allerdings komme dies hier nicht in Frage, da die Qualität nicht stimme.

In der Option, die Musik zu verbieten, sehen die meisten keine Lösung, um der Verbreitung rechtsextremen Gedankenguts bzw. Gewaltverherrlichung entgegenzuwirken. Zum einen wird jedem ein Recht auf eigene Musik zugesprochen und zum anderen ist man der Ansicht, dass Verbote keine Wirkung haben. Am stärksten wird das Persönlichkeitsrecht in der Gymnasialklasse vertreten. Man pocht auf freiheitlich-demokratische Ideale.

Als Gründe für die Wirkungslosigkeit eines Verbotes werden genannt, dass die Musiker nicht aufhören würden, ihre Musik zu machen oder dass die neuen Medien (Internet/YouTube) nur schwer kontrollierbar seien. Der Tausch sei letztlich nicht zu unterbinden. Trotz Verbots wäre die Musik also verfügbar. Parallelen werden zum Verbot von Alkohol bzw. Messern gezogen, die in gleicher Weise als unwirksam angesehen werden.

In der HS und RS gibt es allerdings Einschränkungen. Ganz brutale (»unmenschliche«) Lieder mit »schlimmen Wörtern« (Beleidigungen wie »Missgeburt«, »Krüppel«, »Schlampe«) bzw. der Song mit den Hitler-Zitaten sollten verboten werden. Gerade in der RS wird geäußert, dass eine Chance im Verbot für nächste Generationen bestehen könnte. Die Gymnasiasten sehen im Verbot der rechten Szene insgesamt eher eine Lösung, da ja nicht die Musik das Problem sei, sondern diese das Produkt der rechten Szene. Solange man nicht auf den Text achte und nicht das mache, was in den Liedern vorkomme, wird im Hören dieser Musik kein Problem gesehen.

Zusammenfassung

In der Analyse der Schülerdiskussionen zu rechtsextremer Musik und den Input-Hörbeispielen konnten drei Dinge gezeigt werden:

1. Es existieren – möglicherweise schultypbezogene – Ausprägungen eines legitimen Klassengeschmacks beim Musikhören, der individuelle bzw. minoritäre Präferenzmuster in der Gruppendiskussion oft nur unter Sanktionierungsgefahr durch die Mehrheit zur Äußerung kommen lässt. Die Strukturprinzipien und Grenzen dieses je schulklassenspezifischen Musikgeschmacks unterliegen sowohl gruppodynamischen wie habituellen Faktoren (etwa den dominierenden sozialen Funktionen von Musik, bildungsabhängigen Einstellungen von Toleranz/Rigidität, den primären Konsumformen von Musik, Strukturierungsprinzipien der Gruppenhierarchie usw.)
2. Die Ablehnungsbegründung bezüglich der präsentierten Musikstücke folgt schulformspezifischen Mustern: einer ethisch/moralischen Zurückweisung der Texte durch Hauptschülerinnen und -schüler steht dabei die Ablehnung einer durch die Musik repräsentierten Lebenshaltung der Musiker bei den Realschülerinnen und -schülern gegenüber, die wiederum durch die explizite Benennung parteipolitisch/ideologischer Beeinflussung durch rechtsextreme Akteure bei den Gymnasiasten konkretisiert wird.
3. Die schulformspezifischen Beschreibungen »typischer Rechts-Hörer« durch die Jugendlichen liefern ein präzises Abbild schicht- bzw. milieuspezifischer Alteritätserfahrungen mit (rechter) Jugendgewalt. Während an der Hauptschule vor allem gewaltaffine Gruppen »ausländischer« bzw. »russischer« Jugendlicher mit dem Konsum gewaltverherrlichenden Gangster-Raps in Verbindung gebracht werden, de-ethnisiert die Realschulklasse diese Zuschreibung und verweist auf einen allgemein abzulehnenden Jugendlichentypus des »Möchtegern-Gangsters« bzw. des »Dorftrottels« als Konsument rechter Musik. Bei den Gymnasiasten wird hingegen ganz abstrakt »die rechte Szene« als Konsumentengruppe benannt – zu der im Übrigen (anders als in der Realschulklasse) keine unmittelbaren lebensweltlichen Kontakte geschildert wurden.

Für die Frage nach der »Werbewirksamkeit« rechtspopulistischer und rechtsextremer Songs in populären Musikstilen außerhalb des klassischen Skinhead-Rocks bedeutet dies, dass auch eine professionellere Produktion

sowie ihre weite Verbreitung über Netzwerkmedien keinesfalls per se zu einer Ideologisierung nicht-rechter Jugendlicher führen dürften. Als wesentliche Gegenargumente zur Einstiegsdrogen-Hypothese können a) die grundsätzliche Präferenz englischsprachiger Musik, b) die schichtspezifische Bevorzugung textarmer Dancefloor-Musik gerade im sozial eher deprivilegierten Milieu der HauptschülerInnen, c) die mangelhafte Anschlussfähigkeit rechtspopulistischer Themensetzungen und Ideologeme an die Lebenswelt der Schülerinnen und Schüler sowie d) die große Bedeutung von am Kern eines akzeptablen Klassengeschmacks ausgerichteten Individualpräferenzen im Musikkonsum benannt werden. Aufgrund der geäußerten Musikstilpräferenzen scheinen Stimmungsmusik (Stimmungspop) und (eingängiger) Dance/Techno als Transmitter rechter Botschaften besser geeignet zu sein als harter HipHop oder Rockmusik. Dies deckt sich im Falle von HipHop jedoch nicht mit den geäußerten Präferenzen in der Online-Befragung, wo dieser Stil ganz oben rangiert. Vermutlich haben die Schülerinnen und Schüler eine sehr dezidierte Vorstellung von HipHop, und diese wurde durch die präsentierten Stimuli offensichtlich nicht bedient. Die Akzeptanz ›positiver‹ Textbotschaften sowie »gute Laune« verbreitender Musikelemente ist allgemein größer als bei einer nachdenklichen bzw. aggressiven Textpräsentation. Wenngleich die Sensibilität für das bewusste Hören deutscher Texte auf der Gymnasialstufe am stärksten ausgeprägt ist, werden entsprechend eindeutig rechte bzw. gewalttätige Botschaften auch in den anderen Schulklassen wahrgenommen und abgelehnt. Der Text, wenngleich offensichtlich nachgeordnet, spielt dann doch eine Rolle, wenn bestimmte Schlüssel- oder Reizworte fallen. Als potentiell immunisierende Faktoren bezüglich einer Ideologisierung durch rechtsextreme Musik können ein christlich/humanistisches Menschenbild (bzw. die Identifikation und Ablehnung »unmenschlicher« Textaussagen an der Hauptschule), das Wissen um die aufmerksamkeitsökonomische Funktion provokativer Songtexte (Realschule) sowie die Aufklärung über politische Instrumentalisierungsstrategien von Musik durch extrem rechte Parteien (Gymnasium) bestimmt werden. Generell tritt die schichtspezifische Konsumpräferenz rechtsextremer Musik in der Lebenswelt der Befragten dennoch klar zu Tage: Während an der Hauptschule bekennende Hörerinnen und Hörer der Gruppe Frei.Wild zu finden waren, in deren Clique auch die Böhsen Onkelz gehört werden, berichtet ein Realschüler von direkten Kontakten zu einem Rechtsmusik-Hörer in einem anderen Ort. Die Schülerinnen und Schüler der Gymnasialklasse bezogen ihr Wissen über das Thema hingegen ausschließlich aus dem individuellen Konsum aufklärerischer Fernsehreportagen. Damit ist ein deutlicher Hinweis auf die unterschiedliche Nähe bzw. Ferne der Lebens- und Erfahrungswelten Jugend-

licher bezüglich solcher Felder gegeben, in denen rechtsextreme Musik eine Rolle spielt. Diese offenbar milieu- bzw. bildungsbedingt variable Distanz ist bei der Interpretation weiterer (qualitativer) Studien einzurechnen. Die Befunde besagen ebenfalls nicht, dass etwa das Niveau schulischer Bildung vor einer Manipulation von Einstellungsmustern durch rechtsextreme Musik schützt. Vielmehr scheint die ideologisierende Funktion von Musik bei der Übernahme rechter Einstellungsmuster bei höherer Bildung zu Gunsten anderer Faktoren stärker zurückzutreten. Ein weiterer Faktor zur Beurteilung des ›Scheineffekts‹ einer Immunisierung gegen rechte Ideologie qua Bildung ist mit der reflexiven Reaktion bezüglich sozial erwünschten Verhaltens in Umfragen bei Gymnasiasten (gegenüber etwa Hauptschülern) in Anschlag zu bringen.

Zwar kann rechtspopulistische oder rechtsextreme Musik eine erste Kontaktaufnahme mit politisch rechtsorientierten Jugendgruppen ermöglichen, für ein Hineinziehen Jugendlicher in die rechtsextreme Szene müssen noch weitere Variablen hinzukommen wie beispielsweise rechtsaffine Einstellungen in der Herkunftsfamilie, Kontakt zu Freunden aus der rechten Szene und Defiziten bei sozialen Kontakten.

Literatur

- Berli, Oliver (2010). »Musikgeschmack jenseits von Hoch- und Populärkultur.« In: *pop. ästhetiken. Beiträge zum Schönen in der populären Musik*. Hg. v. Anja Brunner und Michael Parzer. Innsbruck, Wien, Bozen: Studien, S. 25-44.
- Brunner, Georg (2007). »Ergebnisse der Rezeptions- und Wirkungsforschung und ihre Relevanz für den pädagogischen Umgang mit rechtsextremer Musik.« In: *BPJM-Aktuell* 1/2007, S. 3-18.
- Brunner, Georg (2011a). »Kraftschlag – rechtsextreme Musik. Eine Annäherung an ihre Rezeption und Wirkung.« In: *Musik und Gewalt*. Hg. v. Gabriele Hofmann. Augsburg: Wißner, S. 61-83.
- Brunner, Georg (2011b). »Rechtsextreme Musik – Verbreitung und Bedeutung für Schülerinnen und Schüler.« In: *Brennpunkt Musik*. Hg. v. Ortwin Nimczik (= Kongressbericht 28. Bundesschulmusikwoche Frankfurt 2010). Mainz: Schott (im Druck).
- Buschbom/Murlasits/Wiechmann/Wiltsche (2003). »Skinheads on Ecstasy. Glatzen, Springerstiefel, DJ Adolf und Gabbers against Racism and Fascism: Wie rechts ist Gabba?« In: *Malmoe* 14, <http://www.malmoe.org/artikel/tanzen/548> (Zugriff: 21.3.2011).
- Dornbusch, Christian / Killguss, Hans-Peter (2005). *Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*. Münster: Unrast.
- Dornbusch, Christian / Raabe, Jan (Hg.) (2002). *Rechts-Rock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategien*. Münster: Unrast.
- Elverich, Gabi / Glaser, Michaela / Schlimbach, Tabea (2009). *Rechtsextreme Musik. Ihre Funktion für jugendliche Hörer/innen und Antworten der pädagogi-*

- schen Praxis. Halle: Deutsches Jugendinstitut e.V., http://www.dji.de/bibs/96_11763_Rechtsextreme_Musik_Funktionen_fuer_Jugendliche_und_paedagogische_Antworten.pdf (Zugriff: 21.3.2011).
- Gräfrath, Arne (2005). »Rechte Tendenzen in der Wave- und Gothic-Szene.« In: *D-A-S-H Dossier #5: Initiativen gegen rechtsextremen Einfluß auf Musik und Jugendkultur*, Hg. v. Mario Ruoppolo, http://www.d-a-s-h.org/PDF/Dossier05_Musik.pdf (Zugriff: 21.3.2011). S. 8-10.
- Güngör, Murat / Loh, Hannes (2002). *Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*. Höfen: Hannibal.
- Heitmeyer, Wilhelm (2005). »Gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit. Die theoretische Konzeption und empirische Ergebnisse aus 2002, 2003 und 2004.« In: *Berliner Forum Gewaltprävention* 20, http://www.berlin.de/imperia/md/content/lb-lkbgg/bfg/nummer20/03_heimmeyer.pdf?start&ts=1307658481&file=03_heimmeyer.pdf (Zugriff: 27.06.2011) [Leicht gekürzte Fassung aus ders. (Hg.): *Deutsche Zustände, Folge 3*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 13-34].
- Koch, Reinhard / Pfeiffer, Thomas (Hg.) (2009). *Ein- & Ausstiegsprozesse von Rechtsextremisten. Ein Werkstattbericht*. Braunschweig: Arbeitsstelle Rechtsextremismus und Gewalt.
- Kruse, Merle-Marie (2010). »Dis wo ich herkomm« – Ver(un)sicherungen nationaler Identität in Texten aktueller deutschsprachiger Popmusik.« In: *Samples 9*, <http://aspm.ni.lo-net2.de/samples/Samples9/kruse.pdf> (Zugriff: 30.06.2011).
- Lauenburg, Frank (2011). »Rechtsextreme Musik – eine Brücke zu Jugendlichen.« In: *Deutsche Jugend* 59: 3, S. 113-119.
- Loh, Hannes (2005) [2002]. »Neue Deutsche Battlehärte.« In: *D-A-S-H Dossier #5: Initiativen gegen rechtsextremen Einfluß auf Musik und Jugendkultur*, Hg. v. Mario Ruoppolo, http://www.d-a-s-h.org/PDF/Dossier05_Musik.pdf (Zugriff: 21.3.2011), S. 7.
- Mathias, Alexa / Nehm, Kathrin (2007). »Am Anfang steht der Wunsch nach Provokation. Jugendliche in der ›rechten Szene‹ – Wege und Auswege.« In: *Der Deutschunterricht* 59: 5, S. 76-81.
- Mathias, Alexa / Schlobinski, Peter (2010). »Lexik und Argumentation in rechtsextremen Liedtexten.« In: *Musik in Gesellschaft und Politik*. Hg. v. Georg Brunner. Hamburg: Dr. Kovac, S. 75-96.
- Mayring, Philipp (2007). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Beltz (9. Aufl.).
- Ruoppolo, Mario (2005). *D-A-S-H Dossier #5: Initiativen gegen rechtsextremen Einfluß auf Musik und Jugendkultur*, Hg. v. Mario Ruoppolo, http://www.d-a-s-h.org/PDF/Dossier05_Musik.pdf (Zugriff: 21.3.2011).
- Speit, Andreas (Hg.) (2002). *Ästhetische Mobilmachung. Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien*. Münster: Unrast.
- Stöß, Richard (2007). *Rechtsextremismus im Wandel* (2. Aufl.), Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung, <http://library.fes.de/pdf-files/do/05227.pdf> (Zugriff: 27.06.2011).
- Thomas, Jens (2009). »Härter, lauter, rechter.« In: *Jungle World* 19 (vom 7. Mai), <http://jungle-world.com/artikel/2009/19/34464.html> (Zugriff: 21.3.2011).
- Willis, Paul (1991). *Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur*. Hamburg: Argument.
- Wörner-Schappert, Michael (2007). »Was macht Hass-Seiten attraktiv? Fallbeispiel: Musik als virtuelle Propagandawaffe.« In: *Erlebniswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit Unterhaltungswert*. Hg. v. Stefan Glaser und Thomas Pfeiffer. Schwalbach, Ts.: Wochenschau, S. 98-106.

Diskographie

- 0-8-15 (1996). »Peter.« Auf: *Echt extrem* [Live-Album]. Funny Sounds o.Kat.-Nr.
- Betontod (2006): »Viva Punk/Für immer Punk.« Auf: *Schwarzes Blut*. Nix Gut Records NG106.
- Bushido (2010). »Alles wird gut.« [Single]. Ersguterjunge 08869-7644852-(3).
- Crematory (2006). »Warum?« Auf: *Klagebilder*. Massacre Records MAS DP 0525.
- Dee Ex [Mia Herm]/Villain 051 (2011). »Skandal!« [Musikclip/MP3-Single]. Berliner Untergrund Produktion, <http://www.youtube.com/watch?v=trUd09vRl9E> (Zugriff: 30.06.2011).
- Die Atzen Frauenarzt & Manny Marc (2010). »Disco Pogo« [Album]. Kontor Records 0203205KON.
- Dissziplin (2009). »Ich bin Deutschland.« Auf: *Platz an der Sonne*. Supafly (Ilm) (Soulfood), B001V88CAA.
- Division Staufen (2009). »Diese Zeit.« Auf: *BRD vs. Deutschland* [Sampler]. NPD Bezirksverband Mittelfranken (ohne Kat. Nr.).
- DJ Adolf. »Londsdale White Power Skin HC« [MP3, ohne Information].
- DJ Adolf: »SA – SS – Mix« (1999) [orig: DJ Panda: »It's a Dream«]. Auf: *Es spricht der Führer*. Thor Musik Produktion.
- DJ Ötzi (1999). »Anton aus Tirol.« [Single]. EMI Austria 7243 8 88425 2 5.
- Far East Movement (2010). »Like a G6« [Single]. Cherrytree / Interscope 0602527577043.
- Frei.Wild (2010). »Wahre Werte.« Auf: *Gegengift*. Rookies & Kings. RK016.
- Gigi und die braunen Stadtmusikanten (2010). »Sonstwasgrippe.« Auf: *Adolf Hitler lebt!* PC Records o. Kat.-Nr.
- Jörg Hähnel (2009). »Nutzt die Zeit.« Auf: *BRD vs. Deutschland* [Sampler]. NPD Bezirksverband Mittelfranken (ohne Kat. Nr.).
- King Bock (2006). »Intro.« Auf: *Demotape* [MP3-Album]. Bockskampf / Eigenverlag.
- King Bock (2009). »Blitzkrieg-Rap.« Auf: *Dem deutschen Volke* [MP3 Album]. Bockskampf / Eigenverlag.
- Landser (2000). »Olé.« Auf: *Ran an den Feind*. Movement Records (ohne Kat. Nr.).
- Love Committee, The (2001). »You Can't Stop Us.« [Single]. Low Spirit Recordings 74321 86985 2.
- Lunikoff-Verschwörung, Die (2005). »Frei geboren (zu werden ist Schicksal).« Auf: *Niemals auf Knien*. Panzerbär Records 008.
- Nordglanz (2007). »Als die Alten jung noch waren.« Auf: *Völkischer Schwarzm Metall*. Last Resort.
- Reinhard Mey (1997): »Sei wachsam«. Auf: *Lebenszeichen - Live*. Intercort, INT 880.076.
- Unheilig (2010). »Geboren um zu leben« [Single]. Vertigo 0602527306384.
- Von Thronstahl (2002). »Brechen muss der schwarze Bann.« Auf: *Re-turn your Revolt into Style!* Fasci-Nation Recordings 002.

Abstract

This paper examines the reactions of pupils to the music of right-wing extremists. Having explored the music terminology, research was conducted in search for pupils' musical preferences. The core research question is; do relationships between music aesthetical and textual connectivity exist?

Both quantitative and qualitative data was collected from a sample of two hundred and thirty pupils using online-questionnaires and sound examples. Group discussions were also conducted from three different schools.

Test results showed that 5% of pupils listen to right-wing extremists music, and between 8,1% and 16,3% know about this music. Sound questionnaires using right-wing and non right-wing extremists music revealed that denial or acceptance of the music was not based on textual, but on aesthetical reasons. In group discussions pupils listened to several (in some cases right-wing extremist) songs without any further information; the first comments were made about musical parameters.

The outcomes also showed that textual context plays a certain role on preferences in a second phase of reflection. Differences exist in descriptions conditioned by milieu and education. Most of the pupils in the »Haupt-« and »Realschule« prefer English spoken songs, the reason being that it »sounds better.« There is tendency of orienting this preference to the classroom situation.

As regards political attitudes, pupils from Haupt-/Realschule saw influences of right-wing extremist music as depending on private experiences. Whilst the Gymnasium students saw influences as coming from media transferred opinions, Group discussions also revealed denial of right-wing extremist music, followed by arguments of specific educational archetypes.

Results of this study disagree with the common thesis that right-wing extremist music is a »starter drug« for an entry into the right-wing extremist scene.

**IDENTITÄT UND MUSIKANALYSE.
GRUNDLEGENDE ÜBERLEGUNGEN ZU DEN BEGRIFFEN
HABITUS UND GESTUS IM RAHMEN DER
POPULARMUSIKFORSCHUNG**

Christofer Jost

Populäre Musik zielt in den Grenzen des jeweils Möglichen auf die Herstellung von Popularität ab. Dabei ist unbestritten, dass sich der Zustand der Popularität nicht nur auf die Musikstücke, sondern auch auf die ausführenden Personen bezieht. Populär sind die musikmachenden Personen nicht zuletzt aus dem Grund, da sie den Fans als Projektionsflächen und Identifikationsangebote dienen. Diese Feststellung mutet allzu basal an, doch sie macht deutlich, dass diese Wahrnehmung zu den Grunderfahrungen gehört, die man als Hörer oder Zuschauer mit populärer Musik machen kann. Konzepte wie Star oder Image unterstützen diese These; sie verweisen auf das planmäßige Spiel mit den Erwartungshaltungen des Publikums und machen deutlich, dass Identitäten intendiert, konstruiert und als in irgendeiner Weise vorbildhaft für Lebensstile vorausgesetzt werden – wäre dies nicht der Fall, würde populäre Musik in der Gesellschaft als reines Klangobjekt oder folkloristische Musikpraxis vorkommen. Allerdings heißt dies, dass es beim Musikmachen nicht nur um die Präsentation und das Fortschreiben der eigenen Identität als »Künstler« geht, sondern auch – und insbesondere – um die Repräsentation in der Gesellschaft virulenter Identitätsmuster.

1. Personale Identität, Künstleridentität und parasoziale Beziehung

Die einleitenden Überlegungen machen deutlich, dass die Frage der (Re-)Präsentation von Identität in den Kernbereich der analytischen Auseinandersetzung mit populärer Musik führt. Der Identitätsbegriff verlangt nach Antworten auf die Fundamentalfrage, was an einem musikalischen Klanggeschehen überhaupt als analytisch relevant zu erachten sei. Inwieweit der Identitätsbegriff selbst Lösungsansätze bereithält, soll im Folgenden geklärt werden. Die Vertiefung in begriffstheoretische Aspekte soll diesbezüglich erste Einblicke eröffnen.

Beim Identitätsbegriff handelt es sich um einen der Grundbegriffe in Psychologie und Soziologie. Ursprünglich als individualpsychologische Kategorie aufgestellt und rezipiert, ist der Begriff inzwischen in kulturwissenschaftliche Semantiken übergegangen, was sich an terminologischen Erweiterungen wie kulturelle, nationale oder kollektive Identität belegen lässt. Im Hinblick auf Fragen der Analyse von Musik, also von konkretem Klangmaterial, scheint eine Rückbesinnung von Identität auf den individualpsychologischen Kern sinnvoll, da es zunächst einmal darum gehen muss, den Nukleus der populärkulturellen Praxis des Zirkulierens und Aktualisierens von Sinn – das sind die von Künstlern geschaffenen und nach außen vertretenen Wahrnehmungsangebote –, solide theoretisch zu markieren.¹ Dem lassen sich die Ausführungen von Jürgen Straub anfügen, der sich einen Überblick über die Anwendungen des Identitätsbegriffs verschafft und in Rekurs auf Erik Erikson folgenden Bedeutungskern extrahiert:

»Identität« [ist] als jene *Einheit und Nämlichkeit* einer Person aufzufassen, welche auf aktive, psychische Synthetisierungs- oder Integrationsleistungen zurückzuführen ist, durch die sich die betreffende Person der Kontinuität und

1 Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auf den interaktions-/prozessanalytischen Ansatz des Kulturosoziologen Howard S. Becker (2008). Eine der Kernaussagen Beckers ist, dass an der Entstehung und Verbreitung von kulturellen Artefakten eine Vielzahl von Personen, u.a. Entscheidungsträgern beteiligt sind. Für den vorliegenden Argumentationszusammenhang, der das materielle In-Erscheinung-Treten der Künstler und die damit verbundenen Erfahrungs- und Sinnpotenziale zentral setzt, erscheint die interpersonale Perspektive auf kulturelle Artefakte als eine Art kritisches Gewissen. Zwar sind es letztlich die (Medien-)Produkte sowie die Personen, die sie nach außen vertreten, die in der Gesellschaft wahrgenommen werden und die folglich als Sinnstifter fungieren, doch ist prinzipiell vorstellbar, dass bestimmte materielle Gegebenheiten nur im Wissen um die im Hintergrund wirkenden Personen (z.B. Produzenten oder [Musikclip-]Regisseure) hinreichend erklärt werden können.

Kohärenz ihrer Lebenspraxis zu vergewissern sucht. Dabei wird angenommen, dass Kontinuität und Kohärenz angesichts diachroner und synchroner Differenzenerfahrungen gebildet oder konstruiert werden« (Straub 1998: 75; Herv. i. Orig.).

Hiernach ist für das Verständnis von personaler Identität entscheidend, dass diese stets ein vorläufiges Produkt kreativer Akte bleibt, wodurch wiederum angedeutet wird, dass nicht nur das Verstehen der Innenperspektive einer Person erkenntnisleitend ist, sondern auch die qualitative Bestimmung ihrer Lebensführung, ihrer Handlungen, mit denen sie ihr Dasein gegenüber sich selbst und der Welt zum Ausdruck bringt (vgl. ebd.: 93).

Mit Blick auf die massenkommunikative Realität populärer Musik erscheint es erforderlich, gedanklich einen Schritt weiter in Richtung medial hervorgebrachter Identitäten zu gehen. Diesbezüglich ist festzustellen, dass die Vorstellungen von populärer Musik durch das Wirken von Berufsmusikern in den Massenmedien geprägt wurden bzw. werden. Die Entstehung popukultureller Sinnzusammenhänge setzte die funktionale Ausdifferenzierung der Berufsgruppe Pop- und Rockmusiker voraus. Dieser Umstand berührt den Rezeptionszusammenhang populärer Musik auf einer grundlegenden Ebene, denn derart wird ein Musikausführender zunächst als Berufsmusiker, d.h. als Typ wahrgenommen. Erst im Zuge der Anerkennung als tatsächlich Unterhaltung ermöglichende Instanz durch das Publikum kann eine Wahrnehmung als *mediale Person* erfolgen. Hierunter ist eine Person zu verstehen, die eigentlich real ist, die aber durch die Medien bekannt ist und dadurch als nicht-alltäglich markiert wird.²

An dieser Stelle wird ersichtlich, dass der Begriff der personalen Identität in nur unzureichender Weise die für Unterhaltungskulturen zentralen Momente der Direktionalität und Intentionalität von Handlung berührt.³

2 Die Bezeichnung Person gibt zu verstehen, dass alle Musiker, Interpreten, Stars etc., mögen sie noch so abgehoben und unreal erscheinen, der realen Welt entspringen und dass das Publikum um ihre Existenz als Subjekte mit eigenem Lebenslauf weiß. Im Gegensatz dazu macht der Begriff der »Figur« deutlich, dass diese Teil einer fiktionalen Welt ist, deren Wahrheitsgehalt nicht von Interesse ist (vgl. Goffman 1977: 148f.)

3 Nach Hans-Otto Hügel besteht der Reiz des Populären gerade darin, »in der Rezeption zwischen den Registern des Sozialen und des Ästhetischen hin und her schalten zu können« (Hügel 2007: 60). Hügel spricht sich für Unterhaltung als einen konstituierenden Begriff populärer Kultur aus. Unterhaltung selbst wird »als Teilhabe an sowohl ästhetisch zweideutig produzierten als auch zweideutig rezipierten, medial vermittelten [...] Ereignissen und Artefakte« (ebd.: 90) verstanden. Ästhetische Zweideutigkeit meint in diesem Zusammenhang »das beständige Sowohl-als-Auch von Ernst und Unernst im Angebot« (ebd.). Entscheidend für die Abgrenzung zum Kunstbegriff ist in der Folge das funktionale Um-Zu-Motiv, d.h. das Moment der Überredung, auch wenn Hügel einschränkt, dass

Setzt man hingegen die Vorstellung einer *Künstleridentität*, die sich aus der personalen Identität des jeweiligen Musikers speist, als theoretischen Bezugspunkt an, so scheinen hierdurch die psychischen Synthetisierungs- oder Integrationsleistungen inklusive der entstehenden Spannungsverhältnisse zwischen privaten und künstlerisch-öffentlichen Aktivitäten in angemessener Form wiedergegeben zu werden. Denn als gewiss gilt, dass die Person in dem Moment, in dem sie im System der Massenmedien sichtbar wird, bereits Identitätsarbeit an sich selbst leistet. Gleichzeitig ist auszuschließen, dass sich die Arbeit an den personalen Selbst- und Weltverhältnissen stets vollkommen deckungsgleich gegenüber den Aktivitäten in den Medien verhält.⁴ Demnach geht die Markierung der medialen Persönlichkeit auf eine additive Identitätsarbeit zurück, die nur ausschnitthaft über die personale Identität informiert – ein Tatbestand, aus dem journalistische Produkte wie Home-stories oder Boulevard-Magazine ihren spezifischen Reiz beziehen. Eine Künstleridentität ist in der Folge vorstellbar als medial vermittelte Handlungsgeschichte.

Materielles Fundament einer solchen Handlungsgeschichte sind die (Selbst-)Aktualisierungen der Star-Person in den Medienangeboten, die im zeitlichen Fortlauf eine Medienbiografie bilden. Im Einzelnen zählen hierzu ästhetische Produkte wie Tonträger (inklusive Coverdesign und Booklet), Musikclip, Live-DVD oder Tour-Poster, journalistisch generierte Kommunikate wie Interviews, Reportagen und Fotografien sowie neuere digitale Mischformen wie Websites und Handyclips von Live-Konzerten, die auf Clip-Portale wie YouTube hochgeladen werden.

Dass das Konzept der Künstleridentität in der Praxis selbst, vor allem in den Institutionen der populären Musik (Plattenfirmen, Musikfernsehsender, Radiosender, Printmagazine etc.), eher als Ziel denn als offener Prozess aufgefasst wird, lässt sich an gängigen Begriffen wie Newcomer und One-

der Grad der Intentionalität stets am Einzelfall überprüft werden müsse. Das Verständnis von populärer Musik als Unterhaltungskultur erscheint insgesamt sinnvoll. Selbst in einem vordergründig ›ernsten‹ Genre- und Szenekontext wie jenem der Gothics sind Strategien der (Selbst-)Distanzierung und Ironisierung manifest. Mögen Themen wie Religion, Transzendenz oder Tod noch so groß und ehrwürdig erscheinen, letztlich sind sich Produzenten/Künstler und Rezipienten/Anhänger darin einig, dass Sinnzusammenhänge ›zurechtgebastelt‹ werden. Das bedeutet: Vorgängiges wird angeeignet und den individuellen Erlebnisansprüchen angepasst (vgl. Schmidt/Neumann-Braun 2008: 312).

4 Einige der in regelmäßigen Abständen in den Medien kolportierten Drogen- und Krisenszenarien von Stars ließen sich sicherlich mit Hilfe des Verstehensansatzes der konfligierenden Identitätssphären erklären (siehe hierzu auch Sommer 1997: 115).

Hit-Wonder veranschaulichen.⁵ Beide Begriffe thematisieren den Umstand, dass eine Medienbiografie (noch) nicht stattgefunden hat. Folglich wird eine scharfe Trennlinie zwischen jenen gezogen, die eine Geschichte zu erzählen haben bzw. eine Geschichte repräsentieren und jenen, denen dies verwehrt blieb bzw. denen in Aussicht gestellt wird, etwas Eigenes, Sinnhaftes zu kreieren.

In den Semantiken der Medien- und Kommunikationstheorie werden die sinnkonstituierenden Übertragungsprozesse zwischen Künstler bzw. Star und Publikum mit dem Begriff der parasozialen Beziehung umschrieben. Gemeint ist die Erzeugung einer gemeinsamen Realität von Produzenten und Rezipienten ohne tatsächlich intersubjektiv geteilten Erfahrungsraum. Hiernach ist eine paradox anmutende Bindungskonstellation möglich, die auf der einen Seite eine tiefgehende emotionale Hinwendung der Rezipienten zu den Medienpersönlichkeiten zeitigt, die aber auf der anderen Seite in der Regel einer realen Bekanntschaft der Beziehungsteilnehmer entbehrt (siehe hierzu Sommer 1997: 119).⁶ Dass parasoziale Beziehungskonstellationen durchaus empirisch rekonstruierbar sind und dass ein solches analytisches Vorgehen über konstitutive Merkmale populärer Gegenwartskultur aufzuklären vermag, demonstrieren die Untersuchungen von Ruprecht Mattig (2009) zu den sozialen Funktionen von Pop- und Rockstars. Konkret wird der Faszination nachgegangen, die von populärer Musik und ihren Stars ausgeht. Auf Grundlage von Fan-Interviews und kulturanthropologischen Konzepten zu rituellem Handeln interpretiert Mattig populäre Musik als Beitrag für die Bewältigung des komplexen Übergangs vom Kind zum Erwachsenen. Die Identitätsstiftung durch Musiker bzw. ihr musikalisches Handeln erscheint in der Folge nicht etwa als Nebenprodukt populärer Musikpraxis, sondern als Nährboden ihrer kulturellen Vitalität und gesellschaftlichen Akzeptanz.

2. Populäre Musik im Schnittfeld von Kulturanalyse und Musikanalyse

Das mediale In-Erscheinung-Treten der Musiker auf der einen Seite und ihre Bedeutung in der Gesellschaft auf der anderen Seite haben seit jeher die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit populärer Musik geprägt. Mitunter

5 Zum Umgang mit Identitätskonstruktionen im Bereich der Musikindustrie siehe Engh (2006).

6 Die Bezeichnung »parasoziale Interaktion« beschreibt in diesem Zusammenhang den Sonderfall einer angedeuteten face-to-face-Situation (beispielsweise im Rahmen von TV-Unterhaltung) (siehe hierzu Hippel 1992).

haben ganze Denk- und Forschungsschulen am Aufgabengebiet »Analyse populärer Musik« ihre Spuren hinterlassen – zu exemplifizieren an den Cultural Studies, in deren Forschungsgeschichte unterschiedliche Reflexionsmodi in einem Spektrum von Ideologiekritik über Semiotik bis hin zu Feminismus zur Anwendung gelangten. Unabhängig von Fragen des Reflexionsmodus fällt die gesellschaftstheoretische Dimensioniertheit der Cultural Studies ins Gewicht. Die kulturellen Artefakte des Populären wurden demnach als in irgendeiner Form bedeutsam für moderne post-industrielle Gesellschaften gekennzeichnet, sie wurden jedoch nicht als Objekte angesehen, die sich durch ihre ästhetische Verfasstheit auszeichneten. Nahezu folgerichtig blieben eingehende Musikanalysen aus.

Von Seiten der Musikwissenschaft war in Fragen des ästhetischen Erlebens zunächst keine Hilfe zu erwarten. Vor allem im deutschsprachigen Raum sah man Ästhetik in konstitutiver Weise an das Kunstwerk gekoppelt. Es verwundert kaum, dass unter dieser Prämisse die ersten Analysen – sie wurden vor allem von Musikpädagogen vorgenommen – zu keinem sonderlich positiven Urteil gelangten (siehe hierzu Irmer 1959 und Binkowski 1962). Im englischsprachigen Raum waren die ersten musikimmanenten Analysen weniger normativ vorbelastet, doch auch sie bewegten sich zunächst in methodologischen Grauzonen, da es schlicht an geeigneten Analysevorbildern fehlte. Aus heutiger Sicht kann festgestellt werden, dass die Bemühungen auf musikwissenschaftlichem Gebiet, sowohl im englischsprachigen als auch im deutschsprachigen Raum, zunehmend auf die Entwicklung, Erprobung und Evaluation eigenständiger Analyseverfahren hinausliefen.⁷

Die Praxis der zweigleisig verlaufenden Auseinandersetzung mit populärer Musik ist indes nicht überwunden. In der Folge überrascht es nicht weiter, dass sich die aktuellen Debatten der Diskrepanz von musik- und kulturwissenschaftlichen Perspektiven auf populäre Musik zuwenden. So begrüßt Peter Wicke etwa die Zunahme an Arbeiten, die sich dem Klanggeschehen in den populären Musikformen zuwenden, er muss jedoch gleichzeitig feststellen:

»Mag das Missverhältnis zwischen den kulturalistischen Zugängen einerseits und der Auseinandersetzung mit den Klangprozessen andererseits auch geringer geworden sein, die Kluft zwischen ihnen hat sich eher noch vertieft« (Wicke 2003: 123).

7 Einen umfassenden Überblick über die Geschichte musikwissenschaftlicher Analyse populärer Musik gibt Helms (2002).

Dass es bis heute nicht gelungen ist, diese Kluft zu schließen, führt Wicke darauf zurück, dass man sich vor allem im Bereich der Musikwissenschaft weigert, die eigenen musiktheoretischen Episteme, die nicht nur der populären Musik gegenüber problematisch sind, zu hinterfragen. Er appelliert dafür, »musikalische Praxis und musikalische Analyse in ein angemessenes, theoretisch begründetes und begrifflich schlüssiges Verhältnis zueinander zu bringen« (ebd.: 124).

Die Einwände Wickes überzeugen. Nichtsdestotrotz sind seit geraumer Zeit sowohl auf musikanalytischer als auch auf kulturanalytischer Seite Bestrebungen zu verzeichnen, die auf eine Vermittlung zwischen beiden Zugangsweisen zielen. Dabei spielt die Frage der (Re-)Präsentation von Identität eine durchaus zentrale Rolle. Vor allem kulturanalytische Konzepte wie Tanz, Körper, Gender, Ethnizität oder Szene fokussieren die Momente identitärer Selbstaueinandersetzung, die mit der Begegnung von Künstler und Publikum einhergehen.⁸ Allerdings offenbart der Stand der Forschung in diesem Bereich eine schwerpunktmäßige Auseinandersetzung mit Rezeptionsverhaltensweisen – eine Grundtendenz, die angesichts des kulturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses nicht weiter überrascht.

Auch in den musikanalytisch orientierten Beiträgen werden Konzepte diskutiert, an denen die Identität stiftenden Potenziale populärer Musik erschlossen werden können bzw. sollen. So setzt sich beispielsweise der Teilbereich der Genreforschung mit Prozessen der Rückkopplung von Künstlern bzw. musikalischen Stilfigurationen und bestimmten Publika auseinander (vgl. Brackett 2003,2005; Hawkins 2003; Whiteley 2000). In eine ähnliche Richtung verlaufen einzelne Arbeiten zum Soundbegriff; in ihnen wird deutlich gemacht, dass populäre Musik zu einer bestimmten Zeit von einer Gruppe von Menschen produziert und von einer anderen Gruppe auf eine Art und Weise rezipiert wird, die als eine Form des Einwilligens in die (künstlerischen) Intentionen der Produzierenden gewertet werden kann (vgl. Appen 2003; Bowman 1995; Gracyk 1996). In jüngster Zeit rückt außerdem die Pop-Stimme in den Fokus des Interesses. Stimmliche Phänomene dienen als Anlass, populäre Musik auf die klanglichen Signaturen des Körperlichen (bzw. Geschlechtlichen), Medialen und Biographischen hin zu durchleuchten (vgl. Bielefeldt 2008; Daley 1998; Jost/Neumann-Braun/Schmidt 2010; Klein 2008). Schließlich liegen avancierte performanzanalytische Arbeiten vor

8 Zu Tanz und Körper siehe Klein (2001, 2004), Osumare (2002), Straw (2001) und Tsitsos (2006); zu Gender siehe Cogan/Cogan (2006), Cohen (2001), Fast (2006) und Clawson (1999); zu Ethnizität siehe Bennett (2000), Ho (2003), Huq (2006) und Shank (2001); zu Szene siehe Bennett (2006), Dowd/Liddle/Nelson (2004) und Schmidt/Neumann-Braun (2008).

(insbesondere im anglophonen Sprachraum), in denen populäre Musik als soziale Aktivität re-formuliert wird, also als kommunikatives Geschehen, dessen Sinn sich in konkreten Handlungsvollzügen erschließt.⁹

Aus diskursanalytischer Perspektive gelangt man zu dem Schluss, dass sich die Analysepraxis populärer Musik zunehmend am wissenssoziologischen Leitsatz von *Körper-Sein und Körper-Haben* ausrichtet (vgl. Berger/Luckmann 2004: 53f.) und sich insofern von der traditionellen Sinnzentrierung der Geisteswissenschaften zu emanzipieren sucht. Von gesteigertem Interesse scheint nunmehr der menschliche Körper zu sein und zwar nicht nur aufgrund seines zeichenhaften In-Erscheinung-Tretens, sondern vor allem aufgrund der Tatsache, dass durch ihn Kultur als sinnenreicher Materialitätszusammenhang verständlich gemacht werden kann.

Populäre Musik zeichnet sich sonach durch eine implizite und explizite Körperlichkeit aus – ersteres trifft auf rein klangliche Medienangebote wie den Tonträger zu (besondere Bedeutung erlangt hier die Materialebene Stimme¹⁰), letzteres auf eine Live-Performance. Entscheidend ist, dass die körperlichen Handlungen, mit denen ein Künstler seine Identität für andere erfahrbar macht, in die medialen Wahrnehmungsangebote eingeschrieben sind. Die klanglichen und/oder visuellen Insignien musikalisch-künstlerischer Identitätsarbeit fungieren ihrerseits als Medium der Identitätsbildung des Rezipienten.

Populärer Musik ist also Identitätskonstruktion und Identitätsangebot zugleich. Um den Angebotscharakter hinreichend zu verstehen, ist es erforderlich zwei Ebenen zu unterscheiden: Zum einen werden über die Musik Haltungen transportiert, mit denen sich ein Rezipient identifizieren kann, zum anderen wird eine bestimmte Reizkonstellation kreiert, die den Empfindungsweisen, Körperrouninen und Erlebnisansprüchen des Rezipienten entgegenkommt. Sinn- und Sinnenhaftes entstehen demnach stets Hand in

9 Bei David Brackett (2000) geht die performanzanalytische Sichtweise auf das Ansinnen zurück, über die stilistisch-ästhetischen Eigenheiten afroamerikanischer Musik aufzuklären und gleichzeitig die Unzulänglichkeiten einer statisch ausgelegten eurozentristischen Perspektive auf Musik aufdecken zu wollen. Brackett sieht in den musikalisch-klanglichen Äußerungen, die im Verlauf eines gesanglichen Vortrags hervorgebracht werden, mannigfache Verständigungspotenziale. Potentiell sinnhaft an populärer Musik ist danach zum einen der selektive Charakter der vorkommenden vokalen ›Kleinstereignisse‹ und zum anderen das intertextuelle Zusammenspiel von Musik und vokalem Ereignis. Siehe außerdem Bowman (2003), Cateforis (2004) und Middleton (2000).

10 So bleibt der ursprüngliche Präsenkontext von Stimme auch auf einer Aufnahme vorstellbar. Simon Frith (1996: 187ff.) benennt vier Imaginationsebenen, die die Lesart von Stimme in populärer Musik markieren. Hiernach wird die Stimme potenziell als musikalisches Instrument, Körper, Person oder Charakter vorgestellt.

Hand, jedoch durchaus in unterschiedlichen Gewichtungen. Vorstellbar ist demnach, dass für einen Rezipienten der eigentliche Sinn eines Musikstückes darin besteht, dass es ihn in die Lage versetzt, seiner inneren Haltung in tänzerisch-körperlicher Weise Ausdruck zu verleihen.

Einen tiefergehenden Einblick in die Präsentation von (Künstler-)Identitäten und die damit einhergehenden Momente der Identitätsstiftung ermöglichen die Verkörperungspraktiken der populären Musik. In ihrem materiellen In-Erscheinung-Treten vermögen es Pop- und Rock-Künstler, für etwas zu stehen und es gleichzeitig zu sein.¹¹ Sie zeichnen sich durch bestimmte Verkörperungsformen aus, die einen Rezipienten ansprechen (oder auch nicht). Zwei Konzepte, die auf dem Kulturphänomen der Verkörperung aufbauen, scheinen in der Folge einer näheren Betrachtung wert zu sein: Habitus und Gestus.¹² Beide Konzepte gilt es im Hinblick auf ihre produktions- und rezeptionsanalytischen Implikationen hin zu durchleuchten.

3. Habitus. Ein bewährtes Konzept

Mit Habitus ist unzweifelhaft auf einen der zentralen Begriffe neuerer Kulturtheorie und -forschung verwiesen. Seinen wissenschaftsgeschichtlichen Hauptreferenzpunkt findet Habitus im Werk Pierre Bourdieus, in dem hinreichend Auskunft über erkenntnis- und forschungstheoretische Prämissen gegeben wird. Erkenntnisleitend ist hiernach die Identifikation der in einer Gesellschaft virulenten Lebensstile – die Definition von Habitus als »*Erzeugungsprinzip* objektiv klassifizierbarer Formen von Praxis und *Klassifikationssystem* [...] dieser Formen« (Bourdieu 1987: 277; Herv. i. Orig.) unterstreicht diese epistemologische Grundausrichtung. Die Realität der Lebens-

11 Es wird in diesem Zusammenhang von einem modernen Verkörperungsbegriff ausgegangen, wie ihn etwa Erika Fischer-Lichte (2004) in Abgrenzung zu den Theaterpraktiken des 18. und 19. Jahrhunderts herleitet, die ein nahezu vollständiges Verschwinden der Darstellerpersönlichkeit vorsahen. Kennzeichnend für eine zeitgemäße Auffassung von Verkörperung(en) ist hiernach, dass der phänomenale Leib und der semiotische Körper des Darstellers/Performers/Künstlers als gleichberechtigte Instanzen des performativen Geschehens vorausgesetzt werden. Verkörperung verweist in der Folge auf die methodisch-analytische Notwendigkeit, das »leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen als Bedingung der Möglichkeit jeglicher kultureller Produktion« (ebd.: 153) zu begreifen. Dementsprechend vermag das Konzept der Verkörperung den Analysierenden dafür zu sensibilisieren, in differenzierter Weise das Repräsentative im Materiell-Sinnlichen herauszuarbeiten.

12 Eine erste Problematisierung resp. Konzeptualisierung beider Begriffe im deutschsprachigen Pop-Diskurs liegt vor in Elflein 2011: 79ff.

stile dient letzten Endes als Zugang zur repräsentierten sozialen Welt (vgl. ebd.).

Eine luzide Auseinandersetzung mit dem Habituskonzept findet sich bei Herbert Willems, der aus der Distanz der Anwenderperspektive heraus Stärken und Schwächen (theoretisch und methodologisch) einkreist. Auf einer grundsätzlichen Ebene bescheinigt Willems der Bourdieuschen Auslegung von Habitus, das Resultat einer organisierenden Aktion zum Ausdruck bringen zu können. Habitus bezieht sich dabei auf Unterbegriffe wie Seinsweise, Prädisposition, Tendenz, Hang oder Neigung. In einer eigenen Begriffsdefinition führt Willems aus:

»Unter Habitus verstehe ich in einer ersten Annäherung an den Begriff und im Sinne eines kleinsten gemeinsamen Nenners soziologischer Begriffsverwendung sozial (re-)produzierte (re-)produktive psychische Dispositionen, und zwar bindende und zugleich freisetzende Verhaltensdispositionen, die sich vor allem und lernschicksalhaft in primären Sozialisationsprozessen entwickeln und als ›zweite Natur‹ der Akteure tendenziell unbewusst (spontan, intuitiv, selbstverständlich) fungieren« (Willems 1997: 182).

Es zeigt sich, dass Innerliches (›psychische Dispositionen‹) und Äußerliches (›Verhaltensdispositionen‹) im Rahmen des Habituskonzepts als interdependentes Faktorengefüge des Weltzugangs gekennzeichnet werden. Nicht zuletzt seit der performativen Wende in den Sozial- und Kulturwissenschaften erscheint gerade die Annahme eines ›äußeren‹, körperlich nachvollziehbaren Habitus als ergiebiger Ansatz zur Analyse individueller und/oder kollektiver Verhaltensweisen. Willems gibt jedoch diesbezüglich zu bedenken, dass es sich bei der ›äußeren‹ Habitusseite um ein relativ statisches (Gestalt-)Charakteristikum handelt, das das charakteristische Erscheinungsbild eines Menschen oder einer Menschengruppe thematisiert (vgl. Willems 2009: 118f.).

Dieser Punkt kann sodann auch als Erklärung für das weitgehende Ausbleiben des Habitusbegriffs auf produkt- bzw. musikanalytischer Seite dienen. Es scheint, als mute Habitus dem Analysierenden von vornherein eine zu breite und statische Perspektivierung des musikalischen Materials zu: Auf der einen Seite soll der Lebensvollzug einer Person in den Blick genommen werden (Stichwort: Sozialisationsprozess), auf der anderen Seite wird die Eigenrealität bzw. -dynamik des (musikalischen) Handlungsvollzugs mehr oder weniger ausgeklammert (Stichwort: Erscheinungsbild). Es stellt sich zudem die Frage, ob nicht all jenes, was an einem Pop- und Rockkünstler materiell greifbar wird, weniger einen bestimmten Habitus beschreibt, als einen Habitus unter der Bedingung der Aussicht auf dessen temporäre Brechung und Reflexion. In den medialen Wahrnehmungsangeboten der populä-

ren Musik kommt das Moment der *Überdeterminiertheit* zum Tragen, das seinerseits auf die Möglichkeit der Überwindung alltäglicher Verhaltens- und Wahrnehmungsmuster verweist. Ausschlaggebend für das Verstehen von (pop-/rock-)musikalischen Handlungen ist danach, dass sie prinzipiell auf den Grad der Deckungsgleichheit mit sozial normierten Verhaltensweisen hinterfragt werden können, dass aber darüber hinaus die Notwendigkeit besteht, sie in Hinblick auf die Transgression dieser Verhaltensweisen zu untersuchen. Hinzu kommt, dass trotz der für Populärkultur typischen Herstellung von Vertrautheit zwischen Produkt bzw. Produzent und Rezipient das Verschränkungsverhältnis zwischen existierenden Sozialstilistiken und den Materialisierungen der populären Musik durch ein Mehr an Leerstellen geprägt ist, die erst in der Alltagspraxis der Rezipienten mit ›Leben‹ ausgefüllt werden müssen. Aus den je spezifischen Handlungsmotivationen auf Produzenten- und Rezipientenseite resultieren unterschiedliche Handlungsdynamiken. Somit erscheint auch der auf den ersten Blick naheliegende Weg, Habitus als geteilte Verkörperungspraxis von Künstlern und Publikum zu untersuchen, nur bedingt gangbar.

In eine andere argumentative Richtung verlaufen die Überlegungen von Andreas Reckwitz, der das Bourdieusche Theoriegebäude als Entwicklungsstufe im Transformationsprozess der Kulturtheorien des 20. Jahrhunderts untersucht. In Bezug auf das Habituskonzept gelangt Reckwitz zu der Einsicht, dass dieses »eine ›Homogenitätsannahme‹ bezüglich der Struktur der Wissensordnung [enthält], die es ihm erschwert, nicht nur kulturelle Reproduktion, sondern auch kulturelle Dynamik beschreib- und erklärbar zu machen« (Reckwitz 2006: 311). Demzufolge muss sich Habitus in dem Moment als unzureichend erweisen, in dem globale, d.h. epochen- und kulturübergreifende Analysen angestrebt werden.

Die angeführten Aspektualisierungen und Problematisierungen des Habituskonzepts leiten schließlich zu dessen eigentlicher Stärke über: So bietet es musikethnologischer Feldforschung das notwendige theoretische Rüstzeug zur Deutung von Rezeptionsverhaltensweisen. Mit seiner Hilfe kann die gruppenspezifische Inkorporierung soziokultureller Prägekräfte zu einem bestimmten Zeitpunkt, an einem bestimmten Ort rekonstruiert werden. Einzelne Untersuchungen zu populärer Musik bestätigen diese Einschätzung. Exemplarisch hierfür steht der Beitrag von Halifu Osumare zur Hip-Hop- und Breakdance-Szene im US-Bundesstaat Hawaii. Den tatsächlichen Akt des Breakdance beschreibt Osumare als sichtbare körperliche Handlung, in der sich kulturell erlernte Haltungen widerspiegeln. Interessant ist nun, dass diese Handlungen in die Sphäre des Musikalischen hineinreichen. So wird der Kern des Ausdruckskomplexes Breakdance musikästhetisch begründet.

Konkret handelt es sich hierbei um »the Africanist aesthetic of polyrhythmic isolations, narrative gestures, signifying, and, most importantly, improvisation that facilitates the movement-by-movement mix« (Osumare 2002: 39). Um diesen ästhetischen Kern entwickeln sich lokale Szenen, die in die medial bzw. global verbreiteten Figuren und Gesten des Hip-Hop-Mainstreams regionale Eigenheiten einschreiben. In theoretischer Hinsicht beruft sich Osumare sowohl auf den Habitus- als auch den Feldbegriff. Hiernach meint Tanz-Performance das Sichtbarmachen einer Haltung (Habitus) auf der Folie der medial erlebten globalen Welt sowie der eigenen Lebenswelt (Feld).¹³

4. Gestus. Ein vielversprechendes Konzept (?)

Im Zuge der Beschäftigung mit den offenen Fragen der Analyse populärer Musik zeigt sich, dass eine Identität und Sinn rekonstruierende Analyse nur dann gelingen kann, wenn sie Bezug auf den Entstehungsprozess von populärer Musik nimmt. Mit den oben aufgerufenen Begriffen »Künstleridentität«, »Medienbiografie« und »mediale Person« ist populäre Musik als Möglichkeitshorizont einer gleichsam Personen bezogenen und Medien bedingten Musikerzeugung skizziert worden. Der Rezeptionsvorgang impliziert somit immer auch die Entscheidung des Einlassens resp. Nicht-Einlassens auf die spezifischen (medialisierten) Handlungsweisen einer Person und/oder Personengruppe.

Angesichts des dichten, nicht versiegenden Stroms an musikalischen Wahrnehmungsangeboten verwundert es schon, dass es einzelnen Künstlern immer wieder gelingt, sich den Hörern und Zuschauern auf besondere Weise nahezubringen. Es ist zu vermuten, dass sie sich durch Verkörperungsformen auszeichnen, die sie von anderen Künstlern unterscheiden. Eine entscheidende Weichenstellung in der personalen Verkörperungspraxis besteht in der Verschränkung von musikalischer Expressivität, d.h. expressivem Verhalten, das aus der emotionalen bzw. emotionalisierenden Ausdeutung des Akts des Musikmachens (Gesang, Instrumentalspiel) hervorgeht, und Verhaltensweisen, die in der Gesellschaft tagtäglich praktiziert und als nicht originär musikalisch gedeutet werden. Schließlich gilt es zu bedenken, dass Pop- und

13 Zur Verschränkung von Habitus und qualitativer Sozialforschung im Rahmen von Populärmusikforschung siehe auch die Untersuchungen Gabriele Kleins zur Rave-Kultur (Klein 2004: 222ff.).

Rock-Künstler gemeinhin auf ein breites Spektrum aus Mitteln der Selbstdarstellung zurückgreifen.¹⁴

Im Konkreten betrifft das Phänomen der Verkörperung vor allem Sänger und Solisten, also insgesamt jene Musiker, die in einem Klang- oder Bühnengeschehen eine exponierte Stellung einnehmen und an deren Handlungen sich Hörer und Zuschauer ausrichten können. Die Gründe für die besondere Attraktivität einer bestimmten Verkörperungsform sind stets vielfältiger Natur und können sicherlich nur im Rahmen einer umfassenden Einzelfallanalyse nachvollzogen werden (wenn überhaupt). Indes erscheinen zwei Fragen von grundlegender analytischer Relevanz: Wann und wodurch entsteht der Eindruck der Verkörperung? Was wird eigentlich verkörpert?

Nachdem ersichtlich geworden ist, dass das Habituskonzept eine materialanalytische Perspektivierung von musikbezogenen Verkörperungsakten nur bedingt leisten kann, soll nun der Blick auf den Begriff des Gestus gewendet werden. Neben seiner alltagssprachlichen Bedeutung, die gemäß der in Wörterbüchern enthaltenen Wissensbestände mit Worten wie »Ausdruck« oder »Verhalten« umrissen werden kann, besitzt er eine musikästhetische bzw. wissenschaftliche Vorgeschichte. Die begriffsgeschichtliche Hauptreferenz, die gleichzeitig seinen Ursprung als musikästhetische Verstehenskategorie kennzeichnet, ist in den Überlegungen von Bertolt Brecht und Kurt Weill zum epischen Theater bzw. Musiktheater zu finden. Gestus bezieht sich in diesem Kontext auf das Kundgeben von Meinungen und Haltungen durch die vom Schauspieler verkörperte Rolle. Dies geschieht direkt

14 So lässt sich aus heutiger Sicht belegen, dass sich im Verlauf der Geschichte der populären Musik das Bild des musikalisch Kreativen gewandelt hat. Über Generationen von Pop- und Rockmusikern hinweg hat sich eine neue Form der Selbstdarstellungskunst ausdifferenziert. Prinzipiell finden sich hierin auch traditionelle abendländisch-europäische Musikertypen wie jene des Virtuosen oder des Komponisten wieder. Unbestritten ist außerdem, dass die Erzeugung von populärer Musik eines musikalischen Gedankens bedarf. Es kommt jedoch eine Reihe an Kreationsmomenten hinzu, die das materielle Erscheinungsbild eines Stars grundlegend prägen können: Klangmanipulation an Verstärkern, Effektgeräten, Gitarren oder Synthesizern sowie vokale Klangspiele, Wortinnovationen, gestisches Gebaren, (pseudo-)erotisches Kokettieren, akrobatische Tanzeinlagen etc. Das Besondere eines Künstlers kann in der Folge nicht allein an seinen kompositorischen oder instrumentalen bzw. vokalen Fähigkeiten ermesen werden, sondern erschließt sich anhand der Art und Weise, wie er in medialen Settings agiert. Das klingende Endprodukt erzählt stets eine Geschichte individuell herausgebildeter Aktivitätspräferenzen (unter musikindustriellen Bedingungen). Der Hüftschwung von Elvis Presley, das crooning von Frank Sinatra oder die kraftvollen, (selbst)zerstörerischen Performances von The Who sind nur drei von vielen möglichen Beispielen für die abwechslungsreiche Erfolgsgeschichte der populärmusikalischen Selbstdarstellungskunst (vgl. Jost/Neumann-Braun 2010: 366).

sprachvermittelt und/oder mit Hilfe von bestimmter Gesten (vgl. Schechner 2006: 181). Brecht selbst versteht unter Gestus »ein[en] Komplex von Gesten, Mimik und (für gewöhnlich) Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen zu einem oder mehreren Menschen richten« (Brecht 1993a: 616). Durch den Einsatz von Musik ist es möglich, die Äußerungen derart zu untermauern, dass eine falsche Interpretation des Publikums »nahezu ausgeschlossen« werden kann (vgl. Weill/Albrecht 1961: 29).

Brecht begründet sein Interesse an gestenbasierten Darstellungsformen damit, dass sich in ihnen die Komplexität sozialer Interaktionen spiegeln lässt:

»Zu den Haltungen, eingenommen von Menschen zu Menschen, gehören selbst die anscheinend ganz privaten, wie die Äußerungen des körperlichen Schmerzes in der Krankheit oder die religiösen. Diese gestischen Äußerungen sind meist recht kompliziert und widerspruchsvoll, so daß sie sich mit einem Wort nicht mehr wiedergeben lassen, und der Schauspieler muß achtgeben, daß er bei der notwendigerweise verstärkten Abbildung da nichts verliert, sondern den ganzen Komplex verstärkt« (Brecht 1993b: 89).

An diesen Ausführungen lässt sich darlegen, worum es Brecht in seiner theatertheoretischen Auseinandersetzung mit dem Gestusbegriff ging: Er strebte eine grundlegende Orientierung theatralen Verhaltens an alltagsweltlichen Verhaltensformen und den damit einhergehenden Schemata der Sinnzuweisung an.

Nachfolgend wird keine umfassende Begriffsdiskussion des Wortes »Gestus« verfolgt, vielmehr gilt es, dezidiert auf die Brechtsche bzw. Weillsche Auslegung einzugehen, da dieser die entscheidenden Impulse zur (Re-)Konzeptualisierung des Verschränkungsverhältnisses von Musik, expressiver Personenhandlung und künstlerischer Identitätsarbeit zu entnehmen sind.¹⁵

15 Eine etymologische Annäherung an den Gestusbegriff liegt in Jürgen Engelhardts Monographie *Gestus und Entfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill* (1984) vor. Engelhardt geht auf die lateinische Bedeutung des Wortes zurück und zeigt auf, dass in dieser bereits die eigentümliche Integrationsleistung angelegt ist, die Aspekte des Materiellen und Vollzughaften mit denen des Sinnhaften und Beständigen zu vereinen: »Bewegung aber, die zu einem ›Halt‹ des Bewegten, zu einer Haltung als relativer Verhaltensruhe von Materie zwischen Realität, denkender Wahrnehmung und Vorstellung, führt – sie heißt auf lateinisch Gestus. In gestus, us m. (lat. = ›Haltung od. Bewegung‹) ist die doppelte Bedeutung sprachbegrifflich eingefangen« (Engelhardt 1984: 41f.). Des Weiteren setzt Engelhardt Gestus in einen kunstphilosophischen bzw. -geschichtlichen Kontext. Das im Gestusbegriff repräsentierte Moment des Zusammenfallens von Haltung und Bewegung beschreibt hiernach den Fundamentalvorgang der Verhaltenscodierung, der bereits in Hegels Opus Magnum *Phänomenologie des Geistes* und der dort enthaltenen Abhandlung über das »Analysieren einer Vorstellung« thematisiert

Zunächst sollen Unterschiede und Übereinstimmungen zur populären Musik herausgearbeitet werden, um auf dieser Grundlage zu einer Re-Formulierung des Gestusbegriffs im Rahmen von Analyse populärer Musik vorzudringen. Für die Notwendigkeit einer eigenständigen Positionierung gegenüber dem Begriffsverständnis bei Brecht und Weill sprechen drei Punkte: erstens der Fokus auf das Musiktheater, zweitens die Narrativität und Fiktionalität des Musiktheaters und drittens die Absicht der Menschenerziehung.

Der erstgenannte Punkt bezieht sich auf den musikhistorischen Tatbestand, dass im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts eine intensive Beschäftigung mit dem ästhetischen Bezugssystem Musik – Bühne stattfand, in deren Zusammenhang kein geringeres Ziel als die Abkehr vom Opernbegriff und, daran gekoppelt, die Überwindung des illusionistischen Opernideals des 19. Jahrhunderts gefordert wurde. Kurt Weill war eine treibende Kraft innerhalb dieser Strömung. Seiner Auffassung nach sollte die neue musik- und bühnenbasierte Theatralität der Darstellung des denkenden bzw. zum Denken verpflichteten Menschen dienen (vgl. Weill/Albrecht 1961: 28).¹⁶ Zurückbezogen auf populäre Musik heißt dies, dass die frühe Auseinandersetzung mit dem Gestusbegriff im Sinne einer (historischen) Reflexion der Darstellungsfunktionen im Ordnungsrahmen Bühne gelesen werden muss. Dieser theatertheoretische Fokus spiegelt die ästhetische Wirklichkeit populärer Gegenwartsmusik nur ausschnitthaft wider. Mit dem Nebeneinander von Tonträger, Musikclip, CD-Cover, Festival- und Tournee-Bühne sowie Website ist eine Realität der fortwährenden Medienwechsel beschrieben, in der das Ineinandergreifen von Musik und Körper zuweilen nicht sichtbar ist und insgesamt flexibel gehalten wird, da es in einer komplexen Realität der Konstruktion von Künstleridentitäten aufgeht.

Der zweitgenannte Punkt – Narrativität und Fiktionalität des Musiktheaters – deutet darauf hin, dass das Gestuskonzept bei Brecht und Weill im Dienste der Großform des Musiktheaters steht und in der Folge das gestische

wird und im Dadaismus sowie in den musiktheatralischen Werken Igor Strawinskys weitere ästhetische Entsprechungen findet. Die kunstphilosophische Verortung Engelhardts erscheint insgesamt nachvollziehbar und ergiebig, sie spiegelt jedoch eine einseitige, weil westlich-abendländische Sicht der Dinge wider. So ist in Zusammenhang mit dem epischen Theater ebenso auf das von Brecht nachweislich geschätzte chinesische (Musik-)Theater zu verweisen, in dem die Schauspieler/Sänger ihre Rollen durch Auswahl und Anordnung normierter Gesten markieren. Der Sinn dieser Gesten erschließt sich nur einem ›eingeweihten‹ Publikum. Das Theatererlebnis basiert in der Folge, ähnlich wie im Fall des Brechtschen Theaters, auf einer (De-)Codierung von gestischen Äußerungen (vgl. Schechner 2006: 182ff.).

¹⁶ Zu den gesellschaftlich-politischen Motiven im Weillschen Werk siehe außerdem Grosch (1999).

Spiel im Spannungsfeld von Bühnen- und Klanggeschehen einer übergeordneten Sinnstruktur, nämlich der Narration, verpflichtet ist. Hierin zeichnet sich die formale Vorgabe einer fiktionalen Bühnen-Theatralität ab, die in Pop- und Rockmusik nur als ästhetisches Randphänomen vorkommt.¹⁷ Die materiellen Hervorbringungen populärer Musik (Single, Album, Musikclip, Live-Performance¹⁸ etc.) werden in konstitutiver Weise durch die Kleinform Song geprägt. In seiner Eigenschaft als musikalischer und sprachlicher Informationsträger präsentiert sich der Song in der Regel als geschlossene Einheit. Das bedeutet, dass der einzelne Song zwar fiktionale Anteile mit sich führen kann, in zwei aufeinander folgenden Songs auf einem Album oder während eines Konzerts jedoch höchst unterschiedliche Geschichten, Botschaften, Bilder etc. thematisiert werden können. Dem ist wiederum anzufügen, dass Brecht und Weill ebenso auf den Song als formgebendes Prinzip zurückgriffen. Doch kann dies nicht über den Umstand hinwegtäuschen, dass die Songs im Sinne der Präsentation von Theaterrollen verfasst wurden. Rollen unterliegen dramaturgischen, im Falle Brechts, episch-erzählenden Prinzipien, was zur Folge hat, dass der Song im Musiktheater stets auf eine ihm äußerliche parallele Sinnstruktur verweist.¹⁹

Schließlich macht das sich durch das Brechtsche Gesamtwerk ziehende Motiv der Menschenerziehung deutlich, dass dem Gestuskonzept ursprünglich eine gesellschaftlich-politische Dimension innewohnte. Hiernach diene die Herstellung von fiktiven Charakteren auf der Basis repetitiver gestischer Handlungen vor allem ihrer Zurschaustellung (siehe hierzu Brecht 1992). So sollte der Zuschauer auf der Basis der körperlichen Sichtbarmachung von Routinen und Zwängen die Unmündigkeit vorgelebt bekommen, die die jeweilige Figur bis in alle Lebenslagen verfolgt (vgl. Doherty 2000: 459ff.). Der Zuschauer soll hierdurch animiert werden, seine eigenen Routinen und Zwänge zu reflektieren, um in der Folge einen Zustand größerer Bewusstheit zu erlangen.

Ungeachtet dieser sozialgeschichtlichen Rahmung lässt sich aus letztgenanntem Aspekt eine Quintessenz extrahieren, die für das Verstehen populärer Musik von entscheidender Bedeutung sein kann. So besteht eine signifikante Parallele zum Brechtschen Musiktheater in der Zentralsetzung von Individuen unter der Bedingung *profanen ostentativen Verhaltens*. Zwar zielt das Musiktheater noch auf die Darstellung fiktiver Charaktere ab, doch

17 Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die narrativ-fiktionalen Bühnenkonzepte im frühen Schaffen von Bands wie Genesis, The Who oder Pink Floyd.

18 Zur performativen Hervorbringung von Materialität siehe insbesondere Fischer-Lichte 2004: 127ff.

19 Siehe hierzu die Ausführungen zu den Wirkungseffekten von Musik im Allgemeinen und Songtypen im Speziellen in Brecht (1993c).

waren diese bereits alltags- und lebensweltnah angelegt, was auf der Bühne u.a. dadurch unterstützt wurde, dass Schauspieler temporär aus ihrer Rolle heraustraten (vgl. Schechner 2006: 182). Wie oben angedeutet, ging es Brecht darum, ein performativ-theatrales Geschehen auf der Basis sozial (›miss‹-)verständlicher Handlungen zu erzeugen.

Die sinn- und sinnenhafte Orientierung an den Verhaltensmustern einer Person, die dem Zuschauer auch in der realen Welt begegnen könnte, funktioniert dadurch, dass fortwährend Haltungen in Form von Sprechakten, Gesten und Körperbewegungen vorexerziert werden, der Zuschauer also aufgefordert ist, in irgendeiner Form Stellung zu beziehen. In populärer Musik, vor allem in den Spielarten von Pop und Rock, bleibt nun der Fiktionalitätsrahmen als basaler Handlungs- und Wahrnehmungsrahmen (im Sinne eines Normalfalles bzw. einer Normfallerwartung) aus. Die Verkörperungspraxis von Pop und Rock kapriziert sich in der Folge darauf, bestimmten Haltungen Ausdruck zu verleihen.

Dass populäre Musik insgesamt auf ein wirkungsvolles Spiel mit Haltungen zuläuft, lässt sich nicht zuletzt am formalästhetischen Aspekt der Rekursivität belegen. So können vor allem die Haltungen desjenigen erkannt und nachvollzogen werden, der dem Rezipienten genügend Gelegenheiten zum Sich-hinein-Projizieren ins Material zur Verfügung stellt – Strophen, Refrains, Riffs und Hooks bieten hierfür das strukturelle Gerüst.²⁰ Veranschaulichen lässt sich dieses Übertragungsphänomen vor allem anhand von musikalischen Aufführungspraktiken. So gelangt Susanne Stemmler (2010) im Rahmen ihrer musikethnografischen Studie zur HipHop-Kultur zu dem Ergebnis, dass vor allem die Auswahl bestimmter Gesten der musikalischen Darbietung Sinn und Bedeutung verleiht. Dies lässt sich u.a. an der Technik des »Freestylens« belegen, die sich darin konstituiert, dass Rap-Performer und Publikum einen Kreis (»Cipa«) bilden. In diesem Setting bewirken die Gesten die Verbindung zum Publikum, »bis hin zur kollektiven Trance« (ebd.: 171). Das Performance-Setting ist der Kontext, in dem Rhythmus und Gesten eine Bedeutung erhalten; es schafft ein Gefühl der Heimat – zu verstehen als virtuelle Heimat geteilter Erfahrungen. Heimat wird demnach zu einem Lebensstil, »einer *attitude* [Haltung!], um es mit einem wichtigen Begriff der HipHop-Sprache auszudrücken« (ebd.: 175, Herv. i. Orig.). Neben der symbolischen Dimension kommt den gestischen Äußerungen eine zentrale mnemotechnische Funktion zu (vgl. ebd.: 163). Das bedeutet, dass

20 Es erstaunt hiernach nicht weiter, dass Brecht und Weill, wie oben erwähnt, in ihren Arbeiten schwerpunktmäßig auf das populäre Format Song, das seinen spezifischen Reiz aus der Rekurrenz musikalisch-klanglicher Ereignisse bezieht, zurückgegriffen haben.

Körperbewegungen bis hin zu einer Choreographie verdichtet werden können, die letztlich dazu dient, dem Rezipienten einen Zugang zur klanglichen Organisation der musikalischen Darbietung zu eröffnen.²¹

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten, dass der Gestusbegriff nur unter der Voraussetzung einer Abgrenzung gegenüber dem gesellschaftserzieherischen Anliegen des Musiktheaters sowie der Ausschließlichkeit des Anwendungsbereichs Bühne reformuliert werden kann. Gleichzeitig wurde anhand des Konzepts der Künstleridentität (siehe Abschnitte 1 und 2) deutlich gemacht, dass die Adressierung eines Publikums als ›Verkörpernder‹, als jemand, der in seinem materiellen In-Erscheinung-Treten für etwas zu stehen vermag, konstitutiv für die Spielarten der populären Musik ist. Dieses intentionale Moment der Adressierung gleicht dem Versuch einer unvermittelten Überredung. Bezogen auf ihren langfristigen Wirkungseffekt wäre populäre Musik folglich weniger als Menschenerziehung denn als Überzeugungsarbeit in (vorgeblich) ›eigener Sache‹ zu verstehen.

Insgesamt kann davon ausgegangen werden, dass in den medialen Erscheinungsformen der populären Musik eine personen-, zeit- und ortsbezogene Auslegung expressiven Verhaltens im Allgemeinen und der Elemente der Musik im Speziellen erfahrbar gemacht wird. Im wiederkehrenden Rückgriff auf bestimmte Ausdrucksformen sowie in der medialen Präsentation derselbigen offenbart der Künstler sich selbst in seinem Verhalten gegen-

21 Die These der instantanen Aneignung von Haltungen des Performers stößt in Bezug auf die elektronische Tanzmusik an die Grenzen ihrer analytischen Tragfähigkeit. In der elektronischen Tanzmusik wird der stimmliche bzw. instrumentale Handlungsvollzug zumeist ausgeblendet, zudem ist die Klangebene in der Regel linear in sich wechselweise auf- und abbauenden Klangschichten organisiert (Stichwort: Track). Die Stars dieses Genres agieren in der Rolle des Produzenten, der seine Musik vornehmlich im Mediendispositiv Computer hervorbringt. Nichtsdestotrotz treten diese Künstler im Ereigniskontext von Raves oder Club-Events als expressive Personen in Erscheinung (z.B. vor einem Laptop oder als DJ vor Turntables). Das Gestuskonzept wäre im Falle elektronischer Tanzmusik also vor allem auf die Analyse von Live-Veranstaltungen zu beziehen. Diesbezüglich wäre allerdings zu klären, inwieweit das Setting der Live-Veranstaltung eine reizvolle Adressierung des Publikums durch den Künstler überhaupt zulässt. Das Einlassen der Rezipienten auf die klangstrukturellen Zusammenhänge kann am ehesten mit dem Konzept des Tanze(n)s erklärt werden. Stan Hawkins (2003: 85) beschreibt den musikalischen Verlauf während eines Club-Events als »process of continual improvisation«. Dieser Prozess erscheint als Stimulus körperlicher Bewegung. Doch auch im Tanzen werden Haltungen zum Ausdruck gebracht, wie Gabriele Klein anmerkt: »Tanz ist ›verkörperte Erfahrung‹, eine spezifische, dem Habitus und dem kulturellen Raum entsprechende Ausdrucksform« (Klein 2001: 163). Die Frage, welche Haltungen mit welchen musikalischen Strukturen und performativen Handlungsfiguren korrespondieren, lässt sich also nur auf der Basis von umfassenden Falluntersuchungen (Genre, Szene, Star-Fan-Beziehung) beantworten.

über der Welt der Musik – Pop- und Rock-Künstler verkörpern eben immer auch eine bestimmte Machart von Musik. Dies betrifft sowohl Musik als immaterielles, zeitindifferentes Ordnungssystem als auch die musikalische Gegenwart in ihren mannigfachen Stilverflechtungen und Produktionsästhetiken. In finaler Wendung kann die Musik des Künstlers vom Publikum als Repräsentation seines personalen Weltbezugs gedeutet werden.

Die Argumentation mit Begriffen wie »Weltbezug« mutet auf den ersten Blick allzu abstrakt an, jedoch ist an dieser Stelle ein entschiedener Schritt in Richtung Abstraktion vonnöten. Es gilt sich darüber bewusst zu werden, dass das auf einem Tonträger festgehaltene Klanggeschehen eine Geschichte des Entscheidens ist, genauer: des Auslassens, Auswählens und Wiederholens – dies trifft gleichermaßen auf die Darstellungen in Clips oder die Performance während eines Live-Konzerts zu. In seinem Aktivwerden in den medialen Settings befördert sich der Künstler ins Bewusstsein des Publikums. Seine Handlungen sind dabei biographisch artikuliert, das bedeutet, auf einem Tonträger können keine grundlegend anderen Handlungen in Klang transformiert werden als in den übrigen Medienangeboten. Man stelle sich vor, ein Künstler spielte auf einem Tonträger Rockmusik, präsentierte sogenannte klassische Musik im Musikclip und Folklore auf der Bühne – seine mediale Präsenz gehörte alsbald der Vergangenheit an. Es ist offenkundig, dass ein solcher Fall in der Realität nur schwerlich vorstellbar ist. Ein realistischeres Beispiel stellt hingegen der Rocksänger dar, welcher auf der Aufnahme, während des Soundchecks oder der Performance ähnliche melodische Figuren und Hooks singt und damit auf sein routiniertes, d.h. verkörpertes Wissen zurückgreift. Sein Selbstdarstellungsvermögen wird in gesanglicher wie in motorischer Hinsicht durch die spezifische Verfasstheit seines Körpers bestimmt. Nichtsdestotrotz ist es ihm möglich, sein Handeln den Anforderungen des jeweiligen Darbietungs- und Produktionsanlasses anzupassen. Der flexible Umgang mit den eigenen Routinen und physischen Gegebenheiten macht einen gewichtigen Teil seiner Künstleridentität aus.

Bleibt ein solcher Rocksänger über einen längeren Zeitraum als Künstlerpersönlichkeit aktiv und erfahrbar, so bedeutet dies, dass er sich in einem zunehmend verdichtenden Netz von Selbstbezügen bewegt. Denn während bei Brecht und Weill die Haltungen von Figuren für die Dauer einer Theateraufführung erkennbar sind, gilt für populäre Musik, dass Haltungen von realen, expressiven Personen verkörpert und in Form von Medienangeboten gespeichert werden und folglich jederzeit abrufbar sind. In analytischer Hinsicht interessiert demnach nicht nur das spezifische Verschränkungsverhältnis von Musik, Geste/Körper und Sprache während der Dauer einer Aufführungssituation. Analytisch relevant ist vielmehr die Gesamtheit

der materiellen Hervorbringungen eines Künstlers. Erst im Wissen um das gesamte Schaffen können die Ausdrucksmuster identifiziert werden, die auf Rezipientenseite den Eindruck einer bestimmten Haltung bzw. eines Spiels mit verschiedenen Haltungen hervorrufen. In der Folge muss eine Aufgabe von Analyse populärer Musik darin bestehen, die selbsterzeugten Strukturen eines Künstlers zu entziffern. Versteht man Gestus im Sinne von *anlassbedingten Verkörperungen von Haltungen*, so wird hierdurch begreiflich, dass die Künstler der populären Musik fortwährend personale Handlungsschemata entwickeln, in denen sie das notwendige Changieren zwischen Kontinuität und Diskontinuität vollziehen – die Ausdrucksmuster eines Künstlers erfahren demnach potenziell in jedem neu veröffentlichten Song oder in jeder Performance eine Modulation.

Der Aspekt der Verkörperung ist nicht zuletzt dahingehend von Bedeutung, dass er die Verstehensategorie Stil als von begrenzter musikanalytischer Reichweite aufweist. So laufen stilanalytische Betrachtungen stets Gefahr, populäre Musik als eine Art Eigenrealität des musikalischen Klangs zu erfassen, der in sich ein Set an Merkmalen führt, das nur im Sinne eines Zeichenrepertoires entschlüsselt werden muss. Der Verstehensprozess wird hiermit auf eine statische, sinnzentrierte Vorgehensweise hin festgelegt, was jedoch nicht zuletzt angesichts der Fülle an performativen Settings, in denen sich populäre Musik als instantane, flüchtige Reizkulisse konstituiert, unvollständig und irreführend erscheint. Zudem lässt sich anhand des Stilbegriffs nur unzureichend die ästhetische Vollzugswahrheit²² rekonstruieren, die die konkrete (medialisierte) »Überzeugungsarbeit« eines Künstlers in der Wahrnehmung des Rezipienten auslösen kann. Sonach lassen sich im Rahmen von Stilanalysen nur bedingt die rezeptionsspezifischen Zustände der Verzauberung und des Ergriffenseins nachvollziehen.

Durch den Gestusbegriff wird gewissermaßen eine Ausweitung musikanalytischer Perspektiven in die Sphäre der Kulturanalyse hinein angeregt. In analytisch-methodologischer Hinsicht wäre also von folgendem Frageverständnis auszugehen: Inwieweit werden Tonaufnahmen, Bildkompositionen (Covergestaltung, Pressefotos), Clipinszenierungen oder Bühnenperformances durch expressive Personen mit je besonderen Verkörperungsformen geprägt? Es erscheint desiderabel, die einzelnen Songs, Clips, Live-Performances etc. als Entscheidungen für bestimmte musikalische Elemente, Klänge,

22 Der Begriff der Vollzugswahrheit geht auf Hans-Georg Gadamer zurück. Hans Ulrich Gumbrecht zitiert Gadamer in seinem Buch *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, das die seit den 1990er Jahren forcierte Kritik des Primats hermeneutischer Sinnrekonstruktion aufgreift und am Begriff der Präsenz ins Konstruktive wendet (vgl. Gumbrecht 2004: 84).

Instrumente, Gesten, Themen etc. zu lesen. Ziel von Musikanalyse sollte es sein, eine Sensibilität für die Rückgriffe auf Bekanntes, die Integration von Neuem sowie den Ausschluss von potenziell Neuem herzustellen, um auf dieser Grundlage Ausdrucksstrategien zu rekonstruieren, die es dem Künstler ermöglichen, ein Publikum in besonderer Form zu adressieren.²³ Hierbei ist eine Betrachtung auf der Folie der Erkenntnis des Geschichtlichwerdens musikalischer Strömungen und Genres erforderlich. Folglich ist der Frage nachzugehen, auf welche Arten und Weisen es einem Künstler gelingt, sich in der Vielgestaltigkeit (popular-)musikalischer Gegenwart stets von Neuem zu positionieren.

5. Schluss

Der reformulierte Gestusbegriff schließt eine theoretisch-methodologische Lücke im Spannungsfeld von Rezeptionsverhaltensweisen und medial hervorgebrachten musikalischen Handlungen bzw. Handlungsgeschichten. Die besondere musikanalytische Qualität von Gestus wird insbesondere in der Gegenüberstellung zum breiter angelegten Habituskonzept ersichtlich. So setzt Habitus an der Veralltäglichung von Handlungen an. Der perspektivische Bezugspunkt besteht folglich weniger im konkreten *Handlungsvollzug* – dessen Rekonstruktion ist für eine Musikanalyse unerlässlich –, denn im *Lebensvollzug*.

Insgesamt gibt der Gestusbegriff zu verstehen, dass es bei populärer Musik um expressiv künstlerische Personen geht, die der durchaus anspruchsvollen Aufgabe gegenüber stehen, zu unterschiedlichen Anlässen (Tonträger-, Musikclip-, Live-Produktion etc.) auf je besondere Weise materiell in Erscheinung zu treten, die aber darüber hinaus eine gewisse Beständigkeit in ihrem Ausdruck erkennen lassen müssen, wollen sie wiedererkannt werden. Ein Künstler kann der doppelten Anforderung, dem Handlungsvollzug im Hier und Jetzt Kontur zu verleihen und gleichzeitig ein eigenes Ausdrucksprofil auszubilden, dadurch entsprechen, dass er sich ein Gestus-Repertoire im eigentlichen Wortsinn einverleibt.

23 Populäre Musikstücke bauen auf einem strukturierten bzw. strukturierenden Zusammenwirken von Klängen und Handlungen auf. Demnach gilt es, den Gestus einer einzelnen Person stets im Kontext der sich im Zusammenklang manifestierenden Ausdrucksqualität eines Songs zu lesen. Mitunter ist es gerade das Verhältnis von sängerischem bzw. solistischem Gestus und dem Spiel/Arrangement der übrigen Instrumentalisten und Vokalisten, das interessante Spannungsmomente bewirkt und den spezifischen Reiz eines Stückes ausmacht.

Schließlich haben die Überlegungen zu den Identitätskonstruktionen und Verkörperungspraktiken der populären Musik anschaulich machen können, dass eine um die Rekonstruktion von Sinn und Bedeutung bemühte Musikanalyse die Rezipientenperspektive stets mitdenken muss. Für das Verständnis von populärer Musik als vitale kulturelle Praxis ist die Einsicht wesentlich, dass im Zuge der medialen Präsentation von Musikern und ihrer Musik Identitätsmuster, die in einer kulturellen Formation virulent sind, repräsentiert werden. An die Musikanalyse ist folglich die Fragereihe geknüpft, ob überhaupt Sinn gestiftet wird, ob sich Rezipienten in ihrer Identität »repräsentiert« fühlen, und, wenn ja, welche Aspekte des (Klang-)Materials (Songtext, Stimme, Sound, musikalische Parameter, körperliche Gesten etc.) den Ausschlag dafür geben. Das Wissen um den Gestus eines Künstlers – hierin bündeln sich klangstrukturelle, selbstdarstellerische und medialinszenatorische Aspekte – kann einen entscheidenden Beitrag zur Beantwortung der genannten Fragen leisten.

Aus methodologischer Sicht würde dies eine Hinwendung zur Musikethnografie und somit zu den Methoden der qualitativen Sozialforschung bedeuten. Interessant an der qualitativen Sozialforschung ist, dass der Analysierende aufgefordert ist, sich selbst als »Pop-Experte« in Beziehung zum untersuchten Gegenstand zu setzen. Seine identitäre Selbstauseinandersetzung auf der Folie populärer Musik wird in der Folge Bestandteil jener symbolischen Ordnungen, die er zu rekonstruieren sucht. Dem Leser einer solchen Analyse wird ein realistischer Eindruck von den Prozessen musikbezogener Bedeutungszuweisung und Sinngenerierung vermittelt. Das Besondere, Anziehende und Bedeutungsvolle an populärer Musik bleibt prinzipiell auf klangstrukturelle Phänomene zurückführbar, doch erfolgt eine entscheidende Erweiterung der analytischen Perspektive. Denn was letztlich untersucht wird, sind Handlungsspektren innerhalb einer musikalisch-medialen Verkörperungspraxis, also umfassende Wahrnehmungsangebote, die eine »Vorgeschichte« besitzen und Fans (und Analysierende) in ihren speziellen »Vorgeschichten« zu adressieren vermögen. Die analytische Rekonstruktion von Sinn und Bedeutung spiegelt infolgedessen eine Momentaufnahme kollektiv geteilter Erfahrungen mit populärer Musikkultur wider.

Literatur

- Appen, Ralf von (2003). »The rougher the better. Eine Geschichte des ›dreckigen Sounds‹, seiner ästhetischen Motive und sozialen Funktionen.« In: *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*. Hg. v. Thomas Phleps und Ralf von Appen. Bielefeld: Transcript, S. 101-122.
- Becker, Howard S. (2008). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press (2. Aufl.).
- Bennett, Andy (2000). *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*. London: Palgrave Macmillan.
- Bennett, Andy (2006). »Subcultures or Neotribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste.« In: *The Popular Music Studies Reader*. Hg. v. Andy Bennett, Barry Shank und Jason Toynbee. London: Routledge, S. 106-113.
- Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas (2004). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt/M.: S. Fischer (20. Aufl.).
- Bielefeldt, Christian (2008). »Voices of Prince. Zur Popstimme.« In: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. v. Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Grossmann. Bielefeld: Transcript, S. 201-219.
- Binkowski, Bernhard (1962). »Schlager im Unterricht.« In: *Handbuch der Schulmusik*. Hg. v. Erich Valentin. Regensburg: Bosse, S. 177-190.
- Bourdieu, Pierre (1987). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bowman, Rob (1995). »The Stax Sound: A Musicological Analysis.« In: *Popular Music* 14:3, S. 285-320.
- Bowman, Rob (2003). »The Determining Role of Performance in the Articulation of Meaning: The Case of ›Try a Little Tenderness‹.« In: *Analyzing Popular Music*. Hg. v. Allan F. Moore. Cambridge: Cambridge University Press, S. 103-130.
- Brackett, David (2000). »James Brown's ›Superbad‹ and the Double-Voiced Utterance.« In: *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Hg. v. Richard Middleton. Oxford: Oxford University Press, S. 122-140.
- Brackett, David (2003). »What a Difference a Name Makes: Two Instances of African-American Popular Music.« In: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Hg. v. Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton. New York: Routledge, S. 238-250.
- Brackett, David (2005). »Questions of Genre in Black Popular Music.« In: *Black Music Research Journal* 25:1/2, S. 73-92.
- Brecht, Bertolt (1992). »Die große und die kleine Pädagogik.« In: *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Schriften 1. Schriften 1914-1933, Bd. 21*. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/M.: Aufbau / Suhrkamp, S. 396.
- Brecht, Bertolt (1993a). »Über den Gestus.« In: *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Schriften 2. Schriften 1933-1942, Bd. 22. Teil 2*. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/M.: Aufbau / Suhrkamp, S. 616-617.

- Brecht, Bertolt (1993b). »Kleines Organon für das Theater.« In: *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Schriften 3. Schriften 1942-1956, Bd. 23.* Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/M.: Aufbau / Suhrkamp, S. 65-97.
- Brecht, Bertolt (1993c). »Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater.« In: *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Schriften 2. Schriften 1933-1942, Bd. 22.* Teil 1. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/M.: Aufbau / Suhrkamp, S. 155-164.
- Cateforis, Theo (2004). »Performing the Avant-Garde Groove: Devo and the Whiteness of the New Wave.« In: *American Music* 22:4, S. 564-588.
- Clawson, Mary Ann (1999). »When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music.« In: *Gender and Society* 13:2, S. 193-210.
- Cogan, Brian / Cogan, Gina (2006). »Gender and Authenticity in Japanese Popular Music: 1980-2000.« In: *Popular Music and Society* 29:1, S. 69-90.
- Cohen, Sara (2001). »Popular Music, Gender and Sexuality.« In: *The Cambridge Companion to Pop and Rock.* Hg. v. Simon Frith, Will Straw und John Street. Cambridge: Cambridge University Press, S. 226-242.
- Daley, Mike (1998). »Patti Smith's ›Gloria‹: Intertextual Play in a Rock Vocal Performance.« In: *Popular Music* 16: 3, S. 235-253.
- Doherty, Brigid (2000). »Test and Gestus in Brecht and Benjamin.« In: *MLN* 115:3 (German Issue), S. 442-481.
- Dowd, Timothy J. / Liddle, Kathleen / Nelson, Jenna (2004). »Music Festivals as Scenes: Examples from Serious Music, Womyn's Music, and SkatePunk.« In: *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual.* Hg. v. Andy Bennett und Richard A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press, S. 149-167.
- Dutt, Carsten (Hg.) (2000). *Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter (3. Aufl.).
- Elflein, Dietmar (2011). »What is this that stands before me? Männerbilder im Heavy Metal.« In: *Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik.* Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 37). Bielefeld: Transcript, S. 79-95.
- Engelhardt, Jürgen (1984). *Gestus und Entfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill.* München: Musikverlag Emil Katzschler.
- Engh, Marcel (2006). *Popstars als Marke. Identitätsorientiertes Markenmanagement für die musikindustrielle Künstlerentwicklung und -vermarktung.* Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Fast, Susan (2006). »Rethinking Issues of Gender and Sexuality in Led Zeppelin. A Woman's View of Pleasure and Power in Hard Rock.« In: *The Popular Music Studies Reader.* Hg. v. Andy Bennett, Barry Shank und Jason Toynbee. London: Routledge, S. 362-369.
- Fischer-Lichte, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music.* Cambridge, MS: Harvard University Press.
- Goffman, Erving (1977). *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gracyk, Theodore (1996). *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock.* London: Duke University Press.
- Grosch, Nils (1999). *Die Musik der Neuen Sachlichkeit.* Stuttgart: J.B. Metzler.

- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004). *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hawkins, Stan (2003). »Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric.« In: *Analyzing Popular Music*. Hg. v. Allan F. Moore. Cambridge: Cambridge University Press, S. 80-102.
- Helms, Dietrich (2002). »Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?« In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 91-103.
- Hippel, Klemens (1992). »Parasoziale Interaktion. Bericht und Bibliographie.« In: *montage AV 1:1*, S. 135-150.
- Ho, Wai-Chung (2003). »Between Globalisation and Localisation: A Study of Hong Kong Popular Music.« In: *Popular Music 22:2*, S. 143-157.
- Hügel, Hans-Otto (2007). *Lob des Mainstream. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln: Herbert von Halem.
- Huq, Rupa (2006). »Asian Kool? Bhangra and Beyond.« In: *The Popular Music Studies Reader*. Hg. v. Andy Bennett, Barry Shank und Jason Toynbee. London: Routledge, S. 201-207.
- Irmer, Gotho von (1959). »Jugend zwischen Volkslied, Schlager und Jazz.« In: *Musik und Musikerziehung in der Reifezeit. Vorträge der dritten Bundesschulmusikwoche München 1959*. Hg. v. Egon Kraus. Mainz: Schott, S. 157-162.
- Jost, Christofer / Neumann-Braun, Klaus (2010). »Comeback populärer Laienmusik-kultur(en) unter digitalen Vorzeichen.« In: *MusikTheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft 25:4*, S. 364-379.
- Jost, Christofer / Neumann-Braun, Klaus / Schmidt, Axel (2010). »Bild-Text-Ton-Analysen intermedial – am Beispiel von Musik(video)clips.« In: *Sprache intermedial: Stimme und Schrift, Bild und Ton. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2009*. Hg. v. Arnulf Deppermann und Angelika Linke. Berlin: de Gruyter, S. 469-492.
- Klein, Gabriele (2001). »Urban Story Telling: Tanz und Popkultur.« In: *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Hg. v. Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer. Opladen: Leske und Budrich, S. 161-176.
- Klein, Gabriele (2004). *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Klein, Richard (2008). »Das Narrative der Stimme Bob Dylans.« In: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. v. Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Grossmann. Bielefeld: Transcript, S. 220-240.
- Mattig, Ruprecht (2009). *Rock und Pop als Ritual. Über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: Transcript.
- Middleton, Richard (2000). »Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap.« In: *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Hg. v. Richard Middleton. Oxford: Oxford University Press, S. 104-121.
- Osumare, Halifu (2002). »Global Breakdancing and the Intercultural Body.« In: *Dance Research Journal 34:2*, S. 30-45.
- Pfeleiderer, Martin (2008). »Musikanalyse in der Populärmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden.« In: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. v. Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Grossmann. Bielefeld: Transcript, S. 153-171.
- Reckwitz, Andreas (2006). *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

- Schechner, Richard (2006). *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge.
- Schmidt, Axel / Neumann-Braun, Klaus (2008). *Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (2. Aufl.).
- Shank, Barry (2001). »From Rice to Ice: The Face of Race in Rock and Pop.« In: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Hg. v. Simon Frith, Will Straw und John Street. Cambridge: Cambridge University Press, S. 256-271.
- Sommer, Carlo Michael (1997). »Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht.« In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. Hg. v. Werner Faulstich und Helmut Korte. München: Wilhelm Fink, S. 114-125.
- Stemmler, Susanne (2010). »Transformationen der Wut – Die Gesten im HipHop.« In: *Gesten. Inszenierung – Aufführung – Praxis*. Hg. v. Christoph Wulf und Erika Fischer-Lichte. München: Wilhelm Fink, S. 163-179.
- Straub, Jürgen (1998). »Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs.« In: *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Hg. v. Aleida Assmann und Heidrun Friese. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 73-104.
- Straw, Will (2001). »Dance Music.« In: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Hg. v. Simon Frith, Will Straw und John Street. Cambridge: Cambridge University Press, S. 158-175.
- Tsitsos, William (2006). »Rules of Rebellion: Slam dancing, Moshing and the American Alternative Scene.« In: *The Popular Music Studies Reader*. Hg. v. Andy Bennett, Barry Shank und Jason Toynbee. London: Routledge, S. 121-127.
- Weill, Kurt / Albrecht, Erich (1961). »›Gestus‹ in Music.« In: *The Tulane Drama Review* 6:1, S. 28-32.
- Whiteley, Sheila (2000). »Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix.« In: *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Hg. v. Richard Middleton. Oxford: Oxford University Press, S. 235-261.
- Wicke, Peter (2003). »Popmusik in der Analyse.« In: *Acta Musicologica* 75, S. 107-126.
- Willems, Herbert (1997). *Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans: Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Willems, Herbert (2009). »Stile und (Selbst-)Stilisierungen zwischen Habitualität und Medialität.« In: *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Hg. v. dems. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 113-135.

Abstract

Popular music exists within an excess of different genres and styles. Throughout the decades the practicing of sound ideals has led to a common sense for musical distinctions. Both, performers and listeners, are aware that every musical action or creation connects with preexisting pop cultural meanings. But it is also apparent that the musicians themselves enable experience and produce meaning. They address the listener in a multitude of expressive actions that merge into an artistic personal identity. As a consequence of this music analysis has to mediate between cultural formations and the artists' identities that are conveyed via musical actions and acts of embodiment. Therefore, two theoretical concepts, habitus and gestus, are subjected to fundamental methodological considerations.

SWINGIN' HIS HANDS FASTER THAN KARATE KID. DER GEHÖRLOSE RAPPER SIGNMARK UND GEBÄRDENSPRACHEN IM HIPHOP

Nadja Thoma und Annamaria Lehto

2006 eroberte der finnische Rapper Signmark alias Marko Vuoriheimo mit seinem ersten Album »Signmark« die Charts seines Heimatlandes. Das Album enthält eine CD und eine DVD, auf der weltweit zum ersten Mal in Gebärdensprachen gerappt wurde.

Der 32-jährige gehörlose Rapper wuchs mit gehörlosen Eltern und hörenden Großeltern auf. Aus dieser Konstellation ergab sich, dass die finnische Gebärdensprache seine Erstsprache ist, er sich aber mit Hilfe von Lippenlesen auch in der finnischen Lautsprache unterhalten kann. Daneben beherrscht er fünf weitere Gebärdensprachen, unter anderen die American Sign Language (ASL), in der er ebenfalls rappt, und drei weitere Sprachen im schriftlichen Bereich (Stenros 2008: 87).

Aus seiner früheren Freizeitbeschäftigung, Pop-Musik für Gehörlose zu übersetzen, entstand die Idee, Texte in Gebärdensprache zu schreiben, um die Geschichte der Gehörlosen aus der Innenperspektive zu erzählen.

Wie kann aber Rap in einer Sprache funktionieren, die nicht gesprochen, sondern gebärdet wird? Ein Blick auf die Entstehungskordinaten der Hip-Hop-Kultur in den New Yorker suburbs der 1970er Jahre zeigt, dass HipHop als soziale Praxis von Beginn an eng mit Sprache/n verwoben war und dass nicht zuletzt durch die Verwendung bestimmter Sprachen kulturelle, gesellschaftspolitische und künstlerische Fragen immer wieder neu konstruiert und verhandelt wurden.

Die HipHop-Kultur setzt sich aus vier konstituierenden Elementen zusammen: Rap/MCing¹ als rhythmisch akzentuierter Sprechgesang, DJing als instrumentale Kunst, Writing (das Sprühen von Graffiti) und B-Boying/B-Girling, ein Begriff, unter dem verschiedene Tanzstile, unter anderem das Breakdancing, subsumiert werden.² Wesentlich am traditionellen Verständnis der Kultur ist es, Kunst nicht nur zu konsumieren, sondern in mindestens einem der vier Elemente aktiv tätig zu sein. Dabei wird immer wieder betont, dass HipHop über das Konzept einer künstlerischen Freizeitbeschäftigung hinausgeht und »einen Sozialkomplex [bildet], in dem man sich mit Persönlichkeiten/Identitäten verortet, die sich nicht einfach wieder ›ausziehen‹ lassen« (Menrath 2001: 67). Dabei unterscheidet sich HipHop von anderen popkulturellen, »auf statische Authentizität und Star-Aura setzenden Stilen« (Bielefeldt 2006: 146) dadurch, dass Erfolg immer wieder performativ erkämpft und ausgehandelt werden muss.

Das Element, das bisher sowohl in der Öffentlichkeit als auch im wissenschaftlichen Diskurs am meisten Beachtung gefunden hat, ist der Rap. In der Diktion des Rappers Chuck D sollte der Rap als »Black America's CNN« (vgl. Dimitriadis 2009: 33) rassistische und diskriminierende Strukturen in der Gesellschaft aufzeigen und eine alternative Erzählart anbieten, um über die Realität im Ghetto zu informieren.

In den Cultural Studies wurde HipHop in diesem Sinn überwiegend als Widerstandsstrategie afroamerikanischer Jugendlicher gegen autoritäre Machtverhältnisse gelesen (vgl. Alim 2006; Rose 1994; Winter 2003). Legitimation beziehungsweise Authentizität als Maßstäbe für eine/n gute/n Rapper/in werden zum Teil immer noch in Zusammenhang mit der Zugehörigkeit zu einer marginalisierten ethnischen Minderheit gestellt. Nachdem im US-amerikanischen HipHop Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen als »Original« galten und Rap im Sinne von Chuck D zum Sprachrohr dieser marginalisierten Community stilisiert wurde, waren und sind es im globalen Kontext Rapper und Rapperinnen mit Migrationshintergrund, denen aufgrund ähnlicher Erfahrungen des sozialen Ausschlusses die Fähigkeit zugeschrieben wurde beziehungsweise wird, ›echten‹ Rap zum machen (vgl. Baier 2008: 14), was sich in einer Fülle an Publikationen zu HipHop von Migranten und

1 MC ist die Abkürzung für »Master/Mistress of Ceremony« oder »Microphone Checker«.

2 Hörner (2009) reiht Beatboxing (das Erzeugen rhythmischer Klangmuster mit der Stimme) als fünftes Element ein. Auch das HipHop-Video wird als eigenes Element verstanden, da HipHop-Clips eigene Stile und Konventionen hervorgebracht haben, durch die sie sich von Clips anderer populärmusikalischer Stilrichtungen unterscheiden (Rose 1994: 9).

Migrantinnen und autochthonen sprachlichen und ethnischen Minderheiten niederschlägt (Urla 2001; Kimminich 2007; Stemmler 2007).

Neben der Verwendung lokaler Instrumente und musikalischer Strukturen führte der Transfer des Rap in beinahe jede Gegend der Welt auch dazu, dass Englisch seine Stellung als einzige Rap-Sprache aufgeben musste. So rappen Migranten und Migrantinnen der zweiten und dritten Generation in Europa in der Regel in der dominanten Sprache der sie umgebenden Gesellschaft (Androutsopoulos/Scholz 2002: 21³). Daneben kommt es zur Verwendung von Minderheitensprachen, die, vor allem in Ländern mit restriktiven Sprachpolitiken, auf diese Weise hörbar gemacht werden und eine Statusaufwertung erfahren (vgl. Low et al. 2009).

Durch die Verwendung marginalisierter Sprachen und durch das Wechseln zwischen Sprachen heben Rapper und Rapperinnen traditionelle Wertigkeiten von Sprachcodes auf und weisen auf das kreative Potential des Rap als Grenzen und Regeln überschreitende, laufend in Änderung begriffene und kritisch reflektierende Kunstform hin.⁴

An die Frage nach der/den legitimen Sprache/n für Rap reiht sich die nach der geeigneten Stimme. Simon Frith (1996: 196) begreift Stimme als Ausdruck von Körperlichkeit: »We certainly do hear voices as physically produced: we assign them to bodies, we imagine their physical production«. In diesem Sinne bezeichnen Best/Kellner (1999: o.S.) HipHop beziehungsweise Rap als »intense body culture« und – spezifischer – als »highly vocal culture«. Die Bedeutung des körperlichen Stimmklangs für Individualität, Authentizität und Diversität wird von Middleton (2003: 167) als »prime marker of identity [...] in song« begriffen.

Die suggestive Wirkkraft verschiedener Stimmlagen ist vor dem Hintergrund kultureller und ideologischer Prägungen darüber hinaus mit Vorstellungen bestimmter charakterlicher Eigenschaften, etwa Autorität, verbunden und wird von MCs bewusst als Werkzeug und Waffe für bessere Ausgangsvoraussetzungen in der *battle* trainiert sowie audiotecnologisch verstärkt beziehungsweise verändert, um erwünschte Eigenschaften stärker hervortreten zu lassen und andere auszublenden (vgl. Forman 2009; Zeise 2006).

Vor diesem Hintergrund scheint eine Realisierung und Rezeption von Rap in einer gebärdeten und nicht gesprochenen Sprache zunächst schwer vorstellbar. Die scheinbar paradoxe Verbindung von Musik und Gehörlosigkeit leitet sich von einer auf die auditive Komponente beschränkten Definition

3 Die Studie umfasst Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien und Griechenland.

4 Zur Verwendung von Dialekten im Rap siehe Androutsopoulos/Scholz 2002: 21, und Nicolay/Waibel 2006, zur Übernahme englischer Termini in verschiedene Sprachen siehe Mitchell 2001: 202-209.

von Musik und von der damit zusammenhängenden Vorstellung ab, dass die Hörorgane zur Wahrnehmung musikalischer Strukturen intakt sein müssen und Gehörlose somit keine Vorstellung von Tönen haben können (vgl. Piel 2001: 15-17). Formen des Umgangs mit Musik, die über das Fühlen von Vibrationen hinausgehen, wie etwa Liedsingen und -gebärden, visuelle Darstellung von Musik, Spielen von Instrumenten, Musiktheorie, Komponieren etc. werden in diesem Zusammenhang oft weitgehend vernachlässigt, spielen aber in der Kultur der Gehörlosen eine große Rolle.

Linguistische Analysen, die inzwischen schon etwa zwanzig Jahre alt sind, belegen, dass Gebärdensprachen, die lange Zeit zu »ungrammatische[n] Nichtsprache[n]« (Wisch 1990: 233) degradiert wurden, vollwertige Sprachsysteme sind. Allerdings werden sie nach wie vor nicht flächendeckend als solche wahrgenommen, was unter anderem mit einer problemzentrierten Wahrnehmung von Gehörlosigkeit beziehungsweise einer Markierung von Gehörlosigkeit als Behinderung zusammenhängt.

Um Gehörlosen den Zugang zur akustischen Welt (und damit zur Musik) zu erleichtern, wurde in den 1970er Jahren eine elektronische Innenohrprothese entwickelt, die operativ installiert wird. Das *Cochlea-Implantat (CI)*, auch Cochlearimplantat, übernimmt bei intaktem Hörnerv und zentralem Hörsystem ausgefallene Funktionen des Innenohrs und macht es für schwerhörige, gehörlose oder ertaubte Menschen (wieder) möglich, an verbaler Kommunikation teilzunehmen, zerstört die Cochlea allerdings unwiederbringlich. Bei Kleinkindern kann eine frühzeitige Implantation die Wahrnehmung der eigenen Stimme erleichtern und somit zu einer guten stimmlichen Entwicklung beitragen (Senf 2004: 13f.). Vor dem Hintergrund, dass die meisten gehörlosen Kinder hörende Eltern haben, erleichtert eine Verwendung der Lautsprache die Kommunikation für die hörenden Familienmitglieder (Stenros 2008: 81).

In weiten Teilen der Gehörlosen-Community und in manchen wissenschaftlichen Zweigen, die sich mit dem Cochlea-Implantat beschäftigen, ist dieses allerdings umstritten. Zum einen wird die ethische Rechtfertigung einer Implantation bei unmündigen Kindern in Frage gestellt, zum anderen wird Kritik daran geübt, dass Gehörlosigkeit beziehungsweise Schwerhörigkeit vor allem medizinisch und defizit-orientiert verstanden werden, dass die eigene Sprache und Kultur, die seit Jahrhunderten von Gehörlosengemeinschaften gepflegt wird, weitgehend vernachlässigt oder negiert wird (Krausneker/Schalber 2007). In diesem Zusammenhang werden Vertreter und Vertreterinnen der Gehörlosenpädagogik kritisiert, die – in der Hoffnung und im Glauben, dass neue technische Hilfsmittel wie das Cochlea-Implantat gehörlose Kinder »aussterben« lassen – einen vermeintlich natür-

lichen, ungesteuerten Lautspracherwerb zugunsten einer Zurückdrängung der Gebärdensprachen forcieren. Unabhängig von den technischen Fortschritten wird es, so die Argumentation, immer Menschen geben, »für die eine solche Technik nicht anwendbar ist, bei denen sie nicht funktioniert oder die sie für sich nicht anwenden wollen« (ebd.: 18). Da Gebärdensprachen – im Gegensatz zu Lautsprachen – die einzigen Sprachen sind, die von gehörlosen und hörbehinderten Menschen »barrierefrei wahrgenommen, erworben, erlernt und verwendet werden können« (ebd.), wird es von Vertretern und Vertreterinnen dieses Forschungszweigs als zentral angesehen, die wichtige Funktion von Gebärdensprachen für das Leben Gehörloser anzuerkennen und ihnen die Sprachwahl und die Definitionshoheit darüber, welche Sprache (Gebärdensprache oder Lautsprache) die Erst- und welche die Zweitsprache ist, in jedem einzelnen Fall selbst zu überlassen (vgl. ebd.: 17-21).

Zu den Menschen, die Gebärdensprachen gegenüber Lautsprachen den Vorzug geben, gehört Signmark. Er rappt simultan mit hörenden Musikern⁵, die lautsprachlich rappen, um weder Gehörlose, noch Menschen, die keine Gebärdensprache/n verstehen, auszuschließen. Den Beat fühlt Signmark mit seinen Füßen und Händen. Wenn auf der Bühne keine oder schlechte Monitore vorhanden sind, erkennt er den Rhythmus an den Bewegungen seiner Partner oder an denen des Publikums (www.signmark.biz/site/videoblogi; Zugriff: 6.12.2010).

Die Anerkennung Gehörloser impliziert für Signmark die Anerkennung der Gebärdensprache und die Ablehnung operativer Veränderungen im Innenohr. CI-Implantate empfindet er als Eingriff in die körperliche Integrität von Menschen und kritisiert diese:

»Doctors drilling holes in our head tryin' to be heroes
But if you look into their eyes you can see the sign of euros
But really they don't care
They just trying to make a profit, out of makin' the deaf hear
(Yeah) Implants and wires, let em know we tired
How the hell that gon' change us and make us admired?«

(Signmark feat. Brandon: »Our Life«, 2006)

Da die Nutzung von Gebärdensprachen der nationalstaatlichen Idee der Ein-sprachigkeit widersprach – in ihnen wurde das Potenzial beziehungsweise die Gefahr gesehen, Hörende von Information auszuschließen bzw. Parallel-

5 Bisher arbeitete Signmark mit Brandon, Osmo Ikonen und Kalle Lindroth zusammen.

gesellschaften zu gründen – waren Gehörlose vor der Entwicklung medizinisch-technischer Mittel zur »Normalisierung« des Gehörapparats (Krausneker/Schalber 2007: 184) in der Vergangenheit immer wieder mit Verboten kultureller Aktivitäten konfrontiert (Lane 1990: 418; Berghaus et al. 2009: 160f.), worauf im gebärdeten Rap mehrfach hingewiesen wird:

»He [my father] used to tell me if he got caught using he's [sic] hands
The teacher would take those hands and, give them a good ›wham«

(Signmark feat. Brandon: »Our Life«, 2006)

Signmark kritisiert die langjährige Praxis einer falschen Terminologie, die Gehörlose pauschalisierend als »taubstumm« bezeichnete, und weist immer wieder darauf hin, dass er Gehörlosigkeit nicht als Behinderung versteht (Stenros 2008: 83-90). Er kritisiert unter anderem die in der Vergangenheit gängige Praxis der Zwangssterilisation Gehörloser, damit in Zusammenhang stehende Eheverbote beziehungsweise die immer noch gängige Praxis, Gehörlose zu lautlichen Äußerungen zu zwingen, auch wenn die physische Konstitution ihres Sprechapparats nicht geeignet dafür ist:

»Es ist das Jahr '06
Wir sind nicht mehr taubstumm
Eine neue Ära ist angebrochen
Die Zeit anderen in den Arsch zu kriechen ist vorbei
Zu viele Wörter wurden in die Luft hinausgepresst
Zu viele Verliebte wurden in der Vergangenheit getrennt
Jetzt haben sich die Gehörlosen versammelt
Lasst uns jetzt unsere Fähigkeiten zeigen«⁶

(Signmark: »Maahan Lämpimään«, 2006)

In seinen Texten verweist er, in Analogie zur Stimme im gesprochenen Rap, mehrfach auf seine Hände als Produktionsort des Rap und Ausdrucksmöglichkeit seiner Fähigkeiten hin:

»Ich starte eine neue HipHop-Ära
Die **Gebärdensprache** unterstützt
Mit meinen eigenen zwei **Händen**
[...]
Schau auf meine **Hände** und du wirst **sehen**
Dass ich, auch wenn mein **Wort leise** ist
Dasselbe Leben lebe«

6 Alle auf Deutsch übersetzten Stellen sind im Original Finnisch (Übersetzungen von Annamaria Lehto); englische Stellen wurden im Original belassen.

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

»Just let your soul be your speakerbox
You got the keys right in your **hand**
Open the locks and do your thing«

(Signmark: »Speakerbox«, 2010)

Die Funktion des Hörapparats bei einem hörenden Publikum entspricht der des visuellen Apparats bei einem gehörlosen: das Publikum muss *schauen* und *sehen*, um den Rap zu verstehen. Die Bedeutung des Wortes bleibt bei Signmark bestehen, allerdings mit dem Unterschied, dass sein Wort leise ist, weil es durch Gebärden realisiert wird.

Auch das Kunstverständnis Signmarks ist vergleichbar mit dem von Rappern und Rapperinnen, die Lautsprachen verwenden. Zentrifugal und Torch etwa legen großen Wert auf Rap als künstlerische Tätigkeit:

»Ich hab richtige Gedichte im Rap-Repertoire
Sowie pulsierende Poesie für sie
Und zwar kurzweilige Zweizeiler, zeitweilig ziemliche Vierzeiler
[...]
Ich tendiere Richtung Dichtung und fülle damit Säle
Meine Seele trägt ein Wortgewand und ich empfehle
Die Lektüre meiner Lyrik darum
Wirf ein' Blick in mein Poesiealbum«

(Zentrifugal: »Poesiealbum«, 1996)

»Können und Talent waren die erste Disziplin
Als ich, Torchmann, bei HipHop zur Schule ging
[...]
Mein Lieblingsfach das war schnell entdeckt
Poesie bei Last Poets, weckt den Intellekt...«

(Torch: »Als ich zur Schule ging«, 2000)

Auch bei Signmark werden Texte als Poesie definiert:

»A deaf man **paints lyrics** in the air by waving his hands«

(Signmark: »Speakerbox«, 2010)

Der Flow, der als ein »zentraler Maßstab zur Bemessung der sogenannten Skills« im Rap gilt und die Fähigkeit meint, »gereimte Sprache rhythmisch gekonnt zu gestalten« (Hörner/Kautny 2009: 11), nimmt auch in seiner Lyrik eine zentrale Stellung ein. Seine größte Herausforderung liegt in einer Übersetzung der Texte, durch die weder das hörende noch das gehörlose Publi-

kum vernachlässigt oder ausgeschlossen wird. Die primären Probleme der Übersetzung von der finnischen bzw. amerikanischen Gebärdensprache in die finnische bzw. englische Lautsprache, in die auch seine Partner eingebunden sind, die in Lautsprachen rappen, ortet Signmark vor allem im Bereich der formal-ästhetischen Äquivalenz (etwa in der Übertragung von Reimen, Sprachspielen, Metaphern etc.) (vgl. Stenros 2008: 107f.).⁷

Auch die performative Wirkung der Musik wird mit ähnlichen Metaphern beschrieben wie bei Rappern und Rapperinnen, die sich lautsprachlich ausdrücken:

»Aber Worte sind wie losgelassenes Freon
Sie verursachen ein Phänomen
Das dich wärmt«⁸

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

»Meine Reime bringen alle in Bewegung
Die Füße und einen Arsch haben, den man bewegen kann«

(Signmark: »Maahan Lämpimään«, 2006)

»Dieser Scheiß⁹ trifft [dich] härter als Schnaps
Durch Schwerstarbeit mit meinen Händen erzeugt«

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

Die Schwerstarbeit bezieht sich bei Signmark immer auch auf den Kampf um Anerkennung seiner Kultur.

Der Topos von HipHop als Kunstform, die Kämpfe zwischen rivalisierenden Gruppen in Ghettos von der Straße in den künstlerischen Bereich verlagert, wurde in der wissenschaftlichen Literatur vielfach aufgegriffen. Kimminich (2007: 69) etwa spricht von einem »globalen mentalen Kampf mit lokalen (Wort)Schlachtfeldern«. Dabei wird an zwei Fronten gekämpft: Zum einen gilt es, gegen soziale und politische Missstände anzukämpfen. Für den senegalesischen Rapper Awadi etwa

»ist der Rap ein Mittel zum Kampf gegen gewisse Ungerechtigkeiten. Wir kämpfen für Afrika und gegen die Korruption. Es geht um die Arbeitslosigkeit

7 Zum Äquivalenzbegriff vgl.: Koller 1992: 216.

8 Freon ist ein Gas, das unter hohem Druck flüssig wird und so als Kühlmittel eingesetzt werden kann. Bei verringertem Druck wird es wieder gasförmig und erwärmt sich dabei.

9 »Scheiß« bedeutet hier »Musik« und ist positiv konnotiert.

keit der Jugendlichen oder um das negative Bild, das der Westen von uns hat« (Awadi, zit. n. Heinrich 2007: 124).

Zum anderen wird innerhalb der Rap-Community gekämpft. Einen »lyrische[n] Krieg mit Metaphern, Strophen, Flow und Reimen«, bei dem Worte, Silben und Verse gleichsam als Waffen eingesetzt werden, beschreibt Würtemberger (2009: 134f.) unter anderem am Beispiel von Advanced Chemistry:

»Ich brech dir das Reimbein, dein Satz wird hinken!

[...]

Jetzt ist Schluss, ich drehe bei und nehme dich unter Silbenbeschuss!«

(Advanced Chemistry: »Nr. 6«)

Auch Signmark kämpft einen lyrischen Kampf, bei dem der gegnerische Part allerdings nicht zur HipHop-Community gehört:

»Mit meinen eigenen zwei Händen

Kämpf ich meinen Weg durch alle Hindernisse«

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

»But he speaks with he's hands. Get it? Silent partner
Swingin' 'em faster than **Karate Kid** did, could and can
Wanna talk to my man, you better show me your hands«¹⁰

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

»We're grooving reporting live from the **front-line**«

(Signmark: »Speakerbox«, 2010)

Die Front, von der Signmark – analog zum Black CNN in den USA – berichtet, ist ebenfalls eine Front zwischen gesellschaftlichen Gruppen, allerdings nicht zwischen ethnischen, sondern zwischen Angehörigen verschiedener Sprachen beziehungsweise Kulturen, und die Hindernisse, die ihm begegnen, sind vielfältige Diskriminierungen gegen Gehörlose und ihre Sprache und Kultur.

Signmark begegnet diesen Einschränkungen mit dem Verweis auf die Stärken der eigenen Community und das Sichtbarmachen der eigenen Minderheit:

»Damn right we can't hear, but I don't care

We ain't disabled here, I use sign language yeah

¹⁰ Der Song ist zweisprachig. Finnische Stellen wurden ins Deutsche übersetzt (Annamaria Lehto), englische im Original belassen.

We got our own language yeah, proud of that I am
We got our own culture yeah, I'm bi-cultured here
We got our own history yeah, I'm part of history
We got our own society, this is my community«

(Signmark feat. Brandon: »Our Life«, 2006)

Durch die Anapher wird hier die Aufmerksamkeit auf ein kollektives Subjekt gelenkt, das alle Gehörlosen mit einschließt. Die Verbundenheit zwischen den einzelnen Individuen bewegt sich von der ›Sprache‹ und ›Kultur‹ über die ›Geschichte‹ zur ›Gesellschaft‹.

Dass die Integration Gehörloser nur funktioniert, wenn auch der hörende Teil der Gesellschaft sich der Community gegenüber öffnet, liegt auf der Hand. Dieser Forderung kommt Signmark nach, indem er rappt:

»Fang besser an, Pluralität zu akzeptieren
Und nicht Leuten aus dem Weg zu gehen, die anders sind als du
Es ist Zeit, Vorurteile aus dem Weg zu räumen
Ich verstehe nicht, was diese nährt.
Schau meine Hände an und du wirst sehen
Dass, auch wenn mein Wort leise ist
Ich dasselbe Leben lebe...«

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

Abschließend lässt sich feststellen, dass Signmark in vielen Bereichen eng mit der Tradition der Rap-Kultur verwoben ist.

Auch wenn HipHop nicht ausschließlich von Angehörigen marginalisierter Minderheiten praktiziert wird, so ist die HipHop-Geschichte doch maßgeblich von Künstlern und Künstlerinnen mitgeprägt, die vor allem ethnischen oder sprachlichen Minderheiten angehören.¹¹ HipHop wird durch die Verwendung von Sprachen, die in diversen gesellschaftlichen Bereichen nicht vorgesehen sind oder aus verschiedenen Gründen keine gesellschaftliche Anerkennung erfahren, zu einem Ort, an dem Sprachideologien, sprachpolitische Maßnahmen und in Zusammenhang damit stehende Unterdrückungsmechanismen in Frage gestellt und neu verhandelt werden.

Signmark macht eine Sprache, die vor ihm im HipHop keine Verwendung fand, sichtbar, und weist dadurch auf gesellschaftliche Missstände in Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Gehörlosigkeit hin. Indem er über Geschichte, Kultur und Marginalisierung seiner Gesellschaft berichtet, er-

11 Verschiedene Richtungen des HipHop machen zudem auf die marginalisierte Stellung von Frauen beziehungsweise von homosexuellen Menschen, unter anderem auch innerhalb der HipHop-Kultur, aufmerksam (vgl. Leibnitz 2007; Strube 2007).

weist sich seine Musik als Sprachrohr für die Community der Gehörlosen und als Informationspool für am Rap interessierte Menschen, die bislang keinen Zugang zu und keine Informationen über Gehörlosigkeit und Gebärdensprachen hatten.

Gleichzeitig versetzt Signmarks Rap hörende Menschen, die der Gebärdensprache nicht mächtig sind, bei seinen Auftritten in die Lage einer Minderheit. Durch die bilinguale Darbietung der Texte – Signmark rappt in Gebärdensprache/n und seine Partner in Lautsprache/n – bezieht er alle Anwesenden in die Performance ein. Somit werden die Inhalte sowohl für ein gehörloses als auch für ein hörendes Publikum verständlich.

In den Worten Signmarks:

»Wir sind noch sehr distanziert voneinander
Aber nicht mehr für lange Zeit
Und dafür singe ich
[...]
Alle dürfen genießen«

(Signmark: »Maahan Lämpimään«, 2006)

Literatur

- Alim, H. Samy (2002). »Street-Conscious Copula Variation in the Hip Hop Nation.« In: *American Speech* 77, H. 3, S. 288-304.
- Alim, H. Samy (2006). *Roc the Mic Right. The Language of Hip Hop*. New York u. London: Routledge.
- Alim, H. Samy (2009). *Global linguistic flows. Hip hop cultures, youth identities, and the poetics of language*. New York u.a.: Routledge.
- Alim, H. Samy / Pennycook, Alastair (2007). »Introduction to the Special Issue (Glocal Linguistic Flows: HipHop Culture(s), Identities and the Politics of Language Education).« In: *Journal of Language, Identity and Education* 6, H. 2, S. 89-100.
- Androutsopoulos, Jannis / Scholz, Arno (2002). »On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics.« In: *Philologie im Netz* 19, S. 1-42, <http://web.fu-berlin.de/phin/phin19/p19t1.htm> (Zugriff: 6.9.2011).
- Baier, Angelika (2008). »Ich muss meinen Namen in den Himmel schreiben« – *Performative Strategien der Subjektsetzung in deutschsprachigen Rap-Texten am Beispiel von vier ausgewählten KünstlerInnen*. Unveröffentl. Dissertation. Universität Wien, Institut für Germanistik.
- Berghaus, Helmut C. / Bermond, Heike / Milz, Heike (Hg.) (2009). *Behinderung und Alter – Gesellschaftliche Teilhabe 2030*. Vorträge und Arbeitskreise der 17. Fachtagung »Behinderung und Alter« 2008 an der humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln: Kuratorium Dt. Altershilfe Wilhelmine-Lübke-Stift.

- Best, Steven / Kellner, Douglas (1999). »Rap, Black Rage, and Racial Difference.« In: *Enculturation* 1999, H. 2, o.S., http://enculturation.gmu.edu/2_2/best-kellner.html (Zugriff: 6.9.2010).
- Bielefeldt, Christian (2006). »Hip Hop im Candy Shop. Überlegungen zur populären Stimme.« In: *Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*. Hg. v. Thomas Phleps u. Dietrich Helms (= Beiträge zur Populärmusikforschung 34). Bielefeld: Transcript, S. 201-219.
- Bielefeldt, Christian (2009). »Black Dandy und Bad Nigga. Zur Geschichte zweier vokaler Narrative im Rap.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny. Bielefeld: Transcript, S. 51-72.
- Birken-Silverman, Gabriele (2003). »›Isch bin New School und West Coast ... du bisch doch ebe bei de Southside Rockern‹. Identität und Sprechstil in einer Breakdance-Gruppe von Mannheimer Italienern.« In: *HipHop. Globale Kultur – Lokale Praktiken*. Hg. v. Jannis Androutsopoulos. Bielefeld: Transcript, S. 273-296.
- Dimitriadis, Greg (2009). *Performing Identity/Performing Culture. Hip Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice* (= Intersections in Communications and Culture. Global Approaches and Transdisciplinary Perspectives 1). New York: Peter Lang.
- Forman, Murray (2009). »Machtvolle Konstruktionen. Stimme und Autorität im Hip-Hop.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny. Bielefeld: Transcript, S. 23-50.
- Heinrich, Hans-Jörg (2007). »Rapper im Senegal: Die Botschaft der Straße.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. v. Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süss (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: Transcript, S. 117-136.
- Hörner, Fernand (2009). »›Je suis authentique‹. Die Rolle der Stimme für die Behauptung von Authentizität.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny. Bielefeld: Transcript, S. 89-120.
- Hörner, Fernand / Kautny, Oliver (2009). »Mostly tha voice! Zur Einleitung.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. dens. Bielefeld: Transcript, S. 7-21.
- Ismaiel-Wendt, Johannes / Stemmler, Susanne (2009). »Barfussästhetik einer afrikanischen Diaspora. Das Körnige der Stimme K'Naans.« In: *Die Stimme im Hip-Hop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny. Bielefeld: Transcript, S. 73-87.
- Kimminich, Eva (2007). »Rassismus und RAPublikanismus – Islamismus oder Weltbürger-tum? Geschichte, Wahrnehmung und Funktionsmechanismus des französischen Rap.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. v. Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süss (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: Transcript, S. 59-74.
- Klein, Gabriele / Friedrich, Malte (2003). *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Koller, Werner (1992). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg u. Wiesbaden: Quelle und Meyer.
- Krausneker, Verena / Schalber, Katharina (2007). »Sprache Macht Wissen. Zur Situation gehörloser und hörbehinderter SchülerInnen, Studierender & ihrer LehrerInnen, sowie zur Österreichischen Gebärdensprache in Schule und Universität Wien.« Abschlussbericht des Forschungsprojekts 2006/2007, <http://www.univie.ac.at/oegsprojekt> (Zugriff: 6.9.2011).

- Lane, Harlan (1990). *Mit der Seele hören. Die Lebensgeschichte des Taubstummen Laurent Clerc und sein Kampf um die Anerkennung der Gebärdensprache*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Leibnitz, Kimiko (2007). »Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im Hip Hop.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. v. Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süss (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: Transcript, S.157-169.
- Low, Bronwen / Sarkar, Mela / Winer, Lise (2009). »Ch'us mon propre Bescherelle: Challenges from the Hip-Hop nation to the Quebec nation.« In: *Journal of Sociolinguistics* 13, H. 1, S. 59-82.
- Menrath, Stefanie (2001). *Represent what... Performativität von Identitäten im HipHop*. Hamburg: Argument-Verlag.
- Middleton, Richard (2003). »Singing.« In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol. 2: Performance and Production. Hg. v. John Shepherd. London: Continuum, S. 164-168.
- Mitchell, Tony (2001). »Fightin' da Faida. The Italian Posses and Hip-Hop in Italy.« In: Mitchell, Tony (Hg.). *Global noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown CT: Wesleyan University Press, S. 194-221.
- Nicolay, Mirta / Waibel, Saskia (2006). »Hützutags we real wosch sie... Hip-Hop in der Schweiz.« In: *Zwischentöne. Zur Sprache der Jugend in der Deutschschweiz*. Hg. v. Christa Dürscheid und Jürgen Spitzmüller. Zürich: NZZ-Verlag, S. 115-144.
- Pennycook, Alastair (2007). »Language, Localization, and the Real. Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity.« In: *Journal of Language, Identity and Education* 6, H. 2, S. 101-115.
- Piel, Walter (Hg.) (2001). *Musik und Gehörlosigkeit. Therapeutische und pädagogische Aspekte der Verwendung von Musik bei gehörlosen Menschen unter besonderer Berücksichtigung des anglo-amerikanischen Forschungsgebietes*. Köln-Rheinkassel: Dohr.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover u. London: Wesleyan University Press.
- Sarkar, Mela / Dawn, Allen (2007). »Hybrid Identities in Quebec Hip-Hop: Language, Territory, and Ethnicity in the Mix.« In: *Journal of Language, Identity and Education* 6, H. 2, S. 89-100.
- Senf, Dorothea (2004). *Cochlea-Implantat – mit dem CI leben, hören und sprechen. Ein Ratgeber für Eltern*. Idstein: Schulz-Kirchner.
- Signmark. Offizielle Website: www.signmark.biz/site/videoblogi (Zugriff: 6.12.2010).
- Smitherman, Geneva (1986). *Talkin and Testifyin. The Language of Black America*. Detroit: Wayne State University Press.
- Smitherman, Geneva (1997). »The Chain Remain the Same«. Communicative Practices in the Hip Hop Natio.« In: *Journal of Black Studies* 28, H. 1, S. 3-25.
- Stemmler, Susanne (2007). »Bienvenu dans la Zonarisk. Soundtrack des Aufstands in Frankreichs Vorstädten.« In: *Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 35). Bielefeld: Transcript, S. 97-112.
- Stenros, Nuppu (2008). *Signmark*. Helsinki: Otava.
- Strube, Miriam (2007). »Flippin da script. Supa Sistas und Rap Musik.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. v. Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süss (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: Transcript, S.139-155.

- Urla, Jacqueline (2001). »We Are All Malcolm X!«. *Negu Gorriak, Hip-Hop, and the Basque Political Imaginary.* In: *Global noise. Rap and hip-hop outside the USA.* Hg. v. Tony Mitchell. Middletown CT: Wesleyan University Press, S. 171-193.
- Winter, Rainer (2003). »Vorbemerkung des Reihenherausgebers.« In: *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken.* Hg. v. Jannis Androutsopoulos (= Cultural Studies 3, Hg. v. Rainer Winter). Bielefeld: Transcript, S. 7-8.
- Wisch, Fritz-Helmut (1990). *Lautsprache und Gebärdensprache. Die Wende zur Zweisprachigkeit in Erziehung und Bildung Gehörloser.* Hamburg: Signum.
- Württemberg, Sonja (2009). »Im Text-Turnier wurde keiner meiner Gegner alt«. *Sängerstreit in Sangspruch und Sprechgesang.* Dissertation. Universität Stuttgart; http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2009/4665/pdf/Diss_Sonja_Wuertemberger_10_2009.pdf (Zugriff: 5.10.2011).
- Zeise, Tina (2006). *Worte und Vinyl. Kommunikative Aspekte der Rapmusik in Deutschland.* Dissertation. Ludwig-Maximilians-Universität München; http://edoc.ub.uni-muenchen.de/5625/1/Zeise_Tina.pdf (Zugriff: 5.10.2011).

Diskographie

- Signmark (2006). »Maahan Lämpimään.« Auf: *Signmark.* Signmark, A50675.
- Signmark (2006). »Our Life.« Auf: *Signmark.* Signmark, A50675.
- Signmark feat. Brandon (2006). »Sanaliitto« Auf: *Signmark.* Signmark, A50675.
- Signmark (2010). »Speakerbox feat. Osmo Ikonen.« Auf: *Breaking the Rules.* Warner Music Finland, 5051865565420.
- Torch (2000). »Als Ich Zur Schule Ging.« Auf: *Blauer Samt.* V2 Records Germany, VVR101313270783122.
- Zentrifugal (1996). »Poesiealbum.« Auf: *Poesiealbum.* Operation 23, 47542.

Abstract

In 2006, the deaf rapper Signmark captured the charts of his home country Finland with an album that consists of a CD and a DVD with the first raps in Sign Language worldwide.

The aim of the album is to gain visibility to the history and society of deaf people and to position Sign Languages as legitimate languages on stage.

On the one hand, the hip-hop culture is often described as a culture of marginalized groups. Rap lyrics are a site where languages and identities are refashioned and where speakers of marginalized communities and languages increase visibility of their languages and call language ideologies, politics and hierarchies into question. On the other hand, (spoken) language and voice are seen as constitutive elements of rap.

This article addresses the relationship between the call for authenticity in rap which is strictly bound to the materiality of voice, and the use of Sign Language, which can be interpreted as the authentic use of the cultural and linguistic traditions of deaf people.

HARDROCK, HEAVY METAL UND DER SPLATTERFILM: AFFEKTE UND SYMBOLE IN DEN FILMEN DER ROCKSPLOITATION

Hans J. Wulff

Die unter Journalisten und Fans verbreitete Bezeichnung Rocksploitation – ein Kofferwort aus »rock« bzw. »rock music« und »exploitation« – benennt ein Genre von Filmen, in denen unter exzessiver Nutzung von Rockmusik Geschichten erzählt werden, in denen es in aller Regel um ebenso exzessiv dargestellte Gewalttätigkeit, oft in Verbindung mit Sexualität geht.¹ Eine überraschend hohe Anzahl von Splatterfilmen liegt vor, in denen Rockmusiker auch als Figuren Musik machen; es sei ausdrücklich festgehalten, dass Hardrock und Heavy Metal zu den bevorzugten Musikstilen des Horror- und Splatter-Trash zählen.²

1 Die Bezeichnung ist auch im Fan-Diskurs über Plattenaufnahmen und Bands verbreitet. Als kritische Bezeichnung für eine Stilrichtung im Kino entstand sie wohl anlässlich von David Lynchs Film *Wild at Heart* (1990), wird heute aber allgemein als Bezeichnung für Filme verwendet, die erstens die Bekanntheit der Musiken oder Musiker als zentrales Element der (kreuzmedialen) Bewerbung und der Gratifizierung der Zuschauer verwenden sowie zweitens die Musik nicht oder nur oberflächlich mit den textuellen und dramatischen Strukturen ihrer Geschichten verweben.

Heute wird der Begriff als Bezeichnung zweier Gruppen von Filmen verwendet: (1) Für einige Autoren (Messenger 2005) sowie auf einigen Fan-Sites dient er als beschreibende Kennzeichnung der frühen Rock'n'Roll-Filme (1956-1961). (2) Für andere – ich schließe mich dieser Eingrenzung hier an – bezieht er sich auf die Nutzungen von Rockmusik in den wichtigsten Varianten des Horrorgenres seit 1980. Dass es ein exploitatives Verhältnis zwischen Musik und Film spätestens seit den 1950ern gibt, ist damit nicht geleugnet.

2 Analysen der Rolle der Rockmusik in den Trash-Genres sind bislang äußerst rar. Vgl. aber Hayward (2008) und Lerner (2010) zur Musik im Horrorfilm sowie Dickinson (2008: 119-154) zur Synthesizer-Musik der »Nasty-Video-Produktionen« seit 1980 (vor allem zu deren Grenzbewegungen zwischen traditioneller, das Bild oder die Geschichte unterstützende Filmmusik und einem diese ver-

Das Prinzip der Exploitation basiert darauf, ein einzelnes Element – dabei kann es sich genregemäß um Rock'n'Roll-Musik, Nacktheit, explizite Gewalttätigkeit, um Motorradvereine oder auch lesbischen Vampirismus handeln – in den Mittelpunkt einer Geschichte zu stellen, um seine tabuverletzenden Potentiale oder allgemeiner seine spezielle Attraktivität für ein bestimmtes Publikum auszubeuten, ohne dass man dabei auf die Regeln konventionellen Erzählens achten müsste. Das Prinzip der Exploitation ist nicht vom Stoff abhängig, sondern bezeichnet eine besondere Form des Umgangs mit Publikumserwartungen und den Regeln des guten Geschmacks. Exploitative Filme verlangen keinen psychologischen Realismus, keine genaue Zeichnung der Milieus, keine ausgearbeiteten Geschichten, deren Fortschreiten durch die Logik der Ereignisse und die Motivation der Figuren determiniert ist. Sie wirken vielmehr wie ein Spiel, in dem bekannte Versatzstücke in eine nur grob skizzierte narrativ-dramatische Grundkonstellation eingefügt werden. Nicht das Narrative ist wichtig, sondern das Performative – darum auch sind die Mordszenen im Slasher- und Splatterfilm so zentral. Trashfilme dieser Art spekulieren nicht mit Gratifikationen, die der Zuschauer mittels Identifikation und Imagination, Versenkung und Reflexion gewinnt, sondern arbeiten mit Schauwerten, mit momentanen, manchmal schockartigen Rezeptionsüberraschungen und skurrilem Zusammentreten von Unvereinbarem, die eine andere Teilnehmerrolle erfordern und ein anderes Rezeptionsvergnügen eröffnen.

Das Spiel mit den rezeptiven Haltungen und den Schichten des Rezeptionsvergnügens in den Filmen der Rocksploitation ist aber noch komplizierter. Es geht hier zusätzlich um ein Spiel mit den Regeln gesellschaftlichen Geschmacks, mit Ziemlichkeiten und Tabuisierungen, das den Zuschauer mit seinem eigenen Wissen konfrontiert – aber in einer unverbindlichen Art und Weise. Dabei berufen sich die Filme auf eine lange Geschichte von intermedialen Bezugnahmen, die in die Früh- oder Vorphase des Genres in den 1960ern und 1970ern zurückweisen. Die wechselseitige Affinität von »harten« Formen der Rockmusik und exploitation cinema liegt auf der Hand, wenn man bedenkt, dass spätestens seit 1970 mit den Bühneninszenierungen

fremdenden, hochartifizuell wirkenden und oft als (ver)störend empfundenen Sound). Zur Vorgeschichte der Musiken in den Horrorfilmen der englischen Produktionsfirma Hammer Films vgl. Huckvale (1998 u. 2008). Zum bislang noch kaum erforschten Feld der Musiken zum stummen Schauer- und Gruselfilm vgl. Biodrowski/Starita (1998). Zum japanischen Horrorkino vgl. Brophy (2005). Eines der wenigen Beispiele des Stoff- und Motivkreises, die auf klassische Musiken zurückgreifen, ist *The Eye* (USA/Kanada 2008, David Moreau, Xavier Palud), der von einer alptraumgeplagten Violinistin erzählt.

gen Alice Coopers, in deren Verlauf er nicht selten in Zwangsjacken steckte und seine Hinrichtung durch Enthauptung oder am Galgen simulierte, zu einem der Performance-Standards dieser Stilrichtung der Rockmusik geworden ist,³ die auch vom Film adaptiert wurde. Alice Cooper war nicht nur ein früherer Star der Rockkonzertdokumentation, in deren Bühneninszenierung bereits Szenarien des Horrorfilms benutzt wurden (*Welcome to My Nightmare*, 1975), sondern auch Gaststar einer ganzen Reihe von meist zweitklassigen Filmen (*Leviatán/Monster Dog*, 1984, Claudio Fragasso; *Prince of Darkness*, 1987, John Carpenter; *Freddy's Dead: The Final Nightmare*, 1991, Rachel Talalay; *Suck*, 2009, Rob Stefaniuk). Ähnlich haben auch andere Musiker Auftritte nicht nur im Horror-, sondern auch im Action- und Science Fiction-Film gehabt. Zu ihnen gehören u.a. Iggy Pop (*The Crow: City of Angels*, 1996, Tim Pope), Ozzy Osbourne (*Trick or Treat*, 1986), Jon Mikl Thor (*Intercessor: Another Rock 'n' Roll Nightmare*, 2005, Benn McGuire/Jacob Windatt) und Ivan L. Moody (auch bekannt unter seinem Pseudonym »Ghost«, Mitglied der Heavy-Metal-Band Five Finger Death Punch) als das Monster »Incubus« (*Bled*, 2009, Christopher Hutson). Oft handelt es sich bei diesen Auftritten um Nebenrollen, wie sie etwa die »queen of deathrock« Dinah Cancer in mehreren Horrorfilmen gespielt hat (in *Fright Night Part 2*, 1988, Tommy Lee Wallace, stellt sie einen explodierenden Vampir dar). Der US-amerikanische Rockmusiker Rob Zombie (Robert Bartleh Cummings) ist sogar Regisseur einer ganzen Reihe von Horrorfilmen (*House of 1000 Corpses*, 2003; *The Devil's Rejects*, 2005; *Rob Zombie's Halloween*, 2007; *Halloween II*, 2009).

Die Beispiele für die intermedialen Bezugnahmen ließen sich endlos erweitern. Die finnische Band Lordi, die 2007 den Eurovision Song Contest mit dem Song »Hard Rock Hallelujah« gewonnen hatte, trat in Monster-Verkleidungen auf; in dem recht aufwändig produzierten Horrorfilm *Dark Floors* (Finnland 2008, Pete Riski) übernahmen die Musiker nicht nur die Gestaltung der Filmmusik (vor allem hinsichtlich ihrer Komposition und ihres Arrangements), sondern auch einige Rollen. Denn die Filme der Rocksploitation mit ihren meist minimalen Anforderungen an schauspielerisches Können fordern

3 Besonders exzessiv wird die Adaption der Horrorsymboliken in allen Varianten des sogenannten *Horrorpunk* gepflegt, zu dem Gruppen wie The Misfits, Blitzkid und Frankenstein Drag Queens from Planet 13 aus den USA, die österreichische Bloodsucking Zombies from Outer Space oder die deutschen Bands The Crimson Ghosts und Mad Sin gerechnet werden, deren Musik oft als Mischung aus Punk, Rockabilly, Gothic und Heavy Metal angesehen wird. Nicht nur in den Songtexten, sondern vor allem in den Bühneninszenierungen suchen diese Bands Verbindungen zur Bildwelt des Horrorfilms.

gerade dazu heraus, Rockmusiker nicht nur wegen ihrer Musik, sondern auch wegen ihrer Bekanntheit zu besetzen. Der Zuschauer wird nicht allein als Adressat der Erzählung des Films positioniert, sondern zugleich als Rockfan. Die Musik bildet hier ebenso ein eigenes Plateau des Rezeptionsvergnügens wie die Tatsache, dass die Akteure als Stars einer ganz anderen künstlerischen Sphäre wiedererkannt werden, sodass die Logik der Geschichte zurücktreten kann. Das Relevanzverhältnis zwischen Musik und Narration ist invertiert: Die Geschichte schafft oft genug szenische Kontexte für die Musik, nicht umgekehrt wie im normalen Spielfilm.⁴

Die Zentrierung auf Rockmusik als Profession der Protagonisten (oder als Milieu, in dem die Handlung spielt) erfolgte erst in den 1980er Jahren – alle Filme davor nutzten den Beruf ihrer Helden höchstens als Mittel, sie für den Zuschauer attraktiv zu machen. Erst in einer Phase, als sich Rockmusik (von nun an fast immer: Heavy Metal) mit Assoziationen von Gewalt verband, wurde auch die Besetzung der Hauptrollen von Horrorfilmen mit Rockmusikern (sprich: Metal-Musikern) vorgenommen. Der diese Entwicklung begleitende gesellschaftliche Prozess fußt auf einem Schema von Verurteilung und

4 Zur Rocksplotation werden auch Filme wie *Wild at Heart* (1990, David Lynch) oder *Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino) gerechnet, die ihre Geschichten bewusst an den Traditionen des Trivial- und Trashfilms orientieren und dazu exzessiv auf Rockmusik zurückgreifen; vgl. dazu Messenger (2005). Allerdings werden – wie oben schon angedeutet – die Musiken in Filmen wie *Wild at Heart* nicht ornativ wie in den Trash-Filmen, sondern kompositionell verwendet, d.h. sie stehen im signifikativen Geflecht der Film-Geschichten und ihrer Subtexte, charakterisieren die Figuren, kommentieren die Handlungen etc. Zum besonderen Beispiel von Lynchs Film vgl. Davison (2004: 170-199 – »People call me a director, but I really think of myself as a sound-man«: David Lynch's *Wild at Heart*). Auch Filme wie der nostalgische Rückblick auf die Jugendkultur der 1950er *American Graffiti* (1973, George Lucas) nutzen das »song scoring« als Mittel, die affektiven Kontexte der Figuren akustisch zu repräsentieren, indem sie den Ton als eigene signifikative Schicht einsetzen; vgl. dazu Smith (1998: 172-185). Es sei allerdings angemerkt, dass auch die Splatterfilme ihre Musiken in ihre jeweiligen Affekt-Dramaturgien einbinden; darauf wird zurückzukommen sein.

Die Assoziation exploitation cinema/rock music ist tatsächlich älter, auch in Horrorfilmen. Einige Beispiele, die auch für die Geschichte der Rockmusik im Kino von Bedeutung sind: Die AIP-Produktion *Ghost of Dragstrip Hollow* (1959, William J. Hole Jr.) etwa erzählt von einem Maskenball einer Biker-Gang, auf dem sich ein Mörder unter die zum Rock'n'Roll tanzenden Verkleideten mischt. Der Beach-Party-Film *The Horror of Party Beach* (USA 1964, Del Tenney) handelt von Badegästen, die sich in menschenfressende Monster verwandeln, weil radioaktives Material ins Meer gekippt wurde. Der musicalartige Omnibusfilm *The Monster Club* (1980, Roy Ward Baker) verwendet nicht nur performances bekannter Bands als Unterbrechung zwischen den Episoden, sondern unterlegt auch die Handlung mit zahlreichen Songs.

produktiver Nutzung: Was die einen – die Erwachsenen, Traditionalisten, Machthabenden usw. – für problematisch halten, nutzen die anderen – die Jugendlichen oder gewisse Teile der Altersgruppe – zur Selbstinszenierung und zur Provokation der anderen. Das asymmetrische Doppel ist aus allen Phasen der Entwicklung von Jugendkulturen bekannt.

Die Religionssoziologin Bernice Martin (1979) argumentiert diesbezüglich mit der Annahme Victor Turners, Jugendlichkeit bezeichne einen spezifischen Grenzzustand (»liminoid stage«), in dem es darum gehe, Symboliken der »Anti-Struktur« (also negativ besetzte Ausdruckssymboliken) als Mittel dafür einzusetzen, eine eigene solidarische »communitas« zu erreichen. Kleidung, Verhalten, die musikalischen Formen sowie die Texte der Rockmusik illuminieren mitunter einen anarchischen, tabubrechenden, expressiv oft ambigen Ort außerhalb der dominanten Kultur. Der Communitas-Aspekt einer solchen »musikinduzierten Gemeinschaft« wird durch Kollektivsymbole, ähnliche Kleidung und vor allem die Geltung des Stars als Impersonifikation eines für das Kollektiv verbindlichen Totems oder allgemeinerer Symboliken ausgedrückt. Eine *oppositionelle*, auf den Bedeutungen der umgebenden Mutterkultur aufruhende Tochterkultur tritt so mit einer *integrativen* Tendenz zusammen, die in sich sogar durchaus widersprüchlich sein kann, wenn etwa Jugendliche verschiedener Klassenherkunft sich um das gleiche jugendkulturelle Themenfeld versammeln.

Die Diskussion darüber, dass Rockmusik einen Verfall kultureller Werte indiziere und zu einer Zerstörung gesellschaftlicher Ordnungen beitrage (von den Formaten des Tanzens bis zu den Formen der Kundgabe politischer Teilhabe), ist so alt wie die Rockmusik selbst. Vor allem die Ereignisse auf dem Altamont Free Concert (Coates 2006) – ein Mitglied der Hells Angels erstach den 18-jährigen Fan Meredith Hunter, während die Rolling Stones das Stück »Under My Thumb« spielten – verursachten eine jahrzehntelange Diskussion über satanische Tendenzen des Rock, die von diversen Metalgruppen durch eine intensiviertere Nutzung der Darstellung von Angst-, Horror- und anderen Elementen traumatisierender Erfahrung beantwortet wurde.⁵

5 Erinnert sei an die vielleicht bekannteste Anekdote, die satanistische Elemente im Hardrock vermutete: Der Band Led Zeppelin wurde der Vorwurf gemacht, in ihrem Song »Stairway To Heaven« (1971) mittels des Backmasking-Verfahrens satanische Botschaften in der Aufnahme untergebracht zu haben, die hörbar werden, wenn man das Stück rückwärts abspielt. Es war der Led Zeppelin-Gitarrist Jimmy Page, »der die Lehren des Okkultisten Aleister Crowley ausgiebig studierte, sich in Anlehnung an dessen entwickelter Form der Magick [sic!] das Kürzel Zoso zulegte und letztlich sogar das Haus von Crowley [...] kaufte« (Brief von Lars Grabbe, 10.9.2010). Der an Okkultismus durchaus interessierte Sänger Robert Plant protestierte zwar in diversen Interviews gegen die Back-

Manches davon war spielerisch und eher im Tonfall des Musicals vorgetragen (manchmal sprach man auch von »Grusicals«; man denke an *Son of Dracula*, Großbritannien 1974, Freddie Francis; *The Rocky Horror Picture Show*, USA 1975, Jim Sharman; oder an *Little Shop of Horrors*, USA 1986, Frank Oz), manches komödiantisch; gerade Bühneninszenierungen wie die schon erwähnten Auftritte Alice Coopers aber gingen offensiv mit dem Satanismus-Vorwurf um, indem sie die Vorstellungswelten von Schwarzen Messen, Beschwörungsritualen und Blasphemien in ihre Mise-en-Scène integrierten. Zugleich wurde auch in den Selbstbezeichnungen der Bands wie in den Nominierungen der Fach- und Fanpresse eine verstärkte Anlehnung an die tabuisierten religiösen Bedeutungsfelder erkennbar. Schon die Bandnamen lesen sich wie ein Verzeichnis von Tabubrüchen, provozierenden Anspielungen und Bösewichterbezeichnungen. Heavy Metal differenzierte sich zudem in Stilrichtungen wie Dark Metal, Death Metal usw. aus, die schon in den Selbstbezeichnungen Bezüge zu Bedeutungsfeldern herstellten, die nicht der musikalischen Sphäre entstammten.

Bedingt durch die Entwicklung der Videotechnik kam in den frühen 1980ern der Slasher- resp. der Splatterfilm auf, ein Genre, das filmmusikalisch meist auf »harte« Rockmusik zurückgriff. Die Geschichten, die die Filme erzählen, nehmen allerlei viel ältere Horrormotive – Vampir und Werwolf, Hexerei, der Pakt mit dem Teufel, das verwunschene Haus, die mordende Mumie u.ä. – auf und variieren sie für ihre Zwecke. Wenige neue Motive und Konventionen der Inszenierung treten dazu (wie etwa die vielfach variierte Figuren-Konstellation, dass sich Gruppen junger Leute zu einsamen Orten in der Wildnis begeben, wo sie dem dort wartenden Mörder begegnen) und werden meist mit der seriellen Darstellung von Folterungen und Mordtaten kombiniert. Die Narration tritt dann auf der Stelle und wird durch das Prinzip der Dezimierung der Handlungsfiguren abgelöst, das Agatha Christie als Motiv der »Zehn kleinen Negerlein« (in ihrem Roman *And Then There Were None*, 1939) als Plot der Krimi-Literatur eingeführt hatte. Erhalten bleibt im Splatterfilm in aller Regel das »Prinzip des guten Ausgangs«, auch wenn es manchmal nur das »final girl« ist, das die Mordserie lebend übersteht. Das Böse wird am Ende wieder unter Kontrolle gebracht, wenngleich es als latente Drohung in der erzählten Welt erhalten bleibt,

masking-Behauptung, doch gehört sie zu den Legenden, die sich bis heute erhalten haben. Die Behauptung wurde in Frank Millers Comic *Batman – The Dark Knight Returns* (1986) narrativisiert; hier geht es um einen Plattenverkäufer, der zum Amokläufer in einem Pornokino wird.

zumal dann, wenn es um transzendente Handlungsfiguren wie den Teufel geht.

Es sind gerade die Mordszenen, die von manchmal brüllend lauter Heavy-Metal-Musik untermalt sind. Dario Argentos Film *Opera (Terror in der Oper, Italien 1987)* etwa, der in der Mailänder Scala spielt und von einer eigentümlichen, sadomasochistisch eingefärbten gegenseitigen Faszination von Opfer-Frau und Täter-Mann handelt, verwendet neben Opernmusiken von Verdi, Bellini und Puccini und Musik von Brian Eno vor allem in den Mordszenen Heavy Metal-Stücke der Gruppen Steel Grave und Norden Light, die stark mit den anderen verwendeten Musiken kontrastieren und den besonderen Status der Mordszenen durch die Differenz der musikalischen Stile scharf charakterisieren. Schon von 1975 an hatte die italienische Art Rock-Gruppe Goblin die Musik zu Argentos Filmen beige-steuert, in denen Argento die Koordination von Mordszene und Rockmusik immer weiter ausbaute und verfeinerte, bis in *Phenomena* (Italien 1985) ein Höhepunkt an ästhetischer Durchdringung und Synchronisation von Geschehen und Musik erreicht war, in dem der Iron Maiden-Song »Flash Of The Blade« schließlich die Schlussmusik bildete. *Opera* kombiniert nun das ältere Motiv der vom Unglück verfolgten Diva mit der seriellen Dramaturgie des Splatterfilms.⁶

Doch sollte die wechselseitige emotionale und atmosphärische Affinität von Rockmusik zu den Sujets von Horror- und Splatterfilm nicht übersehen werden. Man könnte die Verwendung von Heavy Metal durch die klangliche Nähe der Musik zu den Geräuschformen der Maschinen in Verbindung mit der Entfremdung aller sozialen Beziehungen der Figuren im Film begründen, die Musik also als einen Indikator für den Zustand der erzählten Welt ansehen. Man könnte ebenso die Affektwelten, die u.a. in der Metal-Musik angesprochen und artikuliert werden (Affekte der Wut, des Schmerzes usw., verbunden mit einem sehr hohen Grad an Körperspannung), wiederum als intensivierende Ausdrucksfolie mit dem Dargestellten in Verbindung bringen. Man kann die Musiken als Gegenentwürfe gegen die Affekthorizonte des Belcanto in der Oper, des Schlagers und des »Schmuserock« ansehen, die gerade die ungeheuerliche Differenz von Handlung und filmischer Splatterszene unterstreichen helfen (ein extremes Beispiel ist Argentos oben erwähnter *Opera*). Heavy Metal im Splatterfilm ist Teil des textuell entfalte-

6 Wie eng sich Argento an Motiven der klassischen Horror- und Schauerliteratur auch in der Phase seiner Splatter-Arbeiten orientierte, zeigt seine Adaption des »Phantom der Oper«-Stoffs (*Il Fantasma dell'Opera / Das Phantom der Oper*, Italien/Ungarn 1998).

Zu den außergewöhnlich interessanten Soundtracks der Argento-Filme vgl. neben dem leider nur äußerst kurzen Rausa (1985) v.a. Mitchell (2008).

ten Universums der Affekte, das wird schnell klar. Sie ist für das Genre und für die affektive Einfärbung der Geschichten essentiell, bleibt dabei aber textuell gebunden und erfüllt in den einzelnen Erzählungen spezifische Aufgaben. Heute mag man vielleicht den Eindruck gewinnen, dass sich die Assoziation von Rockmusik und latenter Gewalttätigkeit seit einigen Jahren wieder auflöst, die viele Jahre den Status eines zwar konservativen, durchaus allgemein verbreiteten Wissens gehabt hatte. Dagegen spricht allerdings die ungebrochen weitergeführte Serie von Filmen der Gattung, die jene ›distributionelle Strategie‹ des Erzählens aus den späten 1970ern und 1980ern fortführt.

Die Verwendung von Heavy Metal gerade in den Splatter-Genres geht aber nicht nur auf diese dramaturgischen, sondern auch noch auf ganz andere Gründe zurück: Nicht nur, weil die Budgets der Filme oft so gering waren, dass sich ein eigener Score nicht hätte bezahlen lassen, sondern auch, weil derartige Musik ihre Anhänger genau in den Subkulturen hatte, aus denen sich die Zuschauer der Splatterfilme rekrutierten, lag es nahe, film-musikalisch eine kulturelle Nähe der Filme, ihrer Sujets und der alltäglichen medialen Umgebungen der Zuschauer herzustellen. Viele der Filme nutzten einzelne Songs, die zeitgleich auf Platten oder CDs erschienen,⁷ manchmal sogar in Videoclips eine Zweitverwertung erfuhren. Insofern dienten die Filme zugleich noch als Werbeträger für die Musik einzelner Gruppen. Es sind letztlich ökonomische Gründe, die dieser Beobachtung zufolge dafür ausschlaggebend gewesen sind, die Filme so stark auf Musikunterlegungen auszurichten, die oft genug die Handlung nicht nur nicht befördern, sondern sogar unterbrechen (vgl. dazu Denisoff 1990, Tompkins 2009).

Die oben schon erwähnte These liegt nahe, dass die Nutzung von thematischen, szenischen und ikonographischen Tabufeldern strategisch dazu dient, den Fans die Möglichkeit einzuräumen, sich durch die Zuwendung von denjenigen abzugrenzen, die sie strikt ablehnen. Manches in der Metal-/Rock-/Horror-Assoziation darf der intergenerationellen Kommunikation zugeschrieben werden: Horrorgemeinden sind exklusiv, sie sind gegen die umgebende Gesellschaft abgeschirmt und vermögen in rein symbolischer Weise

7 Die Kette der Beispiele, mit denen man den intermedialen Verkehr der Darstellungsformen, vor allem aber die damit verbundenen ökonomischen Effekte demonstrieren kann, ist endlos. Ein Beispiel neueren Datums ist Robert Rodriguez' Vampir-Splatterfilm *From Dusk Till Dawn* (USA 1996): Die Band Tito & Tarantula wurde durch ihren Auftritt im Film und das Lied ›After Dark‹ berühmt; das Setting des Films und der hier vollführte Schlangentanz Salma Hayeks wurden durch die deutsche Band Rammstein in ihrem Video zu dem Song ›Engel‹ aufgegriffen.

Eigenständigkeit, Andersartigkeit sowie Opposition auszudrücken. Der zentrale soziale Effekt ist: Ältere Erwachsene werden ausgegrenzt, das Sehen derartiger Filme zirkelt einen Bereich eigener symbolischer Praxis ab.⁸ Ein ökonomisches Argument tritt hinzu: Die Filme wenden sich an ein vorher bestimmtes, durch Ähnlichkeit der Geschmacksurteile definiertes Segment des Gesamtpublikums (vgl. Tompkins 2009).

Oben wurde schon auf die Bühneninszenierungen mancher Musiker oder Bands hingewiesen, die Elemente der Horrorinszenierung nutzen. Noch extremer lässt sich das Ausgreifen der Rockmusik-Inszenierung auf die Symbol- und Ausstattungs-Repertoires des Horrorfilms am Videoclip demonstrieren. Spätestens mit dem Michael Jackson-Video *Thriller* (USA 1983, John Landis), in dem er u.a. als Werwolf und Zombie auftritt, ist die Musikpromotion mithilfe von Symboliken, die bisher nicht als Werbesymboliken in Frage kamen, üblich geworden (Beispiele nennt Klug 2008). Der implizite Widerspruch, Nicht-Unterhaltendes zu Zwecken der Unterhaltung einzusetzen, mit Abwehr-Reaktionen verknüpfte Symboliken zum Branding von Waren (wie populärer Musik) zu nutzen, bedarf genaueren Nachdenkens. Aufgelöst wird dieser Widerspruch durch mehrere Argumente und Hypothesen: (1) durch die Funktionalisierung derartiger Elemente als Mittel der intergenerationellen Kommunikation (s.o.), (2) durch die Umwertung der ursprünglichen Bedeutungen in der Rezeption und damit deren Beherrschbarkeit (was bei Rezeptionsstudien zur Aneignung von Splatterfilmen vielfach als Kollektivisierung der Reaktion, als Verlagerung der Themen der Aufmerksamkeit oder als »Weglachen« beobachtet wurde), und (3) durch ihre Ironisierung und damit die Auflösung ursprünglicher Bedeutungshorizonte.

Insbesondere letzteres scheint für die Beschreibung einzelner Horrorfilme von einiger Bedeutung zu sein. Wie ernst es den Filmemachern ist, wenn sie mit oft stereotypen Formen, mit eingeführten Stoffen und (narrativen und visuellen) Motiven das populärkulturelle Repertoire der Horrordarstellungen anzapfen, muss allerdings gefragt werden. In einem engen Sinne lassen sich Horrorszenarien musikalisch nämlich nicht nutzen, weil die Angsterzeugung an die Kontexte der Erzählung und an die Prozesse des Mitfühlens, der intensiven Imagination dessen, was geschieht, gebunden ist. Es gibt kei-

8 Eine der wirklich populär gewordenen Botschaften vieler neuerer Filme (darunter Spielfilme wie *The School of Rock*, USA/BRD 2003, Richard Linklater, oder Dokumentarfilme wie *Anvil! The Story of Anvil*, Kanada 2008, Sacha Gervasi) und in der BRD vor allem Berichte über das Hard & Heavy-Festival in Wacken ist darum auch – angesichts der verbreiteten Urteile – fast paradoxer Natur: Die so bedrohlich wirkenden Hardrock-Fans sind friedlich, freundlich und letztlich einer kleinbürgerlichen Festivalkultur verhaftet.

ne Musikform, die allein die Effekte des Horrors auslösen könnte. Und auch das Wissen darum, dass es Versatzstücke der *Inszenierung* des Horrors sind, die auf der Bühne, auf der die Band auftritt, oder als Handlungsräume von Filmen verwendet werden, und nicht Originalia des Schreckens, ist nicht zu hintergehen. Gleiches gilt auch für die Filme. Es bleibt nur – wie in einem improvisierenden Spiel – ein Rest älterer Erzählmotive, oft kaum ausgeführt, voller Brüche und unplausibler Beziehungen; die Figuren sind als flache, marionettenhafte Figuren angelegt; backstories – sofern sie eine Rolle spielen – sind stereotyp, behandeln immer wieder früh zugefügtes Unglück. Die meisten Geschichten spielen in einem stereotypisierten Jugend-Milieu (Highschools, Discos u.ä.), mischen oder kontrastieren es manchmal in plattester Form mit anderen Handlungsorten, die aus Genre-Gründen nötig sind (verfallene Häuser, einsame Landschaften etc.). Es ist nicht nur die finanzielle Armut der Produktion, die diese Minderqualität verursacht – sie kann auch als Mittel angesehen werden, sowohl ästhetische, kognitive wie affektive und zudem noch epistemische Distanz zu schaffen: Die Geschichten sind – trotz aller Splattereinlagen – so stereotyp, abstrakt und formal wie Kasperletheater-Aufführungen.

»Die äußere Form des Horrors siegt über seine funktionalen Eigenschaften, wodurch der Horror neutralisiert, entdramatisiert und [zu] seinem eigenen Abbild reduziert wird«, schreibt Klug (2008: 133) in einer der wenigen Untersuchungen zur Verwendung von Horroremblematiken und -symboliken im Videoclip völlig zu Recht. Offenbar geht es sowohl um eine »funktionale Abschwächung mit gleichzeitiger formaler Aufwertung« (ebd.) als auch um eine Profanisierung und De-Semantisierung von Horrorrepräsentationen, die nur noch als »sinnfreies Kostüm« erscheinen. Es bleibt eine umfassende intertextuelle Referenz in die Wissensbestände populärer Kultur (wie es Burnett/Deivert 1995 vorgeschlagen haben). Es bleibt auch unbenommen, dass die Filme resp. ihre Symboliken in Verbindung mit der Aushandlung von Sinn in den jugendlichen Rezeptionsgruppen stehen (wie die im Hardrock so wichtige Thematisierung der Geschlechterrollen oder sogar die Neubesinnung auf theologisch-religiöse Kategorien wie »Erlösung«, »Das Böse« u.ä.⁹). Die Veruneigentlichung der in sakraler Praxis begründeten Symboliken des Horrors (einschließlich seiner satanistischen und blasphemischen Ausläufer) zerstört aber ihre ursprüngliche kommunikative Einbindung in religiöse Kommunikation und transformiert sie zu einem Ausdrucksapparat affektiver Modalitäten, emotionaler Haltungen und dergleichen mehr. Eine ernstgemein-

9 Zu letzterem vgl. Fhlainn (2009); zur Kategorie eines allgemeinen »Bösen« als Thema der Hardrock-Szene vgl. Scott (2007).

te ursprüngliche Bedeutung ist nicht mehr im Spiel. Aus Symboliken werden Chiffren, denen keine liturgische sakrale Praxis mehr korrespondiert.

Literatur

- Biodrowski, Steve / Starita, Angela (1998). »Sounds of silents.« In: *Cinefantastique* 30:7-8, S. 99-103, 126.
- Brophy, Philip (2005). »Japanese Horror Cinema and the Production and Consumption of Fear. *Arashi ga oka (Onimaru) – the Sound of the World Turned Inside Out.*« In: *Japanese Horror Cinema*. Hg. v. Jay McRoy. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 150-160.
- Burel, Marcel (1995). »Rock et fantastique: Un mariage de raison.« In: *Cinémaction*, 74 (=Le cinéma fantastique. Hg. v. Jean-Pierre Piton), S. 154-159.
- Burnett, Robert / Deivert, Bert (1995). »Black or White: Michael Jackson's Video as a Mirror of Popular Culture.« In: *Popular Music and Society* 19:3, S. 19-40.
- Coates, Norma (2006). »If Anything, Blame Woodstock. The Rolling Stones, Altamont, December 6, 1969.« In: *Performance and popular music - history, place and time*. Hg. v. Ian Inglis. Aldershot: Ashgate, S. 58-69.
- Davison, Annette (2004). *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Denisoff, R. Serge (1990). »Synergy in 1980s Film and Music: Formula for Success or Industry Mythology?« In: *Film History* 4:3, S. 257-276.
- Dickinson, Kay (2008). *Off Key. When Film and Music Won't Work Together*. Oxford: Oxford University Press.
- Fhlainn, Sorcha Ní (2009). »It's Morning in America: The Rhetoric of Religion in the Music of The Lost Boys and the Deserved Death of the 1980s Vampire.« In: *The Role of the Monster: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Hg. v. Scott Niall. Oxford: Interdisciplinary Press, S. 147-156.
- Hayward, Philip (Hg.) (2008). *Terror Tracks. Music, Sound and Horror Cinema*. Oakville, CT: Equinox.
- Huckvale, David (1998). »Hammerscore: Music in Hammer Horror Films.« In: *Journal of Popular British Cinema* 1:1, S. 115-129.
- Huckvale, David (2008). *Hammer Film Scores and the Musical Avant-garde*. Jefferson, NC: McFarland.
- Klug, Daniel (2008). *Formen und Funktionen der Inszenierung von Horror in Musikvideoclips*. Magisterarbeit, Universität Wien.
- Lerner, Neil W. (Hg.) (2010). *Music in the Horror Film. Listening to Fear*. New York u.a.: Routledge.
- Martin, Bernice (1979). »The Sacralization of Disorder: Symbolism in Rock Music.« In: *Sociological Analysis* 40:2, S. 87-124.
- Messenger, Cory (2005). »Act naturally: Elvis Presley, the Beatles and »Rocksploitation.« In: *Screening the Past* 18, http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/firstrelease/fr_18/CMfr18a.html (Zugriff am 19.7.2011)
- Mitchell, Tony (2008). »Prog Rock, the Rock, the Horror Film and Sonic Excess. Dario Argento, Morricone and Goblin.« In: *Terror Tracks. Music, Sound and Horror Cinema*. Hg. v. Philip Hayward. Oakville, CT: Equinox, S. 88-100.

- Rausa, Giuseppe (1985). »La musica della paura nel cinema di Argento.« In: *Segno-cinema: Rivista Cinematografica Bimestrale* 17, S. 44-45.
- Sanjek, David (1995). »The Bloody Heart of Rock 'n' Roll: Images of Popular Music in Contemporary Speculative Fiction.« In: *Journal of Popular Culture* 28:4, S. 179-209.
- Scott, Niall (2007). »God Hates Us All: Kant, Radical Evil and the Diabolical Monstrous Human in Heavy Metal.« In: *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Hg. v. Niall Scott (= At the Interface 38). Amsterdam u.a.: Rodopi, S. 201-212.
- Smith, Jeff (1998). *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.
- Tompkins, Joseph (2009). »What's the Deal with Soundtrack Albums? Metal Music and the Customized Aesthetics of Contemporary Horror.« In: *Cinema Journal* 49:1, S. 65-81.

Filmographie

- Alice Cooper: Welcome to My Nightmare*, USA 1975, David Winters.
- American Graffiti*, USA 1973, George Lucas.
- Anvil! The Story of Anvil*, Kanada 2008, Sacha Gervasi.
- Bled*, USA 2009, Christopher Hutson.
- Dark Floors*, Finnland 2008, Pete Riski.
- Freddy's Dead: The Final Nightmare*, USA 1991, Rachel Talalay.
- Fright Night Part 2*, USA 1988, Tommy Lee Wallace.
- Ghost of Dragstrip Hollow*, USA 1959, William J. Hole Jr.
- Halloween II*, USA 2009, Rob Zombie.
- House of 1000 Corpses*, USA 2003, Rob Zombie.
- Intercessor: Another Rock 'n' Roll Nightmare*, USA 2005, Benn McGuire/Jacob Windatt.
- Leviatán/Monster Dog*, USA 1984, Claudio Fragasso.
- Little Shop of Horrors*, USA 1986, Frank Oz.
- Opera* [dt. *Terror in der Oper*], Italien 1987, Dario Argento.
- Il Fantasma dell'Opera* [dt. *Das Phantom der Oper*], Italien/Ungarn 1998, Dario Argento.
- Phenomena*, Italien 1985, Dario Argento.
- Prince of Darkness*, USA 1987, John Carpenter.
- Pulp Fiction*, USA 1994, Quentin Tarantino.
- Rob Zombie's Halloween*, USA 2007, Rob Zombie.
- Son of Dracula*, Großbritannien 1974, Freddie Francis.
- Suck*, USA 2009, Rob Stefaniuk.
- The Crow: City of Angels*, USA 1996, Tim Pope.
- The Devil's Rejects*, USA 2005, Rob Zombie.
- The Horror of Party Beach*, USA 1964, Del Tenney.
- The Monster Club*, Großbritannien 1980, Roy Ward Baker.
- The Rocky Horror Picture Show*, USA 1975, Jim Sharman.
- The School of Rock*, USA/BRD 2003, Richard Linklater.
- Trick or Treat*, USA 1986, Charles Martin Smith.

Thriller, USA 1983, John Landis.

Wild at Heart, USA 1990, David Lynch.

Abstract

Since the 1980's a number of exploitation movies from the horror and splatter genres used rock musicians as protagonist figures. Rock music (especially hard and heavy rock, death metal, dark metal, etc.) was the mostly used film-musical style of these movies. The article discusses the role of horror scenarios and symbols in the public communication of metal music, based on an affinity of emotional and atmospheric characteristics of musical and narrative styles in the films of the corpus. Violence, Satanism, and other themes of the movies are discussed as strategic devices in intergenerational diversification of audiences. At last the question is raised whether the symbol worlds of horror and terror are losing their traditional cultural meanings and being transformed to indirectly used codes leading to affective themes of juvenile orientation.

INNENANSICHTEN ZUM BALKANISMUS IN GEGENWÄRTIGER POP- UND WELTMUSIK

Malik Sharif

Drei Vignetten: Halle – Berlin – Graz

30. April 2010, Halle an der Saale: Nach einer gut besuchten Live-Karaoke-Show im zentral gelegenen Riff Club, bei der vorangemeldete SängerInnen mit einer Coverband auftreten, sind gegen 1 Uhr morgens noch ca. 80 Personen anwesend. Überwiegend handelt es sich um Studierende zwischen 20 und 30 Jahren. Sie stehen an der Bar, sitzen auf Bänken an der Wand oder auf dem Bühnenrand, einige stehen vor der Tür und rauchen, wenige tanzen, die Tanzfläche leert sich aber mehr und mehr. Der DJ hat in der letzten halben Stunde Funk aus den 1970er Jahren gespielt. Als die Tanzfläche fast vollständig verwaist ist, legt der DJ Shantels »Disco Partizani« mit den charakteristischen Bläserparts und dem eingängigen Refrain auf. In der Folge beginnen wieder mehr und mehr Anwesende zu tanzen und der DJ bleibt stilistisch im Genre von Shantels Bucovina Club.

14. August 2010, Berlin: Der Lido ist ein Club in einem einige Hundert Menschen fassenden, ehemaligen Theater und liegt in der Nähe des Schlesischen Tors im Stadtteil Kreuzberg, in einem der derzeit beliebtesten Partyviertel Berlins. Der international auftretende DJ Robert Šoko (meist ohne diakritisches Zeichen als Robert Soko firmierend) veranstaltet nach mehreren Ortswechseln und einem konstanten Anwachsen der Besucherzahl nunmehr im Lido die monatliche Berliner Ausgabe seiner BalkanBeats-Partys. Für diesen Samstagabend sind Robert Šoko sowie der Kopenhagener DJ Al Lindrum angekündigt. Offiziell soll die Party um 23.00 Uhr beginnen, ich treffe kurz vor Mitternacht beim Club ein. Da die Warteschlange vor dem Eingang im Augenblick 30 Meter lang ist, beschließe ich, den Besucheransturm abzuwar-

ten und auf einer Bank vor einem einige Häuser entfernten Döner-Imbiss zunächst das Umfeld zu beobachten. Nachdem es tagsüber geregnet hatte, ist es jetzt in der Nacht kühl und neblig. Dennoch ist die Schlesische Straße, in der der Lido liegt, mit mehrheitlich jungen Menschen belebt, die – meist in Gruppen – vermutlich auf dem Weg in die zahlreichen Kneipen und Clubs des Viertels sind: Backpacker-TouristInnen, die viele verschiedene Sprachen sprechen, Menschen mit dem Habitus der Berliner Creative Class sowie augenscheinlich Studierende. Wider Erwarten wird die Warteschlange vorm Lido nicht kürzer; eine halbe Stunde, nachdem ich vor Ort angekommen bin und mich schließlich auch einreihe, ist sie 70 Meter lang und etwa 300 Menschen warten auf Einlass. Die Leute unterhalten sich, trinken Alkohol, zwei Trommler mit Darbuka und Djembe spielen neben der Schlange und einzelne Wartende tanzen dazu. Der Grundrhythmus der Trommler (vgl. Abb. 1) ist den Menschen in der Schlange eventuell vertraut, denn später auf der Party werden zahlreiche Stücke mit demselben Begleitrhythmus zu hören sein. Zwei vor mir wartende junge Frauen sprechen mich an, weil ich mir Notizen in mein Feldtagebuch mache. Ich sage ihnen, dass ich Ethnomusikologe bin und zwecks Feldforschung die Party besuche. Sie erzählen mir, dass sie alte Freundinnen aus Magdeburg sind, eine von ihnen nunmehr aber in Berlin studiert. Die andere sei zu Besuch und heute Abend möchten sie »richtig feiern«. Sie würden die BalkanBeats-Partys zwar noch nicht kennen, hätten aber schon Vielversprechendes gehört. Nach 75 Minuten Wartezeit sind meine Gesprächspartnerinnen und ich schließlich im gefüllten Lido.

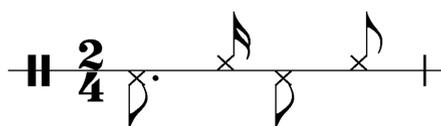


Abb. 1: Dieser Rhythmus wird in der arabischen Musik als *iqa' ayūb* bezeichnet. Er wird auch in verschiedenen südosteuropäischen Popmusiken verwendet (vgl. Beisinger 2007: 111-112; Buchanan 2007: 241).

21. Januar 2011, Graz: An diesem Abend findet in der Postgarage, einem Veranstaltungsort, der aus einem kleineren Club und einem etwas größeren Konzertsaal besteht, der Konzertabend *Balkan vs. Pop* statt. Angekündigt sind u.a. das Sandy Lopičić Orkestar (in Folge: SLO), das Sandala Orkestar feat. Vesna Petković sowie La Cherga – MusikerInnen und Gruppen, die in Graz ansässig, aber mitunter auch international bekannt sind. Das Publikum der mit ca. 300 Gästen gut besuchten Veranstaltung ist gemischt: mehrheitlich unter 30, aber auch einige Menschen, die älter, manche augenscheinlich über 50 sind, gebürtige ÖsterreicherInnen wie auch Mitglieder der rela-

tiv großen Grazer Community von Menschen aus den Nachfolgestaaten Ex-Jugoslawiens. Die Kleidung der Konzertgäste reicht vom Cocktailkleid bis zur Kombination von Armeehose, Kapuzenpulli und Basecap mit Antifa-Button. Der Höhepunkt des Abends ist, der Stimmung nach zu urteilen, sicherlich der Auftritt des SLOs mit den vier Sängerinnen Nataša Mirković-De Ro, Vesna Petković, Irina Karamarković und Jelena Bukušić. Auf der Bühne stehen mehr als zehn MusikerInnen, sie spielen eine Mischung aus Jazz, Funk und traditionellen Musiken aus Südosteuropa, die das anwesende Publikum begeistert und zum Tanzen animiert.

Der Balkan als Topos in gegenwärtiger Popmusik

Diese drei Momentaufnahmen zu Beginn, die auf Beobachtungen aus meiner Feldforschung basieren, demonstrieren anschaulich einige charakteristische Tendenzen in der Popmusik und Weltmusik¹ in Deutschland und Österreich, die ich hier zunächst theseartig darstellen möchte. Dieses Phänomen ist nicht auf Deutschland und Österreich beschränkt, dort aber sehr stark ausgeprägt, und in meinem Beitrag möchte ich mich auf diese Länder konzentrieren. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts gibt es einen musikalischen Balkantrend, der zwar in den 1990er Jahren wurzelt, sich seit dieser Zeit jedoch intensiviert hat und mittlerweile in den Popcharts angekommen ist. Als Wegmarken dieser breiten Rezeption von Musik, die in der einen oder anderen Weise mit dem Balkan assoziiert ist, können die Sampler *Bucovina Club* (2003) von Shantel (bürgerlich Stefan Hantel) und *BalkanBeats* (2005) von Robert Šoko angesehen werden, die jeweils aus ihrer Tätigkeit als DJ und Veranstalter gleichnamiger Partyreihen in Frankfurt am Main bzw. Berlin entstanden sind. Beide Sampler waren der Auftakt für weitere Veröffentlichungen Shantels und Šokos, gleichzeitig lieferten sie aber auch das Paradigma für ähnliche Sampler. Ebenso wurde das Partykonzept Shantels und Šokos in zahlreichen anderen Städten kopiert, ein Indiz für die Popularität des Genres, anscheinend vor allem bei Menschen mit akademischem Hintergrund zwischen 20 und Anfang 30. »Balkan« wird in diesem Kontext mit ausgelassenem Feiern assoziiert und es besteht die Bereitschaft, für eine entsprechende Party auch über eine Stunde in einer Schlange zu warten. Robert Šoko schätzt, dass das Publikum seiner Partys im Lido zu 80% aus Berlin und zu 20% aus ganz Europa stammt. Er charakterisiert es folgender-

1 Sowohl Popmusik als auch Weltmusik werden hier im Sinne der Vermarktungskategorien verstanden, die sich u.a. in eigenen Abteilungen im Tonträgerhandel widerspiegeln.

maßen: »Sie sind intellektuell, multilingual und sexy. Und sie wollen feiern!« (zit. n. Kleber 2011: 76). In den Ausprägungen, die weniger durch elektronische Dancebeats geprägt sind, z.B. bei Roma-Weltmusik-Stars wie dem serbischen Trompeter Boban Marković oder der rumänischen Taraf de Haïdouks, aber auch beim oben erwähnten SLO, spricht der Balkantrend jedoch auch ein älteres Publikum an.

Der musikalische Balkantrend hat sich nicht nur in der Berichterstattung der Musikpresse und in den Feuilletons niedergeschlagen, sondern auch Beachtung in der musikwissenschaftlichen Forschung gefunden. Alenka Barber-Kersovan (2006, 2009) hat die Genealogie des Trends skizziert, vor allem den Nexus zu den Kriegen in Ex-Jugoslawien und den folgenden Migrationsbewegungen, aber auch die Vielschichtigkeit des Phänomens herausgearbeitet. Ihre Überblicksdarstellung bildet einen guten Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen. Wichtige Ergebnisse zur sozioökonomischen Struktur und zur Geschichte des Balkantrends in Österreich sind von dem von Andreas Gebesmair (Wien) geleiteten Forschungsprojekt »Dynamiken von Crossover-Moden. Eine feldtheoretische Untersuchung des Balkanmusik-Booms in Österreich« zu erwarten, dessen Abschlussbericht 2012 veröffentlicht werden wird (vgl. Brunner/Parzer 2011; Gebesmair/Brunner/Sperlich 2012). Aleksandra Marković (2008; 2009) befasst sich in ihrer Forschung mit dem Komponisten Goran Bregović. Dieser kann vor allem mit seinen Soundtracks für Emir Kusturicas Filme *Time of the Gypsies* (1989), *Arizona Dream* (1993) und *Underground* (1995), aber auch mit seinen selbstständigen Veröffentlichungen als einer der Hauptverantwortlichen für die Popularisierung von mit dem Balkan assoziierter Musik in West- und Mitteleuropa während der 1990er Jahre angesehen werden. Die Darstellung und Rolle von Roma-Musikern innerhalb des Balkantrends wurde von Carol Silverman (2007) und Ioana Szeman (2009) untersucht. Wenngleich die Popularität des Balkans in der Musik gegenwärtig eine bisher ungekannte Größe angenommen hat, so handelt es sich dabei keinesfalls um die erste musikalische Balkanmode. Das Weltmusik-Phänomen *Le Mystère des Voix Bulgares* wurde von Donna A. Buchanan (u.a. 1997; 2006: 341-385) einer detaillierten Analyse unterzogen. Historisch noch früher liegt der von Christian Glanz (1989) identifizierte Binnen-Exotismus in der Wiener Operette, der sich auf die südosteuropäischen Provinzen Österreich-Ungarns bezog. Als vom bislang beschriebenen Balkantrend relativ unabhängig muss schließlich ein Phänomen angesehen werden, das Mirjana Laušević in ihrer Studie *Balkan Fascination* (2007) beschrieben hat: die Balkan-Musik- und Volkstanzszene in den USA.

In fast allen bisherigen Studien wird der Balkantrend in Bezug auf »westliche« RezipientInnen explizit oder implizit als eine Form von Balka-

nismus analysiert, und an diese Forschungsperspektive möchte ich im Folgenden anknüpfen. Daher muss zunächst in gebotener Kürze der Begriff »Balkanismus« geklärt und die Ausprägung des balkanistischen Diskurses im Kontext aktueller Musik skizziert werden. Zwar existieren zum musikalischen Balkanismus mittlerweile eine Reihe von Studien, nichtsdestotrotz gibt es noch Lücken in der Forschung und zahlreiche Aspekte wurden bisher vernachlässigt. Der Balkanismus in der Musik ist gleichermaßen diskursiv, performativ, musikalisch-klanglich wie visuell konstituiert – und alle diese Bereiche bedürften näherer Untersuchung.

Die bisherige Forschung hat den musikalischen Balkanismus vor allem aus einer makroskopisch-distanzierten, etischen Perspektive untersucht. Mark Slobin hat allerdings – zwar provokant, jedoch durchaus ernst gemeint – festgestellt: »We are all individual music cultures« (2000: xiii). Daran anknüpfend hat Timothy Rice für die Notwendigkeit von »subject-centered musical ethnography« (2003: 152) argumentiert, vor dem Hintergrund, »that today's world [...] is either more complex than it used to be, or we are realizing that it was always complex and our ways of thinking about it were too schematic and blinkered« (ebd.: 151). Im Kontext dieser neuen bzw. neu erkannten Komplexität ist die Erforschung der musikalischen Mikroebene kein bloßes Beiwerk, sondern notwendige Ergänzung des abstrahierenden und generalisierenden Blicks, um der vorhandenen Diversität Rechnung zu tragen.² Der Erkenntnis folgend, dass die Ebene individueller Praxis und individuellen Erlebens ein wesentlicher Bestandteil heutiger musikalischer Kultur ist und in ihrer Partikularität von der Forschung nicht vernachlässigt werden darf, möchte ich in diesem Artikel in drei Fallstudien die emische und individuelle Sichtweise dreier AkteurInnen auf den gegenwärtigen musikalischen Balkanismus thematisieren, die auf unterschiedliche Art in ihn involviert waren bzw. sind. Ich möchte darstellen, wie sie in dieses musikalische Phänomen involviert wurden, welche Erlebnisse sie damit verbinden, was sie darüber denken und wie sie ihre Position und Rolle beurteilen. Die Fallstudien basieren auf leitfadengestützten Interviews, die ich einerseits mit den Sängerinnen Irina Karamarković und Vesna Petković aus Graz, andererseits mit dem Amateur-DJ Jacobo Belbo (Jakob³) aus Halle an der Saale geführt habe.⁴

2 In noch radikalerer Weise hat sich Lila Abu-Lughod gegen generalisierende Ethnographien in der allgemeinen Kulturanthropologie gewandt und stattdessen »ethnographies of the particular« eingefordert (vgl. 1991: 149-157).

3 Jakob hat mich gebeten, seinen bürgerlichen Namen nicht zu veröffentlichen.

4 Interview mit Jakob am 28. Juli 2010, mit Irina Karamarković am 18. März 2011 und mit Vesna Petković am 25. März 2011. Die Interviews wurden auf Deutsch

Balkanismus

Beeinflusst von Edwards Saids (1978) kritischer Analyse des Orientalismus, gibt es seit Anfang der 1990er Jahre eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Blick Nordamerikas, West- und Mitteleuropas auf den Balkan.⁵ Robert Allcock (1991), Milica Bakić-Hayden und Robert M. Hayden (Bakić-Hayden/Hayden 1992; Bakić-Hayden 1995) sahen darin einen orientalistischen Subdiskurs. Maria Todorova (1994) widersprach dieser Ansicht und prägte die Bezeichnung »Balkanismus« für einen dem Orientalismus zwar analogen, aber dennoch unabhängigen hegemonialen Diskurs. In ihrer Abhandlung *Imagining the Balkans* charakterisiert sie den Balkanismus folgendermaßen:

»By being geographically inextricable from Europe, yet culturally constructed as ›the other‹ within, the Balkans have been able to absorb conveniently a number of externalized political, ideological, and cultural frustrations stemming from tensions and contradictions inherent to the regions and societies outside the Balkans. Balkanism became, in time, a convenient substitute for the emotional discharge that orientalism provided, exempting the West from charges of racism, colonialism, eurocentrism, and Christian intolerance against Islam. After all, the Balkans are in Europe; they are white; they are predominantly Christian, and therefore the externalization of frustrations can circumvent the usual racial or religious bias allegations. As in the case of the Orient, the Balkans have served as a repository of negative characteristics against which a positive and self-congratulatory image of ›European‹ and the ›West‹ has been constructed« (Todorova 2009: 188).

geführt und die zitierten Äußerungen behutsam dem deutschen Sprachstandard angepasst.

- 5 Die Bezeichnung »Balkan« ist in verschiedener Hinsicht problematisch: Sie ist mehrdeutig und hat in vielen Sprachen, darunter im Deutschen, eine abwertende Bedeutungskomponente. Hier fehlt der Raum, um die Probleme im Detail zu erörtern (vgl. dazu Todorova 2009: 22-32), deshalb möchte ich ohne größere Ausführungen folgende Begriffsunterscheidung einführen: Mit »Südosteuropa« meine ich in diesem Artikel die geopolitische Region, welche die Nachfolgestaaten Jugoslawiens, Albanien, Rumänien, Bulgarien, Moldawien, Griechenland und den europäischen Teil der Türkei umfasst. »Balkan« fasse ich als Bezeichnung für einen Ort der diskursiven Geografie auf, der durch den balkanistischen Diskurs konstruiert wird und vom geopolitischen Ort Südosteuropa logisch entkoppelt ist. Auch gegen »Südosteuropa« lassen sich einige Einwände vorbringen (vgl. ebd.: 28f.), die jedoch meines Erachtens nicht so stark sind, dass die Bezeichnung wissenschaftlich unbrauchbar wäre. Analog unterscheide ich, Silverman (2007) und Szeman (2009) folgend, zwischen »Roma«, als Oberbegriff für eine weltweit verbreitete und heterogene Gruppe von Menschen, und »Zigeuner«, als Bezeichnung des Stereotyps.

Das übliche Stereotyp des Balkans fasst sie folgendermaßen zusammen: »What has been emphasized about the Balkans is that its inhabitants do not care to conform to the standards of behavior devised as normative by and for the civilized world« (ebd.: 3). »Balkan« stehe für Grausamkeit, ein ungehobeltes Wesen, Instabilität sowie Unberechenbarkeit und sei der Gegenentwurf zu »Europa«, welches Sauberkeit, Ordnung, Selbstbeherrschung, Charakterstärke, Gesetzestreue, Gerechtigkeit und effiziente Verwaltung verkörpere (vgl. ebd.: 119). Wenngleich zwischen verschiedenen BalkanismusforscherInnen Uneinigkeit darüber herrschen mag, ob der Balkanismus ein eigenständiger Diskurs ist, so besteht die weitgehend einhellige Ansicht, dass der Balkan als negativer Ort der diskursiven Geografie fungiert.

Der balkanistische Diskurs in der Popmusik

Ich teile Todorovas aus Platzgründen hier nicht näher ausgeführte Ansicht, dass der Balkanismus als vom Orientalismus verschieden angesehen werden muss (vgl. auch Fleming 2000). Musikalischer Orientalismus und musikalischer Balkanismus sind trotz Überschneidungen nicht deckungsgleich. Unterschiede bestehen diskursiv, performativ, musikalisch-klanglich und visuell. Todorova charakterisiert den Balkanismus jedoch, vermutlich aufgrund ihrer Fokussierung des politischen und populärwissenschaftlichen Diskurses, in einer Weise, die es schwer macht, ihren Balkanismusbegriff ohne Weiteres auf die Musik zu übertragen. Nicht nur sei der Balkan fast durchgehend, mit Ausnahme von Philhellenismus und Slawophilie, negativ bewertet worden, im Gegensatz zum Orient sei er auch nie Gegenstand von exotistischem Eskapismus mit sexuellen Untertönen gewesen: »The Balkans [...] with their unimaginative concreteness, and almost total lack of wealth, induced a straightforward attitude, usually negative, but rarely nuanced« (Todorova 2009: 14). Hier besteht im musikalischen Balkanismus ein signifikanter qualitativer Unterschied und die musikwissenschaftliche Forschung führt zu einer konstruktiven Kritik und weiteren Ausdifferenzierung des Balkanismusbegriffs.

Alenka Barber-Kersovan hat auf die Romantisierung und Neubewertung des Balkans im aktuellen musikalischen Balkanismus hingewiesen, und ich folge ihr darin, den Balkan in dieser Hinsicht als emotionales Territorium zu bezeichnen, eine Projektionsfläche für exotistische Sehnsüchte, die geographisch diffus irgendwo zwischen Istanbul und Budapest liegt (vgl. Barber-Kersovan 2006: 92-94). Richard Schubert (2009a: 114) spricht von der Kreuzung dreier Exotismen: »Orientalismus, Mediterranismo sowie Slawo-

philie«. Teilweise ist der Balkan vollkommen abgelöst von Südosteuropa, beispielsweise wenn die sizilianische Banda Ionica auf Shantels *Bucovina Club*-Sampler vertreten ist. Ferner ist eine Tendenz zur »wholesale identification of the Balkans and Gypsies« (Szeman 2009:114) festzustellen, und verschiedene Äußerungen, die ich während meiner Feldforschung zu hören bekommen habe, deuten darauf hin, dass auch Klezmer und die jüdische Kultur Osteuropas ein Bestandteil des musikalischen Balkans sind.

Manche Balkanstereotype bleiben bestehen, bekommen aber eine positive Konnotation, andere werden ausgeblendet, neue kommen hinzu:⁶ Die Wildheit, Unberechenbarkeit und verschwitzte Unsauberkeit, gepaart mit Šljivovica, wird für die Dauer einer Party oder eines Konzerts willkommener Gegenentwurf zum rationalen, sauberen, »europäischen« Alltag. Im Booklet zu *Bucovina Club* heißt es über Shantels Partys:

»Das Publikum ist außer sich, wirft die Arme in die Luft und feuert den DJ an, der selbstvergessen unter einem Stoff-Baldachin thront wie ein entrückter Sultan. Manche halten sogar ihr Handy an die Boxen, um entfernte Freunde an dem Ereignis teilhaben zu lassen. Andere werfen Geldscheine in die Luft und lassen sie über ihre Köpfe regnen, oder proben sich in Gruppen in komplizierten Bauchtanz-Schritten« (Bax 2003).

Als paradigmatisch für diese Fantasie der dionysischen Ekstase können die Hochzeitsszenen aus Kusturicas Film *Underground* angesehen werden, deren Bilder mit dem von Goran Bregović komponierten und vom Boban Marković Orkestar eingespielten ko-paradigmatischen Soundtrack, dem »irrwitzigen Blaskapellen-Sound des wilden Ostens« (ebd.), verknüpft sind. In ähnlicher Weise ist der Balkan ein manchmal etwas chaotischer Ort, an dem nicht alles durchorganisiert ist, wodurch dort noch wirkliche Abenteuer möglich sind.

Ein charakteristischer Unterschied des musikalischen Balkanismus im Vergleich zu Todorovas Bestimmung ist die Sexualisierung des Balkans. Das männliche Image besteht zum einen aus herbem Machismo und einem gewissen Gangster-Chic: Anzug, Dreitagebart bzw. Schnurrbart und Sonnenbrille. Dieser Habitus wird mitunter von Rezipienten bei Partys oder Konzerten aufgegriffen. Ein alternatives männliches Stereotyp ist der ekstatisch-virtuos spielende Zigeuner. Für das weibliche Image gibt es mehrere Paradigmen, zunächst die »Naturschönheit«, entweder als bäuerliches Mädchen in folkloristischer Kleidung oder als mysteriös-orientalisches »Zigeunermäd-

6 Eine polemisch-satirische und selbstkritische Darstellung des musikalischen Balkanismus gibt der Begründer des Wiener Balkan Fever-Festivals Richard Schuberth (2009a; 2009b).

chen«. ⁷ Hier wird an bekannte Klischees über die Bäuerlichkeit und Traditionalität des Balkans (vgl. Allcock 1991: 178) und an Motive der Zigeunerromantik, z.B. die Figur Carmen (vgl. Baumann 1996: 96-107), angeknüpft. Ein anderes Stereotyp ist die etwas verruchte Femme fatale im Retrokleid, wie sie z.B. von Natalija in *Underground* verkörpert wird. Sofern Rezipientinnen für die Dauer der Party einen balkanischen Habitus annehmen, scheint es dieser zu sein. Schließlich gibt es den fast pornografisch anmutenden Turbofolk-Chic, orientiert an der vorherrschenden Darstellung großbrüstiger Sängerinnen in südosteuropäischen Popmusikgenres wie Turbofolk, Muzică Orientală oder Chalga, ⁸ der teilweise ironisch rezipiert wird.

Ich behaupte nicht, dass die angeführten Merkmale des musikalischen Balkanismus immer vollständig und in gleicher Intensität in allen seinen Ausprägungen vorhanden sind – der musikalische Balkanismus ist vielschichtig und es gibt Unterschiede zwischen dem Balkan Fever-Festival in Wien und dem Bucovina Club in Frankfurt. Ich habe eine teils thesenhafte Zusammenstellung von Elementen der balkanistischen Ideologie in der Pop- und Weltmusik gegeben. Festzustellen ist, dass die Stereotypisierung einer geografisch-kulturell definierten Gruppe, selbst wenn es sich um positiv bewertete Generalisierungen handelt (z.B. »Menschen vom Balkan sind emotionaler und können noch richtig feiern.«), in der Tendenz dennoch rassistisch ist, zumal die vermeintlich positive Eigenschaft beispielsweise im rationalen Kontext des Berufslebens zu Benachteiligungen führen können (vgl. Terkessidis 2004: 99). Die Ideologie des musikalischen Balkanismus lässt sich zusammenfassend als eine Ästhetisierung des Marginalen charakterisieren: ⁹ Südosteuropa ist in Bezug auf das restliche Europa wirtschaftlich und politisch marginalisiert. Menschen aus Südosteuropa haftet das Image des Armen und des Kriminellen an, zu denken ist an die Rede von »Rumänenbanden«, und sind als MigrantInnen außerhalb Südosteuropas marginalisiert. Roma sind weltweit ein marginalisierter Teil der Gesellschaft.

7 Vgl. das Foto »Vesna rolling a beat in Guca [sic!]<« im Booklet zu Shantels *Bucovina Club Vol. 2* resp. das CD-Cover von *BalkanBeats Vol. 2*.

8 Vgl. zu diesen miteinander verwandten Genres u.a. Rasmussen 2007, Beissinger 2007 und Kurkela 2007.

9 Die Ästhetisierung des Marginalen spielt auch in den Filmen Kusturicas eine zentrale Rolle und ich vermute, dass diese Parallelität nicht zufällig ist (vgl. Gocić 2001: 47-63).

Fallstudie 1: Jakob/DJ Jacobo Belbo

Jakob (geb. 1988) ist in Halle an der Saale aufgewachsen und studiert dort Ethnologie und Politikwissenschaft. Jakobs musikalischer Werdegang begann mit musikalischer Früherziehung, ab 1996 bekam er auf eigenen Wunsch Violinenunterricht. Er sang im Stadtsingechor zu Halle als Sopran, nach dem Stimmbruch noch einige Zeit als Bass. Die klassische, vor allem geistliche Chormusik gefiel ihm jedoch nie besonders, einerseits musikalisch, andererseits missfiel ihm die eingeforderte Körperdisziplin, da er, wie er sagt, eher ein hyperaktives Kind gewesen sei. Das Mitwirken bei Operaufführungen, u.a. als erster Knabe in der *Zauberflöte*, die Kombination von Singen und Schauspielen, die erhöhte körperliche Aktivität gefiel ihm besser. Mit 16 Jahren begann er in einer Band Violine zu spielen, mit der er einige Auftritte hatte. Diese Band, die aus ihm und zwei Freunden bestand, die Gitarre spielten und sangen, spielten deutschsprachige Singer/Songwriter-Musik im Stil von Funny van Dannen oder Götz Widmann. 2006 löste sich die Band auf, zur gleichen Zeit stieg er auch aus dem Chor aus. Seitdem hat Jakob nicht mehr aktiv Musik gemacht. Sein musikalisches Rezeptionsverhalten beschreibt er als ein Sammeln: Er hat alles gehört, was ihm in irgendeiner Weise in die Finger gekommen ist, und er kann vielen Musikrichtungen etwas abgewinnen, europäischer klassischer Musik genauso wie verschiedenen Rock- oder Technostilen. Er hört häufig Musik, sei es zu Hause oder wenn er auf der Straße unterwegs ist, immer jedoch bewusst ausgewählt, nie im »Shuffle-Modus«.

Seit dem Winter 2009/2010 legt Jakob gelegentlich als DJ Jacobo Belbo auf, zunächst einige Male in der Radiosendung eines Bekannten im Halle-schen freien Radiosender Corax, dann auf Partys. Ich habe ihn zweimal als DJ erlebt, jeweils bei Partys, die von der Fachschaft der Ethnologie veranstaltet wurden. Bei der Ethnolounge (vgl. Abb. 2) am 8. Juli 2010 im links-alternativen Kulturzentrum VL waren ca. 150 Besucher zugegen, und während Jakob auflegte, war die Tanzfläche durchgehend gefüllt. Einerseits gefällt es ihm, die Leute zum Tanzen zu bringen: »Es ist einfach genial, wenn der Laden voll ist, so wie es bei der Ethnolounge war, und alle tanzen.« Selbst Musik zu produzieren, ist ihm nicht wichtig, da es ohnehin schon zu viel schlechte Musik am Markt gebe: »Lieber filtere ich für die Leute die Musik, als noch mehr Musik zu produzieren.« Andererseits ist ihm aber auch die »Selbstdarstellung« als DJ wichtig: »Ich stehe da, man sieht mich, man hört mich, dann bin ich präsent. Das ist ganz wichtig, das war bei mir immer beim Musikmachen wichtig, das gehörte mit dazu.« Die Musik,

die er spielt, nennt er »Balkan«: »Ich sag immer ganz pauschal Balkan. Balkan, das ist kurz und knapp.« Darunter ist beispielsweise Musik von der Mahala Raï Banda, der Balkan Beat Box, Shantel oder La Cherga zu verstehen. Zu dieser Musik ist er etwa 2008 gekommen, wobei er als wichtig hervorhebt, dass er vorher Klezmer gehört hat, den er über seine Eltern kennenlernte, und französische Skabands wie Babylon Circus – Musik, die »mit Trompeten« und »lebendig« sei und zu welcher »man immer schön tanzen« könne. Schließlich sah er Emir Kusturicas Film *Schwarze Katze, Weißer Kater* (1998): »Ich glaube, das hatte so einen ganz, ganz großen Einfluss darauf, dass ich diese Musik und aber auch diese von mir implizierte Lebensart irgendwie bewundere.« Ihm ist allerdings bewusst, dass die Musik, die in Deutschland als Balkanmusik bezeichnet wird und die er auflegt, nicht viel mit der Popmusik in Südosteuropa, z.B. Manele bzw. Muzică Orientală in Rumänien, zu tun hat.

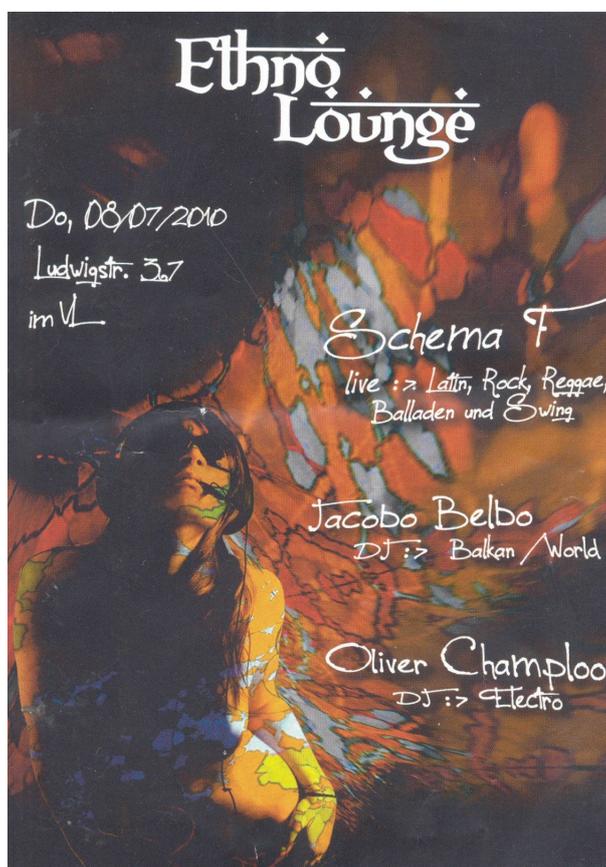


Abb. 2: Flyer für die Ethnolounge am 8. Juli 2010 im VL in Halle an der Saale (Flyer im Archiv des Autors).

Die angesprochene Lebensart charakterisiert er folgendermaßen:

»Wenn man sich das rational überlegt, ist das vielleicht schon sehr oder ein wenig naiv, könnte man sagen. Aber was ich damit verbinde, ist diese Unbe-

schwertheit: optimistisch sein, tanzen können, fröhlich sein und einfach so Last abwerfen, was für mich ganz wichtig ist. Ich bin einfach auch ein optimistischer Mensch und für mich ist das optimistische Musik, die mich total bestärkt. Das Leben ist gut, die Leute um mich herum sind gut und ich fühle mich wohl. Das ist Musik [...], bei der ich tanzen kann, was für mich ganz wichtig ist, wo ich wirklich aus mir herausgehen kann, wo ich wirklich Bewegung habe, wo ich mich bewege und wo die Leute sich um mich herum bewegen. [...] Also Musik, bei der ich einfach nur dasitze und nicht selbst irgendwie partizipiere, die geht an mir vorbei. Aber das ist Musik, mit der ich so eine bestimmte Lebensart verbinde, so eine Leichtigkeit, so ein Nicht-alles-korrekt-Nehmen und Nicht-alles-auf-die-Goldwaage-Legen, [...] ein Freiheitsgefühl. Das sind diese ganzen [...] Worthülsen, die man mit einem herumschleppt, die man irgendwann mal lernt: Freiheit, Glücklich-Sein, Glück, Zufriedenheit und so, die dann durch solche Musik und das Erleben einfach gefüllt werden. [...] Diese Worthülsen zu füllen, das gelingt mir durch solche Musik, mit dieser Musik. Und das ist für mich ganz schön, weil das ist das, wie ich leben möchte.«

Dieses Lebensgefühl möchte sich Jakob auch von der Party mit in den Alltag nehmen. In der Musik sieht er Gefühle, die er hat, und Vorstellungen von einem Leben jenseits des »gesellschaftlichen Korsetts« und der »Rollen-erwartungen« ausgedrückt: »Einfach leben, wie man's möchte, ohne sich einen Kopf darum zu machen: Wie sehe ich aus? Was denken die anderen Leute von mir? Bin ich jetzt akzeptiert, bin ich nicht akzeptiert?« Jakob identifiziert auch einen Zusammenhang zwischen Musikgeschmack und Lebenseinstellung:

»Leute, die nicht in so einer verschwimmenden Masse von Mainstreammusik unterwegs sind, die sind irgendwie anders. Und Balkan hören meistens auch Leute, die mir persönlich sympathisch sind. Also da decken sich meine persönlichen Lebenseinstellungen und Vorstellungen, wie ich leben möchte, mit denen von denen, die das auch hören. Und da merke ich einfach, ok, das sind die Leute, mit denen sich meine Interessen decken. Das sind die Leute, mit denen ich was anfangen kann und deswegen ist das meine Musik.«

Jakob war einmal zwei Wochen in Rumänien, würde aber gerne mehr von Südosteuropa sehen, weil er Europa als seine Heimat im weiteren Sinne, als Teil seiner Identität auffasst und andere Gegenden bereits sehr gut kennt. Er findet die Region spannend, weil er in ihr einen »krassen Gegensatz zu uns«, zum »Sauber-Sterilen« sieht, räumt jedoch auch ein, dass es sich dabei um eine Art »Ethnokitsch« handelt, um »dieses romantische ›Ich finde irgendwo ein Land, wo ich glücklich in der Hängematte leben kann««. Ihm ist die Vielschichtigkeit der südosteuropäischen Gesellschaften und das Vor-

handensein von Problemen bewusst, ist aber dennoch der Meinung, dass die Menschen dort tendenziell weniger kühl und egoistisch, sondern herzlicher sind und eine offenere Lebenseinstellung haben.

Fallstudie 2: Vesna Petković

Vesna Petković wurde 1974 in Niš im heutigen Serbien geboren und wuchs in einer musikalischen Familie auf. Nach ersten musikalischen Aktivitäten als Sängerin in Rhythm'n'Blues- und Rockbands zog sie 1996 nach Graz, um Jazzgesang zu studieren. 1998/99 sang sie am Grazer Schauspielhaus in *The Black Rider*, einer Interpretation des Freischütz-Stoffes durch William S. Burroughs und Tom Waits, dessen musikalischer Leiter der Pianist Sandy Lopičić war. Aus dem Musikensemble der Grazer *Black Rider*-Inszenierung entstand das SLO, mit dem Vesna auf Tour ging und die beiden CDs *Border Confusion* (2001) und *Balkea* (2004) veröffentlichte.¹⁰ Diese Zeit, die Aufnahmen und die Tourneen haben Vesna sehr viel Spaß gemacht. Das SLO spielt im Augenblick nur noch sporadisch, Vesna sagt aber: »Das war eine super Erfahrung, auf jeden Fall. Und ich hoffe, wir kommen irgendwann wieder zusammen, um etwas zu machen. Schauen mer mal.« Besonders gefiel ihr der dreistimmige Gesang:

»Das hat mich persönlich an meine Familie erinnert, weil ich hab' zwei Schwestern und wir haben immer zu dritt gesungen. Dann hab' ich diese Konstellation da wieder gehabt mit Irina [Karamarković] und Nataša [Mir-ković-De Ro]. Das war einfach großartig.«

2005 begann Vesna mit Shantel zusammenzuarbeiten, der auf das SLO aufmerksam geworden war und von dessen Song »Da Zna Zora« er auf *Bucovina Club Vol. 2* einen Remix veröffentlichte. Vesna wurde mit einigen anderen Musikern des SLO Teil der Liveband von Shantel, dem *Bucovina Club Orkestar*, und ging mit ihm bis 2008 auf Tour. Auf dem Album *Disko Partizani!* sang sie bei einigen Songs, und durch das von ihr gesungene rumänische bzw. serbische Wort »Țiganizația«/»Ciganizacija« (»Zigeunerisierung«) im Titellied des Albums wurde ihre Stimme – wenngleich nicht Vesna als Sängerin – vermutlich bekannter als durch ihre übrigen musikalischen Aktivitäten. 2008 beendete sie die musikalische Zusammenarbeit mit Shantel. Vesna betont, dass diese Zeit für sie eine »Riesenerfahrung« im »Showbusiness« war: »Vor 120.000 Menschen zu stehen, ist schon eine andere Ebene. Ich hab' aber sehr viel über meine Stimme gelernt, wie man eigentlich als

¹⁰ Zum Sandy Lopičić Orkestar vgl. auch Barber-Kersovan (2009: 240f).

Stimme arbeiten muss und was man technisch so alles machen muss, wenn es megalaut ist.« Letzten Endes hatte sie den Eindruck, dass das mit über 30 Jahren nicht mehr ganz ihre Sache ist, sondern eher etwas für jemanden Anfang 20. Als Jazzsängerin fehlte ihr die intimere Jazzclub-Atmosphäre und außerdem die Freiheit zu improvisieren. Sie hatte auch das Gefühl, dass die Musik für die KonzertbesucherInnen nicht wirklich von Bedeutung war: »Also die Leute haben nichts mehr gecheckt. Du siehst, dass die ganzen Leute vor dir einfach betrunken sind.« In dieser Hinsicht ist auch folgende Anekdote aufschlussreich, die mir Vesna erzählte:

»Nach drei Jahren Spielen beim Shantel hab ich das erste Mal in meinem Leben einen Minirock auf der Bühne angezogen und ich hab eine rote Strumpfhose angehabt. Sonst bin ich immer in Hose und in schwarz auf die Bühne. Und dann kommt ein Fan und sagt: ›Wow, ihr habt eine neue Sängerin, die ist toll.‹ Da hab ich gedacht: What the fuck? Was tu ich da?«

Wenngleich Vesna aufhörte bei Shantel zu singen, so ist sie weiterhin bei einem Sublabel seiner Plattenfirma Essay Recordings unter Vertrag, die schon 2007 ihr Album *A New One* veröffentlichte. 2011 soll ein neues Album erscheinen, an dem sie zur Zeit des Interviews noch arbeitete. Auf *A New One* singt sie, begleitet von einem Quintett, Eigenkompositionen und Jazz-Arrangements von traditionellen serbischen Liedern. Unter ihren vielfältigen Tätigkeiten soll hier nur hervorgehoben werden, dass sie im Sandala Orkestar singt, einem kleineren Ableger des SLO, der auch musikalisch in dessen Tradition steht, und dass sie den multikulturellen Frauenchor Sosamma leitet. Dass sie jedoch einmal so viel Musik machen würde, die in der einen oder anderen Weise Balkan-Assoziationen hat, hätte sie sich zu Beginn ihres Studiums nicht gedacht.

»Balkan« ist für Vesna eine diffuse Bezeichnung, ein Topf, in den alles Mögliche geworfen wird. Wenn ihre Musik z.B. in Konzertankündigungen als Balkan-Jazz bezeichnet wird, ist das für sie ein Kompromiss:

»Wenn ich eine Bezeichnung für mein Projekt geben muss, dann fragen die mich: ›In drei Worten, was würdest du sagen? Womit soll man das irgendwie beschreiben?‹ Dann sag ich immer Jazz, weil das ist das, was ich größtenteils mache. Und dann: ›Ist das nicht Balkan?‹ Die kommt immer, diese Frage. Und was willst du dann sagen? ›Was verstehst du darunter?‹ Und dann kann man zwei Stunden drüber diskutieren. Es ist halt einfacher ›Balkan‹ zu sagen, leider ist das so.«

Sie hat auch über alternative Bezeichnungen nachgedacht, z.B. »World Music«, was zwar auch nicht unproblematisch sei, aber treffender, da sie ja

nicht nur Musik vom Balkan spiele, sondern aus verschiedenen Teilen der Welt.

Vesna versteht die Musik, die unter dem Label »Balkan« vermarktet wird, vor allem als eine Folge der Migration von Menschen aus Südosteuropa, sei es wegen der Kriege im zerfallenen Jugoslawien oder aus anderen Gründen. Diese Menschen hätten die traditionelle Musik, die sie aus ihrer Heimat mitbrachten, mit dem vermischt, was sie in Österreich und Deutschland vorfanden. Daher gebe es die Balkanmusik in diesem Sinne auch in Südosteuropa gar nicht. Die musikalische Balkanbegeisterung, mit der sie durch das SLO bereits früh konfrontiert wurde, beurteilt sie ambivalent. Als Grund für die Popularität von Balkanpartys nennt sie:

»Da kann man die Sau rauslassen. [...] Nach fünf Tagen schwerer Arbeit im Büro und so suchst du dir am Wochenende irgendwo eine gute Party mit Schnaps und mit Wodka oder was auch immer. Dann gehst du halt zu einer Balkanparty. [...] Viele tanzen gerne dazu, das ist es halt.«

Sie bedauert allerdings, dass diese Tanzmusik auf den Partys häufig sehr reduziert ist, z.B. wird auf 7/8- oder 9/8-Takte aus Rücksicht auf das hiesige Publikum verzichtet. Darüber hinaus ärgert sie die Banalität von einem großen Teil dieser Musik: Hauptsache Beat und Bass sind laut, dazu werden Samples montiert. »Sobald es ein bisschen orientalisches klingt, kann man schon ein paar Samples daraus machen.« Sie kritisiert die Respektlosigkeit gegenüber den gesampleten MusikerInnen, z.B. serbischen oder rumänischen Blasorchestern. Auch an den Jazzsektor hat Vesna hohe Ansprüche:

»Du musst die Sprache von beiden kennen. Du musst im Jazz Charlie Parker kennen und so, die ganze Geschichte dahinter, die musikalische Sprache, genauso wie Esmā Redžepova, Šaban Bajramović, Fejat Sejdić oder Boban Marković. Du musst den Respekt dafür haben.«

Vesna sieht aber durchaus positive Tendenzen in der Balkanbegeisterung. Durch die Popularität von Balkanpartys seien viele Musiken einem breiteren Publikum überhaupt erst bekannt geworden, z.B. auch durch die *Bucovina Club*-Sampler Shantels. Goran Bregovićs Musik hat sie früher »gehasst«, heute sagt sie, »die Türen hat er schon geöffnet«, wiewohl er mehr aus seiner Musik machen könnte. Sie gibt zu bedenken, dass

»in den letzten 15 Jahren [mehr passiert ist] als in den letzten zwei-, dreihundert Jahren, was die Musik betrifft. Die Balkanleute waren immer da und haben für die österreichisch-ungarische Monarchie gekämpft und so, aber trotzdem ist es nicht durchgedrungen. Es ist immer hermetisch abgeschlossen gewesen und jetzt erst hat es sich geöffnet. Und das ist mal ein Schritt voran.«

Durch die Balkanbegeisterung habe es also eine Art kulturelles Empowerment gegeben und das Publikum sei auch nicht bloß bei der Partymusik stehen geblieben. »Die Leute haben die traditionelle Musik kennengelernt, die haben auch die traditionellen Künstler kennengelernt. Also mittlerweile wissen viele, wer Esmā Redžepova ist, wer Šaban Bajramović war.«

Sie hofft auch auf eine Ausdifferenzierung des Musikbereichs, in dem nicht mehr alles in einen Topf geworfen wird, so wie jetzt auch bei der Bezeichnung »Latin« differenziert werde. Das Partypublikum würde auch älter und wolle teilweise nicht mehr nur tanzen gehen: »Die gehen tiefer in die Musik rein, die Musikliebhaber in dem Fall. Und das ist genau der Punkt, wo ich gerne weitermachen möchte.« Als Orientierungspunkte sieht sie für sich z.B. das Mahavishnu Orchestra oder Weather Report, die als Jazz-Fusion-Bands auch ein größeres Publikum erreicht hätten, wengleich der Erfolg nicht so leicht zu haben sei, wie mit der Partymusik: »Es geht sicher, aber es geht nicht so schnell. Es ist nicht so instant. Es ist nicht für jetzt, für diesen Moment und es steht sehr viel Arbeit dahinter, musikalisch gesehen.« Sie wartet darauf, dass sich der Hype gelegt hat: »Ich warte, bis das vorbei ist. Ich hoffe ich bleib gesund und erlebe die Zeit, wo die Leute ein bisschen mehr haben wollen als jetzt. Und ich arbeite sehr viel, dass das später auch funktioniert.«

Fallstudie 3: Irina Karamarković

Irina Karamarkovićs Biografie weist Ähnlichkeiten zu Vesnas auf und ihre Wege haben sich nicht nur gekreuzt, sondern verliefen zeitweilig parallel. Geboren wurde sie 1978 in Priština im Kosovo. Ihre Mutter ist klassische Komponistin, ebenso war ihr Großvater Komponist, über ihren Vater kam sie mit Rockmusik in Kontakt. Sie bekam schon früh Unterricht auf verschiedenen Instrumenten, und als Teenagerin sang sie in Rockbands, lernte dann aber auch mehr und mehr Jazz kennen. Später arbeitete sie als Studio-Musikerin, trat im Fernsehen auf und war Radiomoderatorin. Seit ihrer Jugend ist sie auch literarisch tätig, und in der Zeit der ersten Kriege im zerfallenden Jugoslawien begann ihr friedens- und kulturpolitisches Engagement, das sie bis heute fortsetzt.

Ende 1997 kam sie nach Graz, um Jazzgesang zu studieren, kurz bevor im März 1998 die Kämpfe im Kosovo begannen. Als Nicht-EU-Bürgerin ohne Arbeitserlaubnis, die zudem noch kein Deutsch konnte, war sie in Graz isoliert. Schließlich wurde sie Mitglied des *Black Rider*-Ensembles und sang in der Folge auch im SLO. Im Interview erwähnt sie das erste Konzert des SLO,

das 1999, drei Tage nach Beginn der NATO-Angriffe auf Jugoslawien, stattfand:

»Das war natürlich auch ein Statement: Jetzt machen wir ein türkisches Lied, ein bulgarisches, ein mazedonisches, obwohl die Türken, Griechen und Bulgaren nicht einer Meinung sind, was Mazedonien ist. Und ich singe auf Albanisch, obwohl meine Herkunft nur teilweise albanisch ist usw. [...] Wir zeigten, dass die Leute sich dort nicht ausschließlich damit beschäftigen einander zu massakrieren, sondern es gibt auch ein bisschen Musik und so.«

Für Irina ist es insgesamt ein positiver Aspekt der Balkanbegeisterung, dass sich die Menschen für die Region interessieren. »Ich freue mich immer, wenn die Menschen offen sind und über andere Kulturen und Länder neue Sachen erfahren wollen.« Ursache für den Erfolg des Labels »Balkan« ist in ihren Augen der Umstand, dass viel Musik aus Südosteuropa tanzbar und musikalisch interessant, vor allem rhythmisch komplexer ist als man es in Deutschland und Österreich gewohnt ist. Andererseits identifiziert sie auch Exotismus von Seiten der RezipientInnen als einen Grund: »Balkan ist der letzte exotische Ort, eine Oase, wo die Menschen sieben Tage lang Hochzeiten feiern, wie in Kusturica-Filmen, wo Polizei und Staat nicht funktionieren usw.«

Diese vorhandene Oberflächlichkeit in der Vermarktung, die Ignoranz gegenüber der Tatsache, dass es eine Vielzahl von Traditionen in Südosteuropa gibt, und die klischeehafte Darstellung stören Irina:

»Natürlich kann man jetzt nicht von allen Konsumenten und Konsumentinnen erwarten, dass die sich jetzt geopolitisch mit der Region auseinandersetzen. Aber ich finde, dass es mehr Aufklärung geben sollte, von Seiten der Künstler und Künstlerinnen vor allem, die sich thematisch damit beschäftigen.«

Irina selbst verpackt solche Aufklärungsarbeit mitunter in ihre Musik. Im Titellied des SLO-Albums *Balkea*, dessen Text sie verfasst hat, hält sie dem Balkezmi, dem Balkanfieber den Spiegel vor: »Oder seid ihr verrückt und habt eure Wahrnehmung verloren, während ihr da Balkea, Balkea, Balkea singt. Glaubt ihr wirklich aufgrund dieser Lieder die Wahrheit unserer Geschichten erkannt zu haben?«¹¹ Noch kritischer wird sie im Lied »What A Wonderful Life« vom ersten Album der Band La Cherga, bei der sie eine Zeit lang gesungen hat und die musikalisch Dub, Ska, Elektro und Musik aus Südosteuropa vermischt. Hier stellt sie mit übertriebenem, »balkanischen« Akzent provokante Fragen: »Oh, you love to dance in the disco club? Yes! And you like to drink Šljivovica and meet interesting, exotic people? And you

11 Deutsche Übersetzung aus dem Serbischen im Booklet zu *Balkea*.

like to romanticize them?« Auf die Frage, ob sie glaubt, dass solche kritischen Töne beim Publikum ankommen, antwortet Irina: »Ich freue mich, wenn die Menschen es erfahren. Aber wenn sie es nicht unbedingt gecheckt haben, was ich gesagt habe, ist das schade, aber life goes on.«

Irina sang bei einigen Konzerten von Shantel, allerdings fehlte ihr durch das Touren die Zeit für ihre persönlichen Projekte. Aus Zeitgründen und aufgrund notwendiger Prioritätensetzung hörte sie auch auf, bei La Cherga zu singen. Ähnlich wie Vesna fehlte ihr bei diesen Projekten die Freiheit improvisierter Musik. Sie möchte, wie in ihrer bisherigen Karriere, weiterhin mit verschiedenen Besetzungen experimentieren und sich musikalisch weiterentwickeln. Zu ihren persönlichen Projekten gehören das Konzeptalbum *Sounds Of Kosovo* (2007), das sie mit der LA BigBand aufgenommen hat, und *Songs From Kosovo* (2009), bei dem sie von einem Trio begleitet wird. *Sounds Of Kosovo* ist eine »Big Band-Symphonie«, ein Kommentar zur Geschichte und Kultur des Kosovos, bestehend aus Neukompositionen mit albanischen, serbischen, türkischen, englischen und deutschen Texten. Auf *Songs From Kosovo* hat sie serbische und albanische Lieder in Jazzarrangements verarbeitet. Dabei verstand sie sich explizit nicht als traditionelle Musikerin, sondern als Jazzmusikerin:

»Meine Sprache ist Jazz, weil ich glaube, dass ich mich darin gut artikulieren kann, also werde ich es auch so umsetzen. Das Traditionelle muss mir natürlich bekannt sein, bevor ich es verändere, aber ich hatte keine Ambitionen, traditionelle Musik zu machen.«

Als sie noch im Kosovo lebte, interessierte sie sich nicht sonderlich für die traditionelle Musik ihrer Umgebung, sondern wollte Neues kennenlernen. Das änderte sich, als sie in Graz war:

»Wenn du dann hier bist, völlig abgetrennt von deinen Wurzeln, in jedem Sinne, dann denkst du: Okay, du bist eine der wenigen Personen, die sich ein bisschen auskennt und diese Kultur und diese Traditionen auf eine hoffentlich würdige Art und Weise den anderen Menschen annähern kann.«

Die Balkanbegeisterung hat Irina ihrer Ansicht nach auf jeden Fall bei ihrer Karriere geholfen. Allerdings ist es für sie ein »zweischneidiges Schwert«. Einerseits wurde sie durch das SLO bekannt, und gerade in der Anfangszeit waren die Auftritte für sie »existenziell sehr wichtig«. Allerdings wird sie auch immer wieder unmittelbar mit den Klischees konfrontiert, die vom Balkan im Umlauf sind. Die Musikvermarkter erwarten niemanden, der am Institut für Jazzforschung seine Dissertation über südosteuropäische Musiker in der österreichischen Jazzszene schreibt und Kritische Theorie liest, wie sie sagt, sondern »eine Sängerin sollte möglichst völlig unausgebildet sein,

sollte bei den Balkanpartys mit ihren Brüsten wackeln, kurze Röcke tragen und lustig sein«. Ihrer Herkunft, diffus als Balkan wahrgenommen, wird mehr Bedeutung zugeschrieben als ihrer Ausbildung:

»Ich habe eine klassische Jazzausbildung, eigentlich kenne ich mich besser mit Charles Mingus aus als mit Volkstraditionen aus Rumänien. Und die Menschen, die mich für Konzerte engagieren möchten, erwarten oft von mir, dass ich das alles kenne, [...] weil ich aus dem Kosovo komme, ganz egal, dass der Kosovo ziemlich weit entfernt ist von Rumänien. Und in Rumänien war ich auch nicht und ich spreche die Sprache auch nicht. [...] Oder halt bei der Plattenvermarktung: Niemand erwartet von mir die nächste Version von ›Summertime‹ oder was weiß ich. Die erwarten irgendwas, was aus der [Balkan-]Richtung kommt. Also als Musiker, Musikerin, Künstler, Künstlerin wirst du sehr oft als Exot oder als Exotin vermarktet. Und das ist ein Stempel, das ist ein Backgroundstempel.«

Abschließende Worte

Die drei Fallstudien bieten interessante Einblicke in die Perspektive der AkteurInnen des aktuellen musikalischen Balkanismus, der RezipientInnen und ProduzentInnen. Sie haben zunächst als Einzelfälle, im oben beschriebenen Sinne einer »subject-centered musical ethnography«, Erkenntniswert. Es sind Studien individueller Musikkulturen. Ob und inwiefern sie repräsentativ für größere Gruppen von Menschen sind, muss und soll hier offenbleiben. In jedem Fall ergeben sich Ansatzpunkte für weiterführende Untersuchungen.

Auffällig an Jakobs Äußerungen ist der hohe Grad der Reflexion, der sicherlich nicht zuletzt dem Umstand geschuldet ist, dass er Ethnologie studiert. Er ist sich bewusst, dass die von ihm geschätzte Balkanmusik nur wenig oder nichts mit Musik aus Südosteuropa zu tun hat. Ebenso spricht er selbst von »Ethnokitsch«, wenn er sich einen Balkan vorstellt, in dem seine Vorstellungen von Freiheit, Zufriedenheit Gelassenheit und Altruismus verwirklicht sind. Gerade hier bleibt fraglich, inwiefern Jakob für die HörerInnen von Balkanpop repräsentativ ist oder ob hier nicht doch eher von einer »vereinnahmenden Exotisierung des Fremden bei gleichzeitiger Verweigerung sozialer und ökonomischer Teilhabe« (Eickelpasch/Rademachers 2004: 111) gesprochen werden muss. Größer angelegte Rezeptionsstudien wären zur Klärung dieser Frage notwendig. Weitere Forschungsergebnisse, die ich an anderer Stelle präsentiert habe (vgl. Sharif 2011: 85-88), deuten jedoch auf eine hohe Varianz der Ansichten und Vorstellungen bei RezipientInnen und gleichzeitigen ProduzentInnen des musikalischen Balkanismus hin.

Vesna und Irina haben nicht nur ähnliche Biografien, sie vertreten mitunter auch sehr ähnliche Ansichten. Da diese Koinzidenz zwischen Lebenslauf und geäußerten Meinungen vermutlich nicht zufällig ist, wäre es wünschenswert, die Ansichten anderer am musikalischen Balkanismus beteiligter ProduzentInnen zu erforschen, da auch hier mit einer Diversität der Sichtweisen zu rechnen ist. In Vesnas und Irinas Ansichten zeichnen sich jedoch einige Kernpunkte ab. Beide begrüßen in jedem Fall das Interesse an anderen Menschen und Kulturen, in diesem Fall die Auseinandersetzung mit Südosteuropa. Kritisch sehen sie an der Balkanbegeisterung die Reduzierung der musikalischen Eigenarten und die Nivellierung der kulturellen Vielfalt auf das Label »Balkan«, die gleichzeitig mit Stereotypen und Klischees verknüpft wird. Sie fordern jedoch auch keine tatsächlich oder vermeintlich authentische Reproduktion musikalischer Traditionen, sondern verfolgen in ihrer eigenen musikalischen Praxis die Strategie produktiver Auseinandersetzung und Weiterentwicklung. Entscheidend ist ihnen hingegen der Respekt und die fundierte Kenntnis der Musiken, aus denen geschöpft wird, sei es traditionelle südosteuropäische Musik oder Jazz. Wenngleich sie beide in ihrer Karriere von der Balkanbegeisterung profitiert haben, wollen sie angesichts ihrer vielfältigen musikalischen Tätigkeit jedoch nicht in der »Balkan«-Schublade gefangen sein.

Literatur

- Abu-Lughod, Lila (1991). »Writing Against Culture.« In: *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Hg. v. Richard G. Fox. Santa Fe: School of American Research Press, S. 137-162.
- Allcock, John B. (1991). »Constructing the Balkans.« In: *Black Lambs and Grey Falcons: Women Travellers in the Balkans*. Hg. v. John B. Allcock u. Antonia Young. Bradford: Bradford University Press, S. 170-191.
- Bakić-Hayden, Milica (1995). »Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia.« In: *Slavic Review* 54:4, S. 917-931.
- Bakić-Hayden, Milica / Hayden, Robert M. (1992). »Orientalist Variations on the Theme »Balkans«: Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics.« In: *Slavic Review* 51:1, S. 1-15.
- Barber-Kersovan, Alenka (2006). »Rock den Balkan! Die musikalische Rekonstruktion des Balkans als emotionales Territorium.« In: *Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 34). Bielefeld: Transcript, S. 75-96.
- Barber-Kersovan, Alenka (2009). »How Balkan Rock Went West. Political Implications of an Ethno-Wave.« In: *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe*. Hg. v. Bernd Clausen, Ursula Hemetek u. Eva Sæther. Bielefeld: Transcript, S. 233-251.

- Baumann, Max Peter (1996). »The Reflection of the Roma in European Art Music.« In: *The World of Music* 38:1, S. 95-138.
- Bax, Daniel (2003). »Shantel: Bucovina Club.« In: CD-Booklet Shantel (2003).
- Beissinger, Margaret H. (2007). »*Muzică Orientală*: Identity and Popular Culture in Postcommunist Romania.« In: *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Hg. v. Donna A. Buchanan (= *Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 6). Lanham u.a.: The Scarecrow Press, S. 95-141.
- Brunner, Anja / Parzer, Michael (2011). »They say I'm not Balkan – but I am! Die Aneignung ›fremder‹ Musik und ihre Legitimation am Beispiel der Balkanclubszene.« In: »*They Say I'm Different*.« *Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen*. Hg. v. Rosa Reitsamer u. Wolfgang Fichna. Wien: Löcker, S. 155-176.
- Buchanan, Donna A. (1997). »Bulgaria's Magical *Mystère* Tour: Postmodernism, World Music Marketing, and Political Change in Eastern Europe.« In: *Ethnomusicology* 41:1, S. 131-157.
- Buchanan, Donna A. (2006). *Performing Democracy. Bulgarian Music and Musicians in Transition* (= Chicago Studies in Ethnomusicology). Chicago: University of Chicago Press.
- Buchanan, Donna A. (2007). »Bulgarian Ethnopop along the Old *Via Militaris*: Ottomanism, Orientalism or Balkan Cosmopolitanism?« In: *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Hg. v. Donna A. Buchanan (= *Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 6). Lanham u.a.: The Scarecrow Press, S. 225-267.
- Eickelpasch, Rolf / Rademacher, Claudia (2004). *Identität* (= Einsichten. Themen der Soziologie). Bielefeld: Transcript.
- Fleming, K. E. [Vollst. Vorname nicht angegeben] (2000). »Orientalism, the Balkans, and Balkan Historiography.« In: *The American Historical Review* 105:4, S. 1218-1233.
- Gebesmair, Andreas / Brunner, Anja / Sperlich, Regina (2012). *Balkanboom. Geschichte und Struktur eines musikalischen Feldes am Beispiel der Balkanmusikszene in Wien und Graz*. Wien (in Vorbereitung).
- Glanz, Christian (1989). »Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südosteuropas.« In: *Musicologica Austriaca* 9, S. 75-90.
- Kleber, Nadine (2011). »Du hast ein Problem, tanzt aber trotzdem.« In: *tip*, Nr. 6, vom 2. März, S. 76.
- Kurkela, Vesa (2007). »Bulgarian *Chalga* on Video: Oriental Stereotypes, Mafia Exoticism, and Politics« In: *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Hg. v. Donna A. Buchanan (= *Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 6). Lanham u.a.: The Scarecrow Press, S. 95-141.
- Laušević, Mirjana (2007). *Balkan Fascination. Creating an Alternative Music Culture in America* (= American Musicospheres). Oxford: Oxford University Press.
- Marković, Aleksandra (2008). »Goran Bregović, the Balkan Music Composer.« In: *Ethnologia Balkanica* 12, S. 9-23.
- Marković, Aleksandra (2009). »Sampling Artists: Gypsy Images in Goran Bregović's Music.« In: *Voices of the Weak: Music and Minorities*. Hg. v. Zuzana Jourková u. Lee Bidgood. Prag: Slovo 21, S. 108-121.
- Rasmussen, Ljerka Vidić (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*. Hg. v. Donna A. Buchanan (= *Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 6). Lanham u.a.: The Scarecrow Press, S. 57-93.
- Rice, Timothy (2003). »Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography.« In: *Ethnomusicology* 47:2, S. 151-179.
- Said, Edward (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Schuberth, Richard (2009a). »Warum Balkan-Idioten Balkan-Apachen lieben.« In: *Europa Erlesen. Balkan*. Hg. v. Doris Barbara Griebner. Klagenfurt: Wieserverlag, S. 113-121.
- Schuberth, Richard (2009b). »Der Balkan-Boom (aus der Sicht eines Mittäters). Die Rezeption balkanischer Musik in Österreich.« In: *Europa Erlesen. Balkan*. Hg. v. Doris Barbara Griebner. Klagenfurt: Wieserverlag, S. 143-162.
- Sharif, Malik (2011). *Das Masala Brass Kollektiv. Eine mikromusikalische Fallstudie aus Österreich*. Graz: Unveröffentlichte Masterarbeit an der Karl-Franzens-Universität Graz.
- Silverman, Carol (2007). »Trafficking in the Exotic with ›Gypsy‹ Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and ›World Music‹ Festivals.« In: *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Hg. v. Donna A. Buchanan (= *Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 6). Lanham u.a.: The Scarecrow Press, S. 335-361.
- Slobin, Mark (2000). *Subcultural Sounds. Micromusics of the West* (= *Music/Culture*). Hanover, NH: Wesleyan University Press (2. Aufl.).
- Szeman, Ioana (2009). »›Gypsy Music‹ and Deejays. Orientalism, Balkanism, and Romani Musicians.« In: *TDR: The Drama Review* 53:3, S. 98-116.
- Terkessidis, Mark (2004). *Die Banalität des Rassismus. Migranten zweiter Generation entwickeln eine neue Perspektive*. Bielefeld: Transcript.
- Todorova, Maria (1994). »The Balkans: From Discovery to Invention.« *Slavic Review* 53:2, S. 453-482.
- Todorova, Maria (2009). *Imagining the Balkans*. Oxford u.a.: Oxford University Press (2. Aufl.).

Diskographie

- Karamarković, Irina (2009). *Songs from Kosovo*. Edition Collage EC 541-2.
- LA BigBand feat. Irina Karamarković (2007). *Sounds of Kosovo*. Ats-Records ATS623.
- La Cherga featuring Irina Karamarković (2008). *Fake No More*. Asphalt Tango Records CD-ATR 1708.
- Petković, Vesna (2007). *A New One*. Zama Recordings ZAMA 001.
- Sandy Lopičić Orkestar (2001). *Border Confusion*. Network Medien 38409.
- Sandy Lopičić Orkestar (2004). *Balkea*. Network Medien 26259.
- Sandy Lopičić Orkestar (2004). »Da Zna Zora – Shantel Remix.« Auf: *Bucovina Club Vol. 2* (s. u.).
- Shantel (2003). *Bucovina Club*. Essay Recordings AY CD 01.
- Shantel (2005). *Bucovina Club Vol. 2*. Essay Recordings AY CD 06.
- Shantel (2007). *Disko Partizani!* Essay Recordings AY CD 15.
- Shantel (2007). »Disko Partizani.« Auf: *Disko Partizani!* (s.o.).
- Shantel (2009). *Planet Paprika*. Essay Recordings AY CD 23.
- V. A. (2005). *BalkanBeats*. Eastblok Music EBM003.
- V. A. (2006). *BalkanBeats Vol. 2*. Eastblok Music EBM007.

Abstract

Starting in the early 1990s, there has been an increasing interest outside of south-eastern Europe in music associated in one way or another with the Balkans. Being originally a World Music trend connected to musicians like Boban Marković or Goran Bregović, this musical Balkan fashion reached the popular musical mainstream at the beginning of the 21st century with artists like Shantel or Miss Platnum. This phenomenon can be analysed as a form of balkanism, a variety of musical exoticism that constructs an imaginary Balkan world of hedonistic dionysian excess. In this article I explore musical balkanism from an emic perspective by way of three subject-centered musical ethnographies of people involved in this phenomenon: the amateur DJ and fan Jacobo Belbo as well as the two singers Vesna Petković and Irina Karamarković.

»DAS LACKMUSPAPIER DER ISRAELISCHEN GESELLSCHAFT«. DER SINGER-SONGWRITER MEIR ARIEL (1942-1999)¹

Felix Papenhagen

Als »das Lackmuspapier der israelischen Gesellschaft« bezeichnete der bekannte Radiomoderator Yoav Kutner 1987 den einflussreichsten israelischen Singer-Songwriter Meir Ariel und wies somit früh auf dessen Stellenwert als Gradmesser für gesellschaftliche Verfasstheiten (Sela 1987).

Im Jahre 1942 wurde Meir Ariel als Sohn russischer Einwanderer in einem Kibbuz geboren. Seine Liedtexte sowie seine Biographie sind eng und keinesfalls nur harmonisch mit den wichtigen gesellschaftlichen und historischen Geschichten des Landes verbunden. Ariels Lieder handeln vom israelischen Alltag, dem Leben im Kibbuz, von der Armee, der Politik, der Liebe und der Religion, wobei letztere hier ausführlicher behandelt wird. Diese innige Verzahnung und seine explosionsartige, wenn auch verspätete Popularität sind Gründe dafür, dass eine umfängliche Analyse seines Werks für das emische Verständnis der israelischen Gesellschaft lohnenswert ist.

Sowohl dem musikalischen Werk Meir Ariels als auch der Person des Liedermachers soll im folgenden Porträt nachgespürt werden. Um deren Rollen in der israelischen Gesellschaft zu verstehen, sind jedoch vier kurze Vorbemerkungen zur sozialen und historischen Entwicklung der israelischen Liedkultur und Populärmusik unabdingbar. Diesem Abriss liegt im Wesentlichen eine Veröffentlichung zweier Wissenschaftler auf diesem Gebiet zugrunde; der Soziologe Motti Regev und der Ethnomusikologe Edwin Seroussi verstehen ihr Buch *Popular Music and National Culture in Israel* (2004) als Antwort auf eine desolante Literatursituation und »rather, a starting point for reflection and a basis for future in-depth studies of the topic« (Regev/Seroussi 2004: VIII), folglich als Initialzündung. Anhand zahlreicher Fallbeispiele, die

1 Ich möchte diese Arbeit Gabrielle Oberhänsli-Widmer widmen.

sie als Paradigmen oder Meilensteine für entscheidende Phänomene untersuchen, stellen Regev und Seroussi die Entwicklungen, die Zusammenhänge und nationalen Bedingtheiten israelischer Populärmusikgeschichte dar. Diesem Zugang folgend soll hier jedoch nur ein Protagonist und zwei Ausschnitte aus dessen Werk fokussiert werden. Letzteres fungiert hier als ein Mikrokosmos oder besser: als ein kritisch reflektierender Spiegel gesellschaftlicher und religiöser Um- und Missstände, dessen Breite hier nur angedeutet werden kann, und dessen Tiefe anhand zweier Liedbeispiele punktuell ausgelotet werden soll.

1. Populärmusik im Einwanderungsland Israel

Israel ist ein klassisches Einwanderungsland. Im Zentrum sozio-musikologischer Darlegungen steht häufig die Auffassung, dass verschiedene musikalische Strömungen miteinander konkurrieren. Überspitzt formuliert wird die Populärmusikszene als Kampfarena aufgefasst. Das Ziel des Konkurrierens ist es, ein musikalisches Genre zum mehrheitlich akzeptierten Symbol für »Israeliness« zu machen (Regev/Seroussi 2004: 2). Bei der Suche nach einem indigenen, originären, authentischen, »nationalen« Kulturschaffen spielt das Feld der Populär-, aber auch der klassischen Musik eine hervorragende Rolle. Die Diskussion um eine nationale »Leitkultur« spiegelt sich verstärkt in den Medien stets um die Zeit der Geburtstage Israels herum wider; so z.B. um den 50. und 60. Jahrestag (1998 resp. 2008).

Das Spektrum der Musikstile ist im Einwanderungsland sehr breit gefächert. Trotzdem oder gerade deshalb gibt es immer wieder Bestrebungen, vorhandenes musikalisches Material zu kanonisieren. Dies hat zur Folge, dass in der Bevölkerung eine gegebene traditionelle Nationalkultur als Richtlinie akzeptiert wird. Abweichende Konzepte müssen weiterhin um Anerkennung ringen (ebd.: 5). In diesem Zusammenhang wäre das einflussreiche Rundfunkmedium und eine Reihe von staatlichen Institutionen zu erwähnen, deren Einflussnahmen durch ihre Monopolstellung bis in die 1990er Jahre schwer zu überschätzen sind. Durch ihre Vorgabe des Kanons ist eine realistische oder objektive Strukturierung des realen Feldes kompliziert (ebd.: 26). Das Stichwort einer bis heute nachwirkenden, doch als vergangen zu betrachtenden monolithischen Kulturpolitik/-kontrolle von Seiten des Staates führt uns zunächst zum wichtigsten historischen Liedgenre in Israel.

Die *Schirej Erez Israel*

Ein wichtiger Ausgangspunkt und noch heute ein wesentlicher Maßstab für das Verständnis hebräischer Lieder ist das Genre der *Schirej Erez Israel* (Songs for the Land of Israel, nachfolgend: SLI) (Regev/Seroussi: 55ff.). Dies sind Lieder, die sich mit der Liebe zum »Heimatland« und seinem primär agrarischen Wiederaufbau beschäftigen. Noch vor der Staatsgründung 1948, also in der sogenannten Pionier- oder Jischuwzeit, war Palästina vorwiegend das Ziel für Einwanderer aus dem damaligen Russischen Reich. Deshalb bildeten vor allem russische Kompositionen (Volkslieder, -balladen) die Melodiegrundlage der SLI. Ihr Aufbau war von regelmäßiger Struktur (gleichlange Strophen, Kehrreim, einheitliches Reimschema, ebenmäßige Melodieführung). Der Ort der SLI im Leben war lange Zeit mit dem Phänomen des *Schira beZibbur*, dem öffentlichen gemeinsamen Singen verbunden. Die wichtigste Funktion des gemeinsamen Singens lag im Erlernen der neuen wiederbelebten Sprache Hebräisch. Aufgrund des Einflusses russischer Musikkultur galt das Akkordeon (weniger Flöte und Gitarre) lange Zeit als das nationale Musikinstrument.

Nach der staatlich forcierten Kreation der SLI als »Volkslieder« wurden seit den 1950er Jahren auch moderne Lieder anderer Stile zum nun existenten Genre des SLI-Pop stilisiert bzw. in dieses hinein transformiert. Diese Übernahme moderner Lieder in das Genre wird häufig auf die zunehmende Verbreitung konkurrierender Strömungen wie Pop oder Rockmusik zurückgeführt. Die Verschmelzung verschiedener Stile unter das SLI-Etikett gedieh vor allem unter der Obhut einer wachsenden Platten- und »Nostalgieindustrie«, welche das »revival of SLI as popular music« verstärkte (ebd.: 51, 66). Waren die SLI eigentlich seit Anbeginn durch ihre Säkularität gekennzeichnet, wurden zunehmend auch biblische Anspielungen zu einem Garant für den schnellen Einzug in das Genre der SLI. Einige Songs mit Anspielungen auf die Bibel avancierten gar zu »säkularen« jüdischen Gebeten, wie z.B. das bekannte Lied »Jerusalem Of Gold« der bekannten Dichterin Naomi Shemer (s. weiter unten im Text).

Die *Lehakot Zwajot*

Ein weiteres Phänomen der israelischen Musikgeschichte ist die außergewöhnliche Rolle der Armeebands in den 1960er und 1970er Jahren. Diese *Lehakot Zwajot* (hebr. Armee-Ensembles, nachfolgend: LZ) genannten Bands hatten die Funktionen der Unterhaltung und ideologischen »Grundausbil-

ding« der Soldaten. Seit 1948 waren sie zunächst durch die Einfachheit der Instrumentierung geprägt, während ihr Repertoire hauptsächlich aus den erwähnten SLI bestand. Durch Professionalisierung avancierten die Armeebands in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zu modernen Beatgruppen. Die Armeegruppen dominierten bald das nationale Kulturgeschäft und lieferten modern klingende Popmusik, die zunehmend musikindustriell vertrieben wurde. Mit der Zeit vergrößerte sich der Zwiespalt zwischen der ideologischen Ausrichtung alter Liedinhalte (SLI) und der Suche nach moderneren musikalischen Ausdrucksformen (Rock). Dieser Spagat zwischen neuer Form und altem Inhalt konnte nicht von Dauer sein. Unter diesen Vorzeichen des Infragestellens der Einheitsideologie bei einer zunehmend globaleren Orientierung der Musiker und Hörer wurden die kulturellen Spannungen der Armeebands an die Oberfläche befördert, was schließlich zu ihrem endgültigen Verschwinden im Jahre 1979 beitrug (Regev/Seroussi 2004: 91/109). Bis dahin waren sie das einzige Sprungbrett für Musiker in eine professionelle Musikerkarriere.² Die ehemaligen Armeebandmitglieder, und das war die wichtigste Voraussetzung für eine Karriere, hatten jedoch ihre *Israeliness* unter Beweis gestellt und galten nun in der Gesellschaft als glaubwürdig.

Das Phänomen der *Rockization of Israel and Israelization of Rock*

Den Musikern, welche die LZ als Sprungbrett für eine Musikerkarriere nutzten, wird für die rasche Verbreitung des Rock heute eine Schlüsselrolle zugestanden. Hatten sie in der Armee noch in der ideologischen Form des kollektiven Wir gesungen, prägten sie fortan einen individualisierten Stil in der Ich-Form. Eine Zeit lang sangen sie sogar in den Fremdsprachen ihrer Vorbilder (vorwiegend Englisch). Die neue Einstellung der Musiker zur Globalisierung, Verwestlichung oder *Rockization* musikalischer Kultur (mit bewusster Abgrenzung von Pop und SLI trotz der inneren Verpflichtung zur *Israeliness*) subsumieren Regev und Seroussi unter dem Terminus der *globalized Israeliness* (ebd.: 16). Für das musikalische Schaffen der neuen Rockmusiker bedeutete dies, einen *israelisierten* Rockstil zu finden, der von den Zuhörern als authentisch wahrgenommen wurde (*Israelization of Rock*). Erfolg hatten folglich jene Bands, deren nun wieder in Hebräisch gesungenen Songs meist humorvoll auf Probleme des israelischen Alltags anspielten.

2 Noch heute können in dem kleinen Land nur wenige Musiker ausschließlich von dieser Beschäftigung leben, was u.a. zu einer hohen Auftrittsfrequenz und Musikerfluktuation in den Bands führt.

2. Biografische Eckdaten und musikalisches Schaffen im Leben Meir Ariels

Erst im Alter von 45 Jahren, d.h. in den letzten elf Jahren seines Lebens, hat Meir Ariel sein Hobby, Lieder zu komponieren, zu seinem Beruf gemacht (Interview T. Ariel, 27.5.2008). Als Sohn russischer Einwanderer wurde Ariel am 2. März 1942 im Kibbuz Mishmarot in Palästina geboren. Dort lebte er, von einer eineinhalbjährigen Unterbrechung für einen Amerikaaufenthalt abgesehen, bis zum Jahre 1987. In dieser russisch-jiddischen Sphäre der Einwanderungsgesellschaft erlernte Meir Ariel schon früh die Instrumente Flöte, Akkordeon und später auch Akustik-Gitarre, die zu seinem Hauptinstrument wurde. Mit seinem Freund Shalom Hanoch, der in den 1980er Jahren der erfolgreichste Rockmusiker Israels war, komponierte er als Jugendlicher Lieder für das Kibbuzensemble *Mishmaron* und verwarf sein Abitur, um ein Theaterstück für die Abschlussfeier seiner Klasse zu schreiben (Interview A. Ariel, 18.1.2010). Im Gespann Hanoch-Ariel galt Meir Ariel eher als ›Texter‹ denn als Komponist. Dieser Umstand begründet die hier gewählte Textbezogenheit der Analyse. Aus der Zeit im Kibbuz stammt das berühmte Lied *Agadat Desche* (Eine Rasengeschichte). Das Lied wurde von vielen Musikern neu eingespielt und gilt als die israelische Kibbuzhymne schlechthin.

Im Sechstagekrieg 1967 diente Ariel als Soldat in der Fallschirmspringerbrigade, welche an der »Befreiung« oder in Ariels Worten an der »Besetzung« Jerusalems maßgeblich beteiligt war. Wenige Wochen nach dem Krieg veröffentlichte Ariel sein erstes Mini-Album. Weil er sich auf dem Cover als Soldat (Fallschirmjäger) ablichten ließ, haftete ihm der sehr ungeliebte Spitzname »Der singende Fallschirmjäger« an.³ Trotz der Aufmerksamkeit und des Erfolges, die für Ariel in dieser Zeit die wichtigsten Anliegen waren, beschloss er, den musikalischen Weg nicht weiter zu verfolgen (vgl. dazu den Film *Massa haBchilot shel Meir Ariel*; Sela 1987). 1968 ging er für ein Filmstudium in die USA. Nach eineinhalb Jahren, in denen er mehr dichtete als studierte, kehrte Ariel 1970 nach Israel zurück, im Rucksack die starke Neigung zum amerikanischen Folk-Rock und die Liebe zu seinem Vorbild Bob Dylan. Ariel verdiente kurzzeitig als Produktionsassistent in der Filmbranche und in einem Werbebüro in Tel Aviv sein Geld, kehrte aber bald nach Mishmarot zurück. Dort arbeitete er vorwiegend und gern in der Landwirt-

3 Vgl. dazu Kutner (o.A.), wo es heißt: »Unterdessen merkte Ariel, dass er das Image des ›singenden Fallschirmjägers‹ nicht loswerden würde und begab sich in die USA«.

schaft (Interview S. Ariel, 11.5.2008). Es ist vor allem seinem Freund Dori Ben-Zeev zu verdanken, dass Ariel sich wieder intensiver der Songkomposition widmete, zunächst 1973 anlässlich der Feier zum 40. Jahrestag des Kibbuz Mishmarot (Interview D. Ben-Zeev, 11.5.2008). Im selben Jahr diente Ariel mit Dori Ben-Zeev im Jom Kippur Krieg als Soldat in einer Panzerbrigade am Suezkanal, wo er auch zahlreiche Lieder schrieb (ebd). Einige davon spielte er bereits im Jahre 1974 ein. Noch bevor er 1978, nun mit einem ersten Album, an die Öffentlichkeit trat und seine eigene Solokarriere begann, hatte er bereits zahlreiche, z.T. sehr erfolgreiche Lieder für andere befreundete Musiker und Bands geschrieben. Darunter waren Lieder für Shalom Hanoch, Tiki Dayan, Gidi Gov, Yehudith Ravitz, Natan Cohen, Oshik Levi und Mati Caspi, um nur die namhaftesten von ihnen zu erwähnen. Neben seiner regulären Arbeit im Kibbuz und der Komposition gab Meir Ariel bereits regelmäßig kleine Solokonzerte vor Soldaten, in Kibbuzim und kleinen Bars. Diese Auftritte an jenen unscheinbaren Orten, die Ariel Zeit seines Lebens frequentierte, machten ihn zum Troubadour des Landes. Größere Auftritte waren eher die Ausnahme. An dieser Stelle sind die beinahe wöchentlichen Auftritte in Kasernen hervorzuheben, die er mit seinem Freund, dem Gitarristen Yehuda Eder, absolvierte (Interview Y. Eder, 21.5.2008). Erst 1987, als Ariel mit seiner Frau und seinen drei Kindern in die Metropole Tel Aviv am Mittelmeer zog, hatte er sich endgültig dafür entschieden, seine ehemals als Hobby bezeichnete Tätigkeit zum Beruf zu machen. Weil er aus dem Kibbuz kein Geld mitnehmen konnte und in Tel Aviv für seine fünfköpfige Familie eine große Wohnung mieten musste, blieb die finanzielle Situation weiterhin eingeschränkt. Der Umzug nach Tel Aviv gab Ariel aber einen bedeutenden Kreativitätsschub. Hatte Ariel bis 1987 eine EP und zwei Alben veröffentlicht, so folgten noch im selben Jahr sein erstes Liederbuch und die außergewöhnliche Konzertreise *Massa haBchiroth shel Meir Ariel* (Wahlkampagne von Meir Ariel), die 1987 als Film, eine Art kritisches musikalisches ›Roadmovie‹, im Eigenvertrieb erfolgreich abgesetzt wurde. Die Idee, welche diesem ›Wahlkampf‹ zugrunde lag, ist folgende: Die von »Meir ›Trauma‹ Ariel« geleitete, zu dieser Gelegenheit gegründete Band *Charisma* unternahm eine zweiwöchige Konzertreise vom Norden in den Süden des Landes. Auf diese Weise mit Kleinbussen das Land zu erkunden, erwies sich als eine außergewöhnliche Erfahrung für die Musiker und ließ sie an ihre Vorbilder in den Vereinigten Staaten denken (Interview Y. Eder, 21.5.2008). Die Tour wurde bewusst in die Zeit des realen politischen Wahlkampfes gelegt und hatte u.a. zum Ziel, auf die üblichen Missstände (falsche Versprechungen, Korruption etc.) in der Politik hinzuweisen. Mit selbst gemachten Wahlplakaten und Reden wollten die Musiker das Publi-

kum aufklären, doch in der Rückschau erkennt Ariel, dass das Publikum auf den öffentlichen Plätzen den Sinn und die Ironie der Veranstaltungen selten verstand und somit der erhoffte ›große Durchbruch‹ ausblieb.

Als ursprünglich säkularer Jude näherte sich Meir Ariel im Alter zunehmend der Orthopraxis jüdischer Religion an. Wenn er danach gefragt wurde, machte er seine Überzeugungen und Zweifel in Medien oder auch in einem öffentlichen Brief an einen Rabbiner bekannt.⁴ Meir Ariel studierte lange Jahre als Autodidakt die klassische jüdische Literatur wie Bibel, Talmud, Schulchan Aruch, aber auch chassidische Geschichten, Kabbala und den Sohar (Interview D. Ben-Zeev, 11.5.2008). An Ariels Tel Aviver Zeit und die regelmäßigen großen Feste am scherzhaft sogenannten ›Rabbinerhof Meir Ariel‹ (ebd.) anlässlich der religiösen Feiertage erinnern sich seine Freunde noch heute. Immer wieder erwähnen sie die Laubhüttenfeste (hebr. *Sukkot*) und die wöchentlichen Treffen, bei denen sie über den Wochenabschnitt der Tora debattierten. Die Kerngruppe, die Ariel bereits im Kibbuz Mishmarot gegründet hatte, trifft sich noch heute regelmäßig zu Diskussionen (Interview S. Ariel, 11.5.2008). Trotz seiner positiven Haltung zur Religion konnte Ariel sich nie dazu entschließen, in eine reguläre Gemeinde einzutreten.

Im Alter von 57 Jahren zog Meir Ariel in die Kleinstadt Pardes Hanna-Karkur in die Nähe seines Heimatkibbuz. Dort infizierte er sich noch im selben Jahr mit dem seltenen Mittelmeer-Zeckenfleckenfieber. Aufgrund des Fiebers ließ er sich zu einem befreundeten Arzt in das Tel Aviver Ichilov-Krankenhaus bringen. Eine falsche Diagnose und eine versäumte Antibiotikabehandlung führten zu seinem Tod am 18. Juli 1999. Auf seinem mit einer metallenen Harfe verzierten Grabstein steht das Liedzitat: »*Jazati lisch'of kizat Ruach*« (Ich bin mal eben Luft/Geist schnappen).

Heute, über ein Jahrzehnt nach seinem Tod, ist Meir Ariel bekannter denn je. Dies liegt von Anbeginn an seiner besonderen Sprache, an seiner kunstvoll verpackten und noch heute aktuellen Gesellschaftskritik, wie aus Folgendem ersichtlich wird.

3. Jerusalem aus Eisen

»Israel ist ein Land, das auf vielen Symbolen und Mythen aufgebaut wurde. Was könnte symbolischer sein als die Zerstörung des Mythos vom Sechs-

4 Vgl. dazu *Yedioth Ahronot* vom 5.6.1988 und 16.6.1989 (Überschrift: »Ich glaube an die Tora«), Ariels öffentlicher Brief an Rabbiner Elboim (Ariel 1991: X) bzw. den Film *Massa haBchiot schel Meir Ariel* (Sela 1987).

Tage-Krieg, dem nun der Kollaps des Mythos vom »Jerusalem aus Gold« folgt, dem Kriegssymbol in Liedform« (Avnery 2005).

Dieses Statement des Parlamentariers, Journalisten und Mitbegründers von *Gush Shalom* (»Friedensblock«) Uri Avnery⁵ spielt bereits auf verschiedene Aspekte an, die für die Verortung des Arielschen Liedes »Jeruschalajim schel Barsel« (Jerusalem aus Eisen) von Interesse sind: moderne Mythen, Krieg und Musik. Allem voran steht hier das Lied »Jeruschalajim schel Sahaw« (Jerusalem aus Gold), das von der »First Lady of Israeli Song« (Ben-Nun/Avivi 2004) Naomi Shemer (1930-2004) um die Zeit des Sechstagekrieges anlässlich eines Preisausschreibens verfasst wurde. Ihr Lied gehört zum oben erwähnten Genre der *SLI*, in deren Tradition Shemer so häufig ihre Lieder verfasste. Wie Uri Avnery mit Recht hervorhebt, spielt das Lied für den »Mythos vom Sechs-Tage-Krieg« in Israel und heute auch in der Diaspora eine große Rolle.⁶

Etwa zwei Monate, nachdem »Jeruschalajim schel Sahaw« das erste Mal öffentlich gesungen wurde, und ca. einen Monat nach dem Sechstagekrieg (5.-10. Juni 1967), veröffentlichte Meir Ariel seine erste Schallplatte, eine EP mit dem Namen *Meir Ariel. Jeruschalajim schel Barsel. Kibbusch Jeruschalajim Juni 1967* (Meir Ariel. Jerusalem aus Eisen. Besetzung Jerusalems Juni 1967). Auf diesem Mini-Album finden sich vier Lieder, von denen drei anhand der musikalischen Gestaltung mühelos in die 1960er Jahre einzuordnen sind. Das erste Lied, das der EP ihren Namen gab und gleichzeitig das erste von Meir Ariel veröffentlichte Lied ist, nutzt Melodie und Thema des Shemerschen Liedes und ist eine explizite Reaktion darauf – ein answer song. Bereits der Titel macht deutlich, dass es sich um eine kritische Antithese handelt:

»Jerusalem aus Gold
 und aus Kupfer und aus Licht,
 könnte nicht für all deine Lieder
 ich die Harfe sein?
 [...]
 Wie vertrocknet die Wasserbrunnen sind,
 der Marktplatz ist leer
 und niemand besucht den Tempelberg

5 Avnery reagierte mit seinem Beitrag auf die Mitteilung, Naomi Shemers habe die Melodie des Liedes ohne Kenntlichmachung von einem baskischen Wiegenlied übernommen.

6 Zur umfänglichen Analyse und Wirkungsgeschichte dieses Liedes vgl. Gavriely-Nuri 2007.

in der Altstadt«⁷

(Naomi Shemer: »Jeruschalajim schel Sahaw« [Jerusalem aus Gold], 1967).

»Jerusalem aus Eisen
und von Blei und von Ruß,
forderten wir nicht Freiheit
für deine Mauern?
Das Regiment, gesteinigt, brach nach vorne
einzig Blut und Rauch
Und Mutter um Mutter
kam in die Gemeinschaft der Kinderlosen«

(Meir Ariel: »Jeruschalajim schel Barsel« [Jerusalem aus Eisen], 1967).

Obgleich Ariels Version des Liedes alle formal-strukturellen Gemeinsamkeiten mit der Vorlage Shemers aufweist, können gravierende Unterschiede – neben der augenscheinlichsten Tatsache, dass die Altstadt und der Tempelberg keinesfalls und zu keiner Zeit verlassen waren – besonders anschaulich an der jeweiligen Perspektive des lyrischen Ichs illustriert werden. Bezieht sich Shemer (»niemand besucht den Tempelberg«) ausschließlich auf die zurückgekehrte jüdische Bevölkerung, so benutzt Ariel im bewussten Gegensatz dazu das Wir nicht nur aus nationaler, sondern vorwiegend aus teilnehmender Soldatenperspektive, die ihn als Insider kenntlich werden lässt. Aber nicht nur diese Perspektive, sondern die gesamte Atmosphäre ist eine vollkommen andere. Der »tiefen Finsternis« Jerusalems widmet Ariel seine erste Zeile; sie führt ein in dunkles Szenario. ›Sein‹ Jerusalem wird nicht wie bei Shemer von »klarer Luft, Pinienduft und Klang« gerahmt.

Ariels Version des Liedes wurde von einem Großteil der israelischen Gesellschaft als skandalös aufgenommen, doch nicht nur deshalb katapultierte sie den 25-jährigen Meir Ariel in das öffentliche Bewusstsein und machte ihn als Non-Konformisten bekannt.⁸ Bereits in diesem ersten veröffentlichten Lied und vor dem Hintergrund, dass Ariel als Fallschirmjäger in Jerusalem und an der ›Befreiung‹ der Klagemauer beteiligt war, wird der Eindruck ge-

7 Sämtliche Übersetzungen aus dem Hebräischen: Felix Papenhagen.

8 Vgl. dazu bspw. Oren (1984: 11). Dort wird Ariel als schlampig-schrulliger Kibbuznik charakterisiert, der den Weg zum Journalisten, d.h. von seinem Kibbuz nach Tel Aviv auf sich nahm, um diesem zu sagen, dass er kein Interview mehr geben möchte. Später ist Ariel in den Schlagzeilen, weil er Haschisch konsumiert und anbaut. Als er dazu steht, wird er heftig als Außenseiter gerügt (vgl. Jarkoni 1990: o. Paginierung). Auch sein ungewöhnlicher, zwischen Bekenntnis und scharfer Kritik pendelnder Umgang mit der Religion wird immer wieder thematisiert (vgl. Matiah 1988: 12f. u. 22).

weckt, dass wir es in Bezug auf »Jeruschalajim schel Barsel« mit einer biografisch begründeten politischen Stellungnahme und gleichzeitigen Verarbeitung der Geschehnisse zu tun haben. Es wird klar, dass ein Ziel Ariels darin besteht, dem nur aus der Distanz möglichen, romantisch verklärten Panorama Shemers (Kupfer, Licht, Traum, Seraphenkuss) eine bis ins Äußerste realistische, innere und somit abschreckende Darstellung gegenüber zu stellen (Blei, Ruß, Blut, Rauch). Diesen Realismus erreicht er z.B. auch durch die Übernahme allgemein bekannter Orte wie Altstadt, Tempelberg, Klagemauer, Totes Meer usw. in der 6. Strophe. Besonders die Aufzählung dieser bekannten Orte hat für die Hörenden eine Wiedererkennungs- und emotionale Identifikationsfunktion.

Zur Textwirkung bleibt zu bemerken, dass Ariel durch die Übernahme des einheitlichen Strophe-Refrain-Schemas, in der Kombination mit seinem Text, der dem gesellschaftlichen Konsens vollkommen widerspricht, eine verwirrende Wirkung erzielt(e). Ariel wahrt die übliche stimmig-harmonische, in sich geschlossene Form der *SLI*. Seine Reime passt er, wie auch Shemer, dem Melodieverlauf an. Diesem selbst steht »unnatürlich« der Inhalt diametral entgegen, wodurch der Ariel'sche Überraschungs- und Verwirrungseffekt ein weiteres Mal verstärkt wird. »Jeruschalajim schel Barsel« präsentiert sich somit in einer traditionellen Form, die auch einen traditionellen, nämlich konformistischen Inhalt suggeriert. Folglich ist ein Zweck des Liedes für Ariel: Das unbemerkte bzw. getarnte Eindringen nonkonformistischen Liedinhaltes in das Bewusstsein der Hörer über die konformen gewohnten Wege.

4. »Midrasch Jonati« – Traditionsliteratur und Gegenwart im Dialog

Unter den eingangs erwähnten Themen des Ariel'schen Liederspektrums findet sich auch das Stichwort Religion. Ariel, obgleich im sozialistischen Kibbuz aufgewachsen, beschäftigte sich mit zunehmendem Alter vermehrt mit Schriften, Konzepten, Motiven, Ge- und Verboten der jüdischen Religion, die er auch in seinen Alltag integrierte. Das folgende Lied steht hier stellvertretend für eine Reihe von Liedern, welche eindeutig und umfänglich auf jüdische Religionsliteratur Bezug nehmen, diese mit der Gegenwart konfrontieren und somit neu kontextualisieren. Das Lied »Midrasch Jonati« ist das lauteste Lied Ariels und obgleich es auf seinem dritten Album *Jerokot* (1988) an exponierter erster Stelle steht, hat er es wohl aus Rücksicht vor religiösen Gefühlen des Publikums nie live gespielt. Das Verstehen des Tex-

tes wird durch die Lautstärke jedoch nicht verhindert, weder bei Ariel noch in der beinahe gesamten restlichen israelischen (Rock-)Musik.

Der Titel des Liedes weist bereits darauf hin, dass Ariel sein Lied an die antike Textgattung des Midrasch anlehnt, was säkulare israelische Zuhörer wenn nicht abgeschreckt, so doch zumindest verduzt haben dürfte. Ein Midrasch, abgeleitet vom Verb *darasch* (suchen, fragen), ist eigentlich ein konkretes Schriftwerk der Rabbinen, das homiletische (die Predigt betreffende) Auslegungen einzelner biblischer Bücher enthält. Diese Textform ist auf der einen Seite stark traditionsgebunden, doch andererseits offen für zeitgeschichtliche Einflüsse und somit auch immer Aktualisierung der Bibel, um der Gegenwartsbedeutung willen. Formal und auch im vorliegenden Beispiel werden die Auslegungen im Midrasch häufig Vers für Vers entlang der biblischen Vorlage entfaltet (Stemberger 1992: 232ff). Die biblische Vorlage stammt im vorliegenden Fall aus dem Hohelied (*Canticum Canticorum*) (Kutner 2010: 90).

Das Hohelied wiederum ist eine Sammlung von Liebesgedichten (-liedern), deren Autorschaft König Salomo zugeschrieben wird (Cant 1,1). In der jüdischen (und auch christlichen) Geschichte wird es traditionell als eine Allegorie verstanden, in der sich die Liebe Gottes zum Volk Israel (bzw. zu den Menschen) äußert (vgl. Schoville/Sperling 1971). Unter anderem weil der Gottesname an keiner Stelle des Buches erwähnt wird, wird das Hohelied in der Literaturwissenschaft vielfach als Sammlung profaner Liebeslieder interpretiert. Johann Gottfried Herder (1744-1803) ist als ein Begründer dieser Tradition besonders hervorzuheben.

Das vorliegende Lied Ariels ist von dem Vers einer unschuldigen Taube (hebr. Jona) in ihrem Versteck aus dem Hohelied inspiriert.

»Du, meine Taube in Felsenklüften,
im Versteck an der Bergwand,
lass mich schauen deine Gestalt,
lass deine Stimme mich hören;
denn deine Stimme ist süß,
und deine Gestalt ist lieblich«

(Cant 2,14; Übersetzung aus der Zürcher Bibel).

Wie bereits die Rabbinen im Midrasch zum Hohelied (Hohelied Rabba, HldR), der ungefähr ins 8.-9. Jahrhundert datiert wird, folgt Ariel wiederum den dortigen verschiedenen Interpretationen und kontextualisiert sie in der Gegenwart. Die Taube wird dort als das Volk Israel aufgefasst und ihre Stimme (Cant 2, 12/14) mal mit dem Loblied des Mose beim Auszug aus Ägypten (Ex 15,1), mal mit den Trompeten- und Sängerklingen anlässlich

der Fertigstellung des Tempels durch Salomo (2 Chr 5,13) in Verbindung gebracht (Wünsche 1993: 75f.). Die Trompetenklänge werden in HldR von Rabbi Meir hervorgehoben (ebd. 76). Ein Seitenblick auf die musikalische Gestaltung des Liedbeginns legt nahe, dass sich Ariel offenbar von seinem Namensvetter Rabbi Meir inspirieren ließ, auch wenn der ›Trompetenklang‹ in »Midrasch Jonati« durch Synthesizer generiert wird. Ariel versteht nun die Taube als Allegorie für das Volk Israel und er singt:

»Meine Taube wieder in Felsenklüften
Furcht vorm Falken oben auf
und im Versteck an der Bergwand zum Verderben
der list'ge Schnabel auf«

(Meir Ariel: »Midrasch Jonati«, 1988).

Nicht wie im Hohelied selbst, doch wie im rabbinischen Midrasch, kommt bei Ariel die Angst vor einem Falken (von Wünsche [1993: 74] mit Habicht übersetzt), dem natürlichen Feind der Taube, hinzu. Die entsprechende Passage im Midrasch:

»R[abbi] Ismael hat gelehrt: Womit waren die Israeliten bei ihrem Auszuge aus Ägypten zu vergleichen? Mit einer Taube, welche vor dem Habicht floh, in einen Felsenritz kroch und da eine Schlange nistend fand. Sie wollte hinein, konnte aber nicht, weil drinnen noch die Schlange nistete, konnte aber auch nicht zurück, denn der Habicht stand draussen. Was that die Taube? Sie fing an zu jammern, lärmte mit den Flügeln, damit der Herr des Taubenschlags sie höre, herbeikomme und sie rette. So ging es auch den Israeliten am Meere, ins Meer konnten sie nicht treten, denn es war ihnen noch nicht gespalten, zurück konnten sie auch nicht, weil bereits Pharao heranrückte. Was thaten sie? Sie fürchteten sich sehr, schrien zum Ewigen und es ward ihnen geholfen« (Wünsche 1993: 74 f.).

Anhand dieser Parallelstelle wird bestätigt, dass die Taube⁹ auch hier das bedrohte Volk Israel symbolisiert. Allerdings kommen bei Ariel zwei neue Perspektiven hinzu. Zum einen übernimmt die Taube in »Midrasch Jonati« keine apologetische, sondern eine undankbar heuchlerische Rolle, da sie explizit mit einem aufgerissenen listig-krummen Schnabel versehen wird. Der Grund für die Heimtücke und List der Taube ist einerseits Bedrängnis und Angst vor dem anrückenden Pharao, der hier für die arabischen Länder steht, die Israel umgeben. Andererseits verweist die moderne Doppeldeutigkeit des Wortes *Nez* (Falke) ebenso kritisch und aufschlussreich auch auf die »Aggressionspolitiker« bzw. »politisch-militärisch Radikalen« der eige-

9 Die Taube steht bereits biblisch stellvertretend für Israel in Psalm 74,19.

nen Reihen (Lavy 1995: 261). Der Falke steht hier für die politischen und religiösen Hardliner und Kriegstreiber, die sowohl im Aus- als auch im Inland sitzen. Anhand des listigen Schnabels wird also nicht ent-, sondern beschuldigt und die Gespaltenheit der Bevölkerung den Falken gegenüber kritisiert. Mit eindrücklichem Rekurs auf die jüdische Leidensgeschichte und mit Hinblick auf die Landbesetzungspolitik der eigenen Regierung beschwört er dann auch überdeutlich:

»Und wir waren schon im Ofen,
jetzt in der Bratpfanne,
labern achtbar schwarz,
explodieren ein wenig,
verbrennen fast,
langsam geläutert.

[...]

Weckt nicht auf und rüttelt nicht wach
einen Hass, der nicht gewollt.

Macht nur weiter, ihr werdet es [das Land] ja doch nicht mehr zurückgeben,
weder Rabbi, Minister noch Diplomat«

(Meir Ariel: »Midrasch Jonati«, 1988).

Die unerhörte Bitterkeit dieser Passagen liegt in der Wahl, doch vor allem in der provokanten Verschränkung der Thematiken. Als Erstes steht hier diese ›Chronik des Feuers‹.¹⁰ Sie weist weit über eine Brenzligkeit der Situation hinaus und reiht die politische Gegenwart der jüdischen Israelis in eine fragwürdige Läuterungschronologie, die von der Schoa über den sprichwörtlichen israelischen Sarkasmus zu den heutigen Selbstmordattentaten reicht. Es hat wohl mit dieser, im Nachhinein möglicherweise als pietätlos beurteilten Passage zu tun oder auch mit der Angst vor möglichen Reaktionen, dass Ariel das Lied nie live gesungen hat.

Mit »Midrasch Jonati« gewährt uns Meir Ariel einerseits klare Einblicke in seine kritische Einschätzung des politischen und religiösen Establishments, andererseits zeigt es Ariels intensive Beschäftigung und kenntnisreiche Auseinandersetzung mit Texten rabbinisch-jüdischer Tradition. Die gesamte 11. Strophe beschäftigt sich bspw. mit der rabbinischen Diskussion um die Durchführung des Schabbatjahres. Untypisch, vor allem mit Blick auf das Feld populärer Musik, ist hier folglich die durchgehaltene, überaus starke

10 Eine Anregung zu dieser Passage wäre ebenfalls im Hohelied zu finden (Cant 8,6), doch geht es dort um das Feuer der Liebe und nicht um Antisemitismus. Des Weiteren ist hier der lodernde Feuerofen aus Daniel 3 zu nennen.

Fokussierung religiöser Argumentations- und Sichtweisen, die sich in der Titelgabe spiegelt. Aufgrund der für Ariel ungewöhnlich gewaltigen, im Sinne von Aufmerksamkeit suchenden, und einschüchternden musikalischen wie vokalen Gestaltung des vorliegenden Liedes nimmt es im Gesamtwerk eine herausragende Stellung ein.¹¹ Die einzelnen Facetten der aufgeworfenen Probleme sind noch heute, bspw. in Hörfunk und Printmedien, derart präsent, dass sie alle Mitglieder der Gesellschaft ansprechen dürften. Das bewusste Nicht-Fokussieren auf arabische und deshalb für feindlich gehaltene Standpunkte in diesem Lied ist offenbar einer Perspektive der Selbstreflexion geschuldet, welche die Fehlerhaftigkeit des eigenen (israelisch-jüdischen) Handelns aufzudecken sucht. Lang geprägte, im kollektiven Gedächtnis perpetuierte Opferrollen, hier veranschaulicht durch das midraschische Bild der Flucht vor dem Pharao aus Ägypten (s.o.), werden im Lied durch zahlreiche Provokationen erschüttert. Zum literarischen Stichwort Midrasch lässt sich abschließend sagen, dass Ariels »Midrasch Jonati« natürlich kein Midrasch im geläufigen Sinne ist. Vielmehr verschmilzt darin ein Kenntnisreichtum besonders der orthopraktischen Aspekte der jüdischen Religion mit einer kritischen Lesart zu einer kreativen Kunstschöpfung. Demgemäß zeigt das Produkt, dass sich der Künstler bewusst in (s)einer Geschichte/Tradition verortet, um gleichzeitig mit Inhalten dieser Tradition, nicht aber mit der Religion selbst zu brechen.

5. Resümee

»Seitdem du gegangen, wächst hier das Dunkel,
doch dein Licht scheint noch immer.

[...]

Welten der Ruhe, Pardes Hannah-Karkur,
ein Eukalyptus im Wind, pfeift den kanaanäischen Blues«

(Ehud Banai: »Blues Cna'ani«, 2004).

Bereits mit Meir Ariels erstem Lied »Jeruschalajim schel Barsel«, einem Protestlied mit Wiegenliedmelodie, stellt Ariel unter Beweis, dass er sich künstlerisch in der traditionellen Form des *SLI*-Genres auszudrücken vermochte. Das war überhaupt, wie oben gezeigt, ein wesentliches Kriterium,

11 Das Stichwort der vokalen Gestaltung lässt auf ein wichtiges Charakteristikum Ariel'scher Darbietung im Allgemeinen verweisen. In allen Liedern Ariels scheint die Verständlichkeit seiner unausgebildeten Stimme von höchster Priorität, d.h. sie tritt nie hinter die Musik zurück.

seine *Israeliness* unter Beweis zu stellen und als Musiker wahrgenommen zu werden. Inhaltlich jedoch steht seine Version des Liedes dem vom Genre zu erwartenden Inhalt und dem gesellschaftlichen Konsens diametral gegenüber, eine ›Strategie‹, die er noch mehrmals verwendete. Ariel versteht es, hier mit diplomatischem Geschick eine traditionelle Form für seine aufklärende und kritische Botschaft zu gebrauchen und weist direkt auf das kriegerische Blutvergießen, das aus einer gänzlich starren ideologischen Haltung erwachsen kann. Mit dem Wissen, dass Ariel an der Besetzung Jerusalems selbst teilgenommen hat, verstärkt sich noch heute die Wirkung des Liedes. Diese biografische Information trug sicher dazu bei, dass seine Aussage, seine Person und Musik von der israelischen Öffentlichkeit ernst genommen wurden und sein stetiges Kratzen am Glanz der israelischen Armee toleriert wurde.

In der israelischen Musikkultur wählte Ariel seinen Platz selbst ›zwischen den Stühlen‹. Er war häufig unter den Ersten, die mit ›neuen‹ Stilen und Ausdrucksformen wie Rock, Blues, Chanson, Live-Improvisation, Reggae und Rap flirteten. Folglich war Meir Ariel ein Vorreiter auf verschiedenen Wellen, von denen er absprang, bevor sie in eine Hauptströmung mündeten. Seine Vorbildwirkung auf die Musikschaffenden der Gegenwart ist enorm und gründet auf seiner dezidierten Positionierung als Liedermacher und seinen besonderen Umgang mit der Sprache¹² und weitaus weniger auf sein musikalisches Können, das er selbst gering schätzte.

Sowohl vom Publikum als auch von den Medien wurde Ariels Arbeit, obwohl sie häufig polarisierte, fast ausschließlich wohlwollend aufgenommen (Sheffy 1989: 92f). In den Hitlisten schaffte es der Liedermacher, der auch als einer der Wegbereiter des Rock in Israel gilt, mehrere Male auf die ersten Plätze und gewann goldene Schallplatten und CDs. Einen noch größeren Erfolg konnten zuweilen seine Kompositionen für andere Künstlerkollegen verbuchen. Zum Leid Ariels wurde seine künstlerische Arbeit mehrfach und über Jahre hinweg von negativen Schlagzeilen zu seiner Person überschattet. Weil Meir Ariel mehrmals wegen privaten Cannabisanbaus zu Geldstrafen und gemeinnütziger Arbeit verurteilt wurde, war er gelegentlich zu öffentlichen Stellungnahmen gezwungen (Mor 1992: 12). In diesem Zusammenhang hatte Ariel eine selbstverschuldete, doch in ihrem Ausmaß überaus starke Medienkampagne zu parieren, die trotz seiner ausführlichen schriftlichen Entschuldigung beinahe vernichtend wirken sollte. Als Anlass dienten

12 In zahlreichen Interviews wurde Ariels kurioser Umgang mit der hebräischen Sprache hervorgehoben. Der Literaturwissenschaftler Nissim Calderon verwies hier auf Wortschöpfungen Ariels und überraschendes Vermischen von Slang mit biblischem Hebräisch und Neuhebräisch (Interview Calderon 14.1.2010).

zweifellos homophobe Äußerungen Ariels in einem Interview mit der Zeitung *Yedioth Ahronot* (Cohen 1998: 8f).

Seit dem Tode Meir Ariels finden jährliche Erinnerungskonzerte statt. Alle bekannten Rock- und PopmusikerInnen Israels waren schon dabei, interpretierten Ariels Lieder oder Neudichtungen wie bspw. den »Kanaanäischen Blues« von Ehud Banai (2004). Da die Zuschauerzahlen so stark angewachsen sind – Ariel selbst spielte zu seinen Lebzeiten nicht selten vor nur 10-15 Personen –, finden die Konzerte mittlerweile im ausverkauften Amphitheater Caesarea statt, einem Veranstaltungsort, der über 5000 Personen fasst und als Meilenstein in jeder israelischen Künstlerkarriere gilt.

Literatur

- Ariel, Meir (1991). *Neschel haNachasch*. Tel Aviv: o.A. (Hebr.).
- Avnery, Uri (2005). »Ein Mythos stirbt: Jeruschalajim schel Sahaw.« In: *Hagalil*, <http://www.hagalil.com/archiv/2005/05/shemer.htm>, Zugriff: 28.4.2011.
- Ben-Nun, Sagui / Avivi, Gidi (2004). »Naomi Shemer: First Lady of Israeli Song.« In: *Haaretz*, <http://www.haaretz.com/print-edition/news/naomi-shemer-first-lady-of-israeli-song-1.126436>, Zugriff: 28.4.2011.
- Cohen, Zachy (1998). »Meir Ariel außer Rand und Band.« In: *Yedioth Ahronot* vom 12.8., S. 8f.
- Gavriely-Nuri, Dalia (2007). »The Social Construction of ›Jerusalem of Gold‹ as Israel's Unofficial National Anthem.« In: *Israel Studies* 12:2, S. 104-120.
- Jarkoni, Yoram (1990). »Der Sänger Meir Ariel ist verdächtig, weil er Haschisch in seinem Garten anbaute.« In: *Yedioth Ahronot* vom 7.6., ohne Paginierung.
- Kirchenrat d. Kantons Zürich (Hg.) (1996). *Zürcher Bibel*. Zürich: Verlag der Zürcher Bibel.
- Kutner, Yoav (Hg.) (2010). *Meir Ariel. All The Songs*. Kinneret: Dvir (Hebr.).
- Lavy, Jaacov (1995). *Langenscheidts Taschenwörterbuch der Hebräischen und Deutschen Sprache*. Berlin: Langenscheidt.
- Matiah, Avishai (1988). »Mit dem Kopf nach dort.« In: *Yedioth Ahronot* vom 6.5., S. 12f. u. 22.
- Mor, Itan (1992). »6 Monate gemeinnützige Arbeit für den Sänger Meir Ariel.« In: *Yedioth Ahronot* vom 1.5., S. 12.
- Oren, Amos (1984). »Der Sänger und Kibbuznik Meir Ariel lässt sein zweites Album *Ugluji Ajnajim* für sich sprechen...« In: *Yedioth Ahronot* vom 6.7., S. 11.
- Papenhagen, Felix (2009). *Meir Ariel (1942-1999). Zum Wesen, Leben und Werk eines israelischen Liedermachers*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg/Br.
- Regev, Motti / Seroussi, Edwin (2004). *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley: University of California Press.
- Schoville, Keith Norman / Sperling, S. David (1971). »Song of Songs.« In: *Encyclopaedia Judaica*. Bd. 15. Hg. v. Cecil Roth. Jerusalem: Keter, Sp. 144-152.
- Sheffy, Rakefet (1989). »Poetikentwicklung des israelischen Liedschaffens am Anfang der Siebziger Jahre.« In: *Lyric Poetry and the Lyrics of Pop. The Israeli Po-*

pular Song as a Cultural System and a Literary Genre. Hg. v. Ziva Ben-Porat. Tel Aviv: Hakibbuz hame'uchad, S. 76-98 (Hebr.).

Stemberger, Günter (1992). *Einleitung in Talmud und Midrasch*. München: C.H. Beck.

Wünsche, August (Hg.) (1993). *Der Midrasch Schir Ha-Schirim*. Hildesheim: Olms.

Interviews durchgeführt von Felix Papenhagen

Interview mit Yoav Kutner (Radiomoderator, Journalist) am 28.5.2008.

Interview mit Tirzah Ariel (Witwe Meir Ariels) am 27.5.2008.

Interview mit Aja Ariel (Schwester Meir Ariels) am 18.1.2010.

Interview mit Shiraz Ariel Drori (Tochter Meir Ariels) am 11.5.2008.

Interview mit Dori Ben-Zeev (Radiomoderator, Freund Meir Ariels) am 11.5.2008.

Interview mit Yehuda Eder (Musiker, Freund Meir Ariels) am 21.5.2008.

Interview mit Prof. Dr. Nissim Calderon (Literaturwissenschaftler) am 14.1.2010.

Sonstige Quellen

Kutner, Yoav (o. A.). Beitrag zu Meir Ariel in der Internetdatenbank israelischer Künstler *Mooma*. In: *Mooma*, <http://mooma.keshet-tv.com/Biography.asp?ArtistId=1161>, Zugriff: 29.4.2011 (Hebr.).

Meran, Daniel (1998). Radiointerview mit Meir Ariel am 6.8.1998 in Tel Aviv, *Jarkonstr.* 70 (Hebr.); online unter: <http://meirariel.org.il/articles/interview-01.htm>, Zugriff: 22.5.2008.

Sela, Ido (Regie) (1987). *Massa haBchiroth schel Meir Ariel*. Film (Hebr.).

Diskographie

Ariel, Meir (1967). »Jeruschalajim schel Barsel.« Auf: *Jeruschalajim schel Barsel. Kibbusch Jeruschalajim Juni 1967*. EP. Hed Artzi BMN 564.

Ariel, Meir (1988). »Midrasch Jonati.« Auf: *Jerokot / Yellow Blue*. LP. NMC 460077-2.

Banai, Ehud (2004). »Blues Cna'ani.« Auf: *Anneh Lee*. LP. NMC 20680-2.

Nathan, Shuli (1967). »Jeruschalajim schel Sahaw.« Auf: *Jeruschalajim schel Sahaw – Shuli Nathan beschirej Naomi Shemer*. Hed Artzi BMN-S54.

Abstract

Within the field of popular music singer-songwriters can be understood as sensitive seismographs for societal circumstances. In this way the Israeli singer-songwriter Meir Ariel (1942-1999) is here conceived as an adequate mirror, that depicts a broader picture of perceptions and conceptions of certain aspects in Israeli everyday life. His presumably growing degree of popularity and esteem seems to legitimate this point of view.

Beside a short overview of some socio-historical conditions and some biographical information, this paper focuses on the analysis and interpretation of two songs. The first is his answer song »Jerushalajim shel barzel« (Jerusalem of Iron), a criticism of the extremely successful propagandistic song by Naomi Shemer »Jerushalajim shel sahav« (Jerusalem of Gold). The second song »Midrash Jonati« exemplifies Ariel's deep knowledge and creative handling of religious issues, outstanding in Israeli Popular music.

DIETMAR ELFLEIN (2010). *SCHWERMETALLANALYSEN. DIE MUSIKALISCHE SPRACHE DES HEAVY METAL.*

Rezension von Sarah Chaker

»Ohne Ozzy kein Black Sabbath und ohne Black Sabbath kein Heavy Metal«¹ – was Metal-Anhänger schon lange zu wissen glauben, bekommen sie nun von Dietmar Elflein schriftlich und mit dem Siegel der Musikwissenschaft versehen bestätigt: Black Sabbath markieren in musikstilistischer Hinsicht den Beginn einer eigenständigen »Sprache« des Heavy Metal. Bands wie Judas Priest und Iron Maiden formulierten diese Sprache in den 1970er Jahren weiter aus und auch Gruppen wie Metallica, Megadeth und Slayer, die in den 1980ern den Weg für unterschiedliche Strömungen des Extreme Metal bereiteten, zeigten sich stark von Black Sabbaths musikalischem Stil beeinflusst. Dies ist nur ein kleiner Auszug aus der Vielzahl an neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen, die Elfleins Dissertation *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal* bietet. Seine Arbeit ist in vielerlei Hinsicht als innovativ zu bezeichnen und markiert einen wichtigen Schritt in der Frage, wie es gelingen kann, klangliche Aspekte populärer Musik fundiert zu erschließen.

Erkenntnisleitend ist für Elflein die Hypothese, dass die Regeln der speziellen musikalischen »Sprache« des Heavy Metal »noch nicht (ausreichend) verstanden sind und somit aus einem gegebenen Materialkorpus deduziert werden müssen« (S. 59), wobei er nach dem »stilistisch Verallgemeinerbaren« (S. 9) sucht. Zu seinen zentralen Analyseparametern zählen der formale Aufbau und die rhythmische Organisation von Heavy Metal-Songs sowie das Ensemblespiel. Damit geraten stilspezifische Konventionen in den Blick,

1 Frank Findeiss (2010). »40 Jahre Heavy Metal – Kunst, Wissenschaft, Religion. Ein Kommentar.« In: www.bumbanet.de, <http://www.bumbanet.de/2010/02/40-jahre-heavy-metal-kunst-wissenschaft-religion> (Zugriff am 5.7.2011).

die bisher zugunsten von Melodieführung, Harmonik etc. eher vernachlässigt wurden, sodass der Autor hier wissenschaftliches Brachland betritt.

Zu betonen ist, dass sich Elflein in seiner Analyse ausschließlich auf musikstilistische und klangliche Merkmale des Heavy Metal konzentriert; Songtexte sind nicht Gegenstand seiner Untersuchung. Sehr wohl Beachtung findet aber der Gebrauch der Stimme, die als Musikinstrument verstanden und als solches analysiert wird. Performative Aspekte beschäftigen Elflein nur dann, wenn sie in einem direkten Zusammenhang mit der Musizierpraxis im Heavy Metal stehen. Das Vorkommen »optischer Skalen« im Heavy Metal ist hierfür ein Beispiel: Indem der Autor Heavy Metal-Riffs in Gitarrentabulaturen darstellt, kann er zeigen, dass sich die Vorliebe für bestimmte Skalen »weniger einem harmonisch-tonal motivierten Musizieren als vielmehr den materialen Gegebenheiten des Gitarrengriffbretts« (S. 120) verdankt. Die Beliebtheit von chromatischen Läufen oder des Tritonus' im Heavy Metal hat demnach nicht nur musikästhetische, sondern auch und vor allem spielpraktische Gründe (gute Greifbarkeit der Riffs, gute Erinnerbarkeit der Bewegungsabläufe etc.).

Auch der theoretische Rahmen, in dem der Autor agiert, ist originell. Bisher im Diskurs über populäre Musik kaum rezipierte Konzepte aus der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung und aus den Sprachwissenschaften werden aufgegriffen, zusammengedacht und überzeugend auf das Medium Musik bezogen. Ausgehend von der Überlegung, dass Heavy Metal-Anhänger – wie andere soziale Gruppen auch – spezielle, kollektive Gedächtnisinhalte ausformen, in denen das, was als erinnerungswürdig begriffen wird, bewahrt wird, beschäftigt Elflein die Frage, was im Heavy Metal gespeichert und tradiert wird – und was in Vergessenheit gerät. Dabei stellt sich ihm die Schwierigkeit, dass sich Heavy Metal aufgrund seiner erst gut 40-jährigen Geschichte noch mitten »im Prozess der Formierung eines kulturellen Gedächtnisses«² (S. 18) befindet. Zwar lassen sich durchaus kulturelle Verfestigungen ausmachen und auch der Prozess der Institutionalisierung ist weit fortgeschritten – welche der bis dato hervorgebrachten Ereignisse jedoch von langfristiger Bedeutung für die Kulturwelt des Heavy Metal sein

2 Vgl. z.B. Jan Assmann (1988). »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.« In: *Kultur und Gedächtnis*. Hg. v. Jan Assmann u. Tonio Hölscher. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 9-19. In Abgrenzung zum »kommunikativen Gedächtnis«, das laut Assmann wesentlich auf Alltagskommunikation beruht, lediglich eine Zeitspanne von drei bis vier Generationen umfasst und »ein signifikant hohes Maß an Ungeformtheit, Beliebigkeit und Unorganisiertheit« (ebd.: 10) aufweist, dient der Ausdruck »kulturelles Gedächtnis« als »Sammelbegriff für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht« (ebd.: 9).

werden, ist noch nicht absehbar. Dies ist auch der Grund, warum Elflein anstelle des relativ starren und eher in der Nähe des kulturellen Gedächtnisses angesiedelten Kanon-Begriffs dem Konzept des »Traditionsstroms« den Vorzug gibt, womit darauf verwiesen ist, dass das, was im Heavy Metal »gewusst werden kann, darf und soll« (S. 20), noch im Werden begriffen und diskursiv veränderbar ist. Dieser Theoriezugang impliziert auch, dass menschliche Äußerungen (z.B. musikalischer, sprachlicher Art) nicht im luftleeren Raum stattfinden, sondern sich auf bereits Geäußertes beziehen, wodurch ein nahtloser Übergang zu Überlegungen des russischen Sprachphilosophen Mikhail Bakhtin gelingt.

Wenn Elflein von einer »sprachanalogen Strukturierung von Musik« (S. 59) spricht, dann schließt er damit nicht an linguistische Programme in der Tradition De Saussures an, sondern orientiert sich an Bakhtins Konzept der »Äußerung«, das er auf den Bereich der populären Musik überträgt. Laut Bakhtin ist zu bedenken, dass in jeder Äußerung eine ihr vorangegangene Äußerung imaginiert ist. Wenn aber »jeder Sprecher, also Produzent von Sprache, gleichzeitig immer auch Rezipient ist, also auf eine vorhergehende Äußerung reagiert« (S. 26), dann erübrigt sich eine Unterteilung in Produzenten und Rezipienten. Ein Dialog ist dann vielmehr als eine »endlose Kette der Äußerungen« (ebd.) zu verstehen, die keinen ersten Sprecher kennt. In Rekurs auf Bakhtin deutet Elflein Musikstücke »als grundsätzlich miteinander im Dialog stehende komplexe Äußerungen« (S. 37), wobei er eine Musikaufnahme als »Ausschnitt aus der endlosen Kette der Äußerungen« (ebd.) betrachtet. Dementsprechend sucht er die musikalische »Sprache« des Heavy Metal auf Tonträgern (vgl. S. 61), die in seiner Arbeit den »Traditionsstrom« des Heavy Metal abbilden.³

Um den Einfluss subjektiver Faktoren auf die Auswahl und Analyse der Musik zu minimieren und eigenes Vorwissen transparent zu machen, erfolgt der methodische Zugriff auf den »Traditionsstrom« des Heavy Metal auf drei unterschiedliche Weisen:

Das bedeutsamste methodische Instrument stellt eine Stichprobe von Listen mit »quasi ›kanonischem‹ Anspruch« (S. 61) dar, welche »ein zumindest temporäres Abbild des Prozesses der Formierung eines kulturellen Gedächtnisses im Bereich des Heavy Metal beschreiben« (ebd.). Die Auswahl der Listen erfolgte subjektiv und setzt sich zusammen a) aus Hörempfehlungen in der einschlägigen, internationalen (populär-)wissenschaftlichen Lite-

3 Elflein beschränkt sich in seiner Studie aus methodischen Gründen ausschließlich auf Tonträger, reflektiert aber, dass es noch weitere Elemente gibt, die den »Traditionsstrom« des Heavy Metal konstituieren, z.B. Live-Konzerte (vgl. S. 59ff.).

ratur über Heavy Metal (z.B. Deena Weinsteins Auswahlbiografie der »100 Definitive Metal Albums«), b) Listen in deutschen, britischen und US-Szene-Magazinen (z.B. *Rock Hard*: »Best of Rock & Metal«) und c) Hörvorschlägen auf Webseiten und Online-Foren (z.B. *pommegabel.de*: »Top 100 Leser«). Die insgesamt 68 Listen aus 24 verschiedenen Quellen ermöglichten Elflein die Erstellung einer Meta-Liste, welche die für den Traditionsstrom des Heavy Metal gegenwärtig zentralen Bands und Tonträger beinhaltet. In der Stichprobe »sind insgesamt 827 Bands aus 27 Staaten mit 1563 Tonträgern aus 41 Jahren (1966-2006) vertreten« (S. 79).

Aus der Listenauswertung gehen »eindeutig bestimmte, den musikstilistischen Erwartungshorizont des Heavy Metal prägende Bands und Tonträger« (S. 90) hervor. Metallica und Judas Priest können momentan als *die* Heavy Metal-Bands schlechthin gelten (vgl. S. 83), gefolgt von Iron Maiden, Slayer, Megadeth und Black Sabbath. Häufig angeführt wurden auch Bands, die für den Heavy Metal eine Vorreiterfunktion übernehmen, in musikalischer Hinsicht jedoch Hard Rock-Bands sind, wie AC/DC, Deep Purple, Motörhead oder Led Zeppelin. Extreme Metal-Bands spielen dagegen (noch) eine eher untergeordnete Rolle, was »als Hinweis auf die mit der Nähe zur Gegenwart geringer werdende Eindeutigkeit im Prozess der Formierung eines kulturellen Gedächtnisses gelesen werden« (S. 90) kann. Gegenwärtig bilden die 1980er Jahre »das die musikalische Sprache des Heavy Metal definierende Jahrzehnt« (S. 95).

Neben den über die Listen gewonnenen Daten erlangt Elflein weiteres Analysematerial über subjektive musikalische Assoziationen, die auf seinem Wissen als Teilnehmer des Diskurses beruhen. Sinn dieses zweiten Zugangs zum »Traditionsstrom« des Heavy Metal ist es, »musikalische Beispiele in die Untersuchung einfließen zu lassen, die über die pure Listenauswertung verloren gehen« (S. 68) würden. Die Relevanz der Ergebnisse wird schließlich anhand einer Zufallsstichprobe überprüft. Das Material für dieses dritte methodische Instrument besteht aus den Songs zweier CDs bzw. DVDs der Fachzeitschriften *Rock Hard* und *Metal Hammer* aus dem Jahr 2009.

In dem mehr als 200 Seiten umfassenden Analyseteil der Arbeit leitet der Autor aus einer Vielzahl an Musikstücken jener Bands, die sich für den »Traditionsstrom« des Heavy Metal als derzeit maßgeblich erwiesen haben, die »musikalische Sprache« des Heavy Metal ab. Dabei bewegt sich Elflein an einem dreiteiligen musikstilistischen Kontinuum entlang: Dessen Zentrum bildet der sogenannte »Classic Metal« mit Bands wie Judas Priest oder Iron Maiden. Einen Pol des Kontinuums nimmt aktuell der Hard Rock ein, der andere wird vom Extreme Metal besetzt (vgl. S. 58).

Als »zentrale musikalische Äußerung« (S. 300) im Heavy Metal identifiziert Elflein das Gitarrenriff, weshalb es ihm als »grundlegende Analyseeinheit« dient und sowohl »methodisch isoliert [...] als auch im Kontext des Ensemblespiels« (S. 73) betrachtet wird. Die formale Struktur des Heavy Metal beruhe auf der Aneinanderreihung und teilweisen Wiederholung von Gitarrenriffs, eine musikalische Praxis, die laut Elflein auf den Blues Rock der 1960er Jahre zurückgeht (vgl. S. 300). Aus der reihenden Riff-Struktur ergebe sich auch, dass sich die in populärer Musik weit verbreiteten Verse/Chorus-Strukturen im Heavy Metal nur selten fänden. Typisch für die formale Struktur von Heavy Metal-Songs seien hingegen abgesetzte Einleitungen, aufgewertete Mittelteile sowie der Einsatz von »Breakdowns«⁴, die dem Spannungsaufbau dienten (vgl. S. 301). Elflein beschäftigt sich ferner intensiv mit dem rhythmischen Ensemblespiel im Heavy Metal, das auf puls-basierten Gitarrenriffs aufbaue, wobei der Puls metrisch »immer eindeutig binär oder ternär« (S. 302) organisiert sei.

Neben einer grundsätzlich verzerrten Klangfarbe zeichne sich das Gitarrenspiel im Heavy Metal häufig durch paralleles Ensemblespiel aus, sofern zwei Gitarren oder mehr verwendet werden. In harmonisch-melodischer Hinsicht stechen chromatische Akkord- resp. Tonfolgen und die häufige Verwendung des Tritonus hervor. Die Klangfarbe der Stimme differiere je nach Teilströmung des Heavy Metal, ihre virtuose Beherrschung werde jedoch substilübergreifend geschätzt (vgl. S. 305f.). Das Schlagzeugspiel, für das vor allem die Double-Bass-Technik charakteristisch sei, übernehme im Heavy Metal nicht länger nur Begleitfunktion, sondern habe sich zu einem »virtuoserem und variantenreicheren Stil« (S. 303) entwickelt.⁵

An den Analyseteil schließt eine Kurzinterpretation an, in der Elflein eine Rückbindung der musikalischen »Sprache« des Heavy Metal an den kulturellen Kontext vornimmt. Seine Hauptthese lautet, dass sich die musikalische Praxis des Heavy Metal »als virtuose Kontrolle der (Ohn-)Macht« (S. 306ff.) verstehen lasse. Dies spiegle sich etwa in der Spannung wider, die im Wechsel zwischen binärer und ternärer Pulsgestaltung erzeugt werde (vgl. S. 308) oder auch im virtuoson Zusammenspiel der Bandmitglieder.

Wie eingangs erwähnt, leistet Elfleins Studie gleich in mehrfacher Hinsicht einen wertvollen Beitrag für den popmusikalischen Diskurs. Als erstes sei der innovative Charakter seines theoretischen Ansatzes hervorgehoben,

4 Ein Breakdown ist laut Elflein »ein unbegleitetes Gitarrenriff, zu dem Schlagzeug und Bass sukzessive und unisono wieder einsetzen. Dabei wird im Idealfall das Tempo der rhythmischen Bass- und Schlagzeug-Impulse mehrfach hintereinander verdoppelt, während das Gitarrenriff unverändert erklingt« (S. 170).

5 Selbstverständlich handelt es sich bei den hier dargestellten Ergebnissen nur um eine kleine Auswahl.

in dem Elflein Konzepte der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung mit sprachwissenschaftlichen Ideen verbindet und so für die Popmusikforschung fruchtbar macht. Ferner ist sein methodisch systematischer Zugang zum Untersuchungsgegenstand bzw. zum »Traditionsstrom« des Heavy Metal positiv hervorzuheben. Viel zu oft bleibt schleierhaft, wie WissenschaftlerInnen eigentlich zu ihrem Datenmaterial kommen und warum sie sich dafür entscheiden, gerade dieses oder jenes Beispiel für eine Analyse auszuwählen. Häufig handelt es sich dabei um rein subjektive Vorlieben, deren Relevanz für das Untersuchungsfeld nicht erwiesen ist. Die Transparenz des methodischen Zugangs, die gute Nachvollziehbarkeit der Beispielauswahl sowie ein überzeugendes und originelles Daten-Sampling-Konzept, wie es in den Geisteswissenschaften nur selten anzutreffen ist, sprechen für die Zuverlässigkeit und hohe Qualität von Elfleins Daten.

Auch die konsequente Eingrenzung der Forschungsfrage auf bestimmte musikalische Parameter des Heavy Metal ist vernünftig. Zum einen kann auf diese Weise der Untersuchungsgegenstand klar umrissen werden, was ihn methodisch kontrollierbar macht und seine Operationalisierung erleichtert. Zum anderen ist zu bedenken, dass sich der Autor in einem Feld bewegt, das wissenschaftlich bisher kaum erschlossen ist. Auch wenn Elfleins Konzentration auf den »musikalischen Text« unter weitgehender Ausblendung des kulturellen Kontextes manchen Anlass zu Kritik geben mag, so ist dem entgegenzuhalten, dass der Autor mit seiner Studie Grundlagenforschung leistet, die überhaupt erst eine solide Basis dafür schafft, um Text und Kontext im Forschungsfeld Heavy Metal zukünftig zusammendenken zu können.

Dank seiner theoretisch und methodisch kreativen Forschungsansätze gelangt Elflein in seiner Arbeit zu neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen. Besonders hervorzuheben ist auch sein Bemühen, an Heavy Metal nicht vorgefertigte, musikanalytische Begriffe heranzutragen, sondern diese aus dem Material abzuleiten. Inwiefern sich die entwickelten Kategorien auf andere populäre Musikstile anwenden lassen, wird zu prüfen sein. Nicht zuletzt macht seine Arbeit auch Mut, sich der musikalisch-klanglichen Ebene von populärer Musik trotz der sattsam bekannten Probleme verstärkt zuzuwenden. Fazit: Pflichtlektüre für alle, die sich für Möglichkeiten der musikalischen Analyse im Bereich der populären Musik interessieren und hier auch weiterhin mitreden wollen!

Elflein, Dietmar (2010). *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*. (= Texte zur populären Musik 6). Bielefeld: Transcript (359 S., 29,80€).

ANJA BRUNNER / MICHAEL PARZER (HG.) (2010). POP:AESTHETIKEN. BEITRÄGE ZUM SCHÖNEN IN DER POPULÄREN MUSIK

Rezension von Sarah Chaker

Als ich vor einiger Zeit nach dem Besuch einer recht wilden und ziemlich kunstblutlastigen Performance der spanischen Grindcore-Band Haemorrhage meine Freundin fragte, wie sie das Konzert denn fand, antwortete sie mir strahlend: »Total schön!« Wer Menschen nach ihrer Lieblingsmusik fragt und warum sie gerade diese oder jene Musikrichtung bevorzugen, wird feststellen, dass es bei aller Unterschiedlichkeit in den Auffassungen und Überzeugungen ein Moment gibt, das sie eint: Ob Gangsta-Rapper oder Schlager-Fan, Gothic-Anhänger oder Techno-Freak – sie alle verbindet, dass sie »ihre« Musik lieben, sie wertschätzen, sie einfach schön finden. Es gibt es also, das »Popmusikalisch-Schöne«. In den Blick der Wissenschaften geriet es dennoch bisher eher selten. Ein im Herbst vergangenen Jahres erschiener Sammelband will nun diesem Defizit begegnen.

Pop:aesthetiken. Beiträge zum Schönen in der populären Musik lautet der Titel des zweiten Bandes in der österreichischen Schriftenreihe *werkstatt populäre musik*, die 2007 von Anja Brunner, Lisa Leitich und Michael Parzer initiiert wurde. Hinter dieser Reihe steht die Idee, es jungen NachwuchswissenschaftlerInnen, die zu populärer Musik forschen, zu ermöglichen, ihre Erkenntnisse einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren, denn:

»Allzu oft landen solche Schriften in Schubladen und/oder verstaubten Bibliotheksregalen, ohne deren Potenzial an neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen auszuloten. Innovative Zugänge und Themen finden sich jedoch oft gerade in diesen Arbeiten, die noch nicht so sehr den Zwängen des Wissenschaftsbetriebs unterliegen« (S. 7).

Während der erste Band der Schriftenreihe (*pop:modulationen* aus dem Jahr 2008) thematisch offen gehalten war, liegt der Fokus des zweiten Bandes dezidiert auf Fragen der Ästhetik in Zusammenhang mit populärer Musik. Nachdem das Popmusikalisch-Schöne im akademischen Diskurs lange unberücksichtigt geblieben ist, lässt sich derzeit ein wachsendes Interesse an dieser Thematik feststellen, das nicht zuletzt durch Publikationen wie *Populäre Musik und Ästhetik* von Michael Fuhr¹ oder *Der Wert der Musik – Zur Ästhetik des Populären* von Ralf von Appen² angeregt worden sein dürfte. Damit erscheint dieser Sammelband genau zur richtigen Zeit.

In ihrem einleitenden Beitrag explizieren die HerausgeberInnen Anja Brunner und Michael Parzer zunächst die Probleme, die mit der historisch bedingten Verengung des Ästhetik-Begriffs auf Werke der sogenannten »Kunstmusik« einhergehen. Wesentlich geprägt durch Vorstellungen von einer »absoluten Musik«, entwickelten Musikkritiker und -wissenschaftler im 19. Jahrhundert eine recht einseitige Sicht auf das »musikalisch-Schöne«, die bis in unsere Tage fortwirkt und u. a. dazu geführt hat, dass bis vor kurzem ästhetische Aspekte in Bezug auf populäre Musik im Kreise der Musikwissenschaften mehr oder weniger selbstverständlich als nicht diskussionswürdig erachtet wurden. Erste Versuche, den Ästhetik-Begriff für den Bereich der populären Musik aufzuschließen, lassen sich laut Brunner und Parzer in den 1970er Jahren konstatieren, allerdings seien Vorstöße dieser Art zu diesem Zeitpunkt derart vereinzelt erfolgt, dass eine gegenseitige Befruchtung der Ansätze noch nicht stattfinden konnte (vgl. S. 10).

In Anlehnung an Kaspar Maase plädieren die HerausgeberInnen dafür, von Ästhetik im Zusammenhang mit populärer Musik nicht im Singular, sondern im Plural zu sprechen:

»Ausgehend von der Heterogenität der Ansätze, die sich um das weite Feld ›Ästhetik und populäre Musik‹ ranken, soll im Folgenden nicht (mehr) von der Ästhetik populärer Musik gesprochen werden, sondern vielmehr von ›Ästhetiken‹ im Plural, verstanden als ›Theorien des Schönen‹. [Damit] wird nicht nur der Blick frei für die Vielfalt unterschiedlicher Vorstellungen vom Schönen, sondern der Begriff ›Ästhetik‹ aus seiner normativ-universalen Verankerung gelöst« (S. 10f.).

Im aktuellen popmusikalischen Diskurs über Ästhetik interessiert folglich die Vielfalt dessen, was Menschen zu bestimmten Zeiten, an bestimmten Orten und unter bestimmten ökonomischen, politischen, kulturellen und sozialen

1 Fuhr, Michael (2007). *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld: Transcript.

2 Appen, Ralf von (2007). *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld: Transcript.

Bedingungen als schön wahrnehmen. Damit ist ein radikaler Perspektivwechsel verbunden: weg vom Objektiv-Schön-Seienden, hin zum Subjektiv-Schön-Empfundenen.

Es folgt der erste Autorenbeitrag, der von Oliver Berli stammt und mit dem Titel »Musikgeschmack jenseits von Hoch- und Populärkultur. Grenz-überschreitender Musikgeschmack als Distinktionstheorie« überschrieben ist. In Rekurs auf Richard A. Petersons »Allesfresser-Hypothese« differenziert Berli verschiedene Varianten dieses Musikgeschmacks, für den eine musikstilistisch breite Fächerung und ein transgressiver Charakter charakteristisch ist. In der von den sogenannten Omnivores demonstrativ zur Schau gestellten musikalischen Offenheit sieht der Autor allerdings keine echte Toleranz, die auf eine Auflösung sozialer Unterschiede hindeuten würde, sondern interpretiert diese vielmehr als ein neues Distinktionsmittel, über das soziale Ungleichheit reproduziert werden könne. Berlīs Ausführungen schließen damit an die Bourdieusche Distinktionstheorie an, die bei ihm durch die Verknüpfung mit Petersons »Allesfresser-Hypothese« eine »Aktualisierung und Präzisierung« (S. 36) erfährt. Auf den Begriff der »Ästhetik« nimmt Berli keinen Bezug. Es geht dem Autor eher darum, Zusammenhänge zwischen kulturellen Präferenzen und sozialen Positionen sichtbar zu machen als darum, zu beschreiben, wie Menschen »ihre« Musik sinnlich erfahren oder wie sie sie bewerten. Einen Beitrag zum Verständnis des Schönen in populärer Musik stellen seine Überlegungen also, bei aller Informativität, nicht dar.

Etwas klarer gestaltet sich der ästhetische Nexus bei Tilo Grenz und Paul Eisewicht, die sich in ihrem Artikel mit ästhetischen Praktiken der heutigen Indie-Szene befassen, welche nach Meinung der Autoren »als (teil-)kulturelles Phänomen mit eigenem Bedeutungs- und Wissenshorizont [...] wesentlich nach der Jahrtausendwende aufgekommen« (S. 46) sei. Indie wird dabei als Produktions- und Vertriebsform, als musikalische Kategorie sowie als Lebensstil in den Blick genommen. Dabei gelingt es den Autoren jedoch nicht, plausibel darzustellen, was die heutige Indie-Szene eigentlich ausmacht, was sie »im Innersten zusammenhält«. Eine Distanzierung vom Pop-Mainstream und von anderen Musik-Szenen, ein Verlangen nach »Authentizität«, »Ehrlichkeit« und »Natürlichkeit«, die Betonung von Unabhängigkeit und Non-Konformität, eine Fetischisierung des Seltenen und Raren – all dies sind Dispositionen, die die Indie-Szene nicht exklusiv vertritt, sondern die sich im »Underground« beinahe jeder Musik-Szene finden lassen. Wo genau liegt hier also der Unterschied? Nach Meinung der Rezensentin ist es eine spezielle Form musikalischer Praxis, die das Herzstück der heutigen Indie-Szene bildet und sie als eigenständige Szene konstituiert. Insofern wäre eine dezidierte Auseinandersetzung mit den klanglichen Aspekten von

»Indie« über das Aufzählen einiger Band-Namen hinaus wünschenswert gewesen. Unberührt bleibt dementsprechend auch die Frage, ob und inwiefern der Anspruch auf »Unabhängigkeit« und »Individualität« in der Musik dann tatsächlich eingelöst wird oder nicht.

Ferner finden sich in dem Artikel einige Widersprüche, die für Verwirrung sorgen. So betonen die Autoren einerseits den »eigenen Bedeutungs- und Wissenshorizont« der Szene, das »intersubjektiv weitestgehend anerkannte Allgemeinwissen rund um typische Indie-Musik, -Kleidung und verschiedene Informationsmedien« (S. 60) und führen aus, dass »Indie nicht einfach abgestreift und an der Garderobe zum Lebensbereich XY abgegeben und wieder abgeholt werden« (S. 58) kann. Andererseits beschreiben sie die Indie-Szene als eine Gemeinschaft, in der »das geteilte Wissen bezeichnend gering ist« (S. 64) und damit »den dynamischen, flüchtigen Bedingungen der Gegenwartsgesellschaft« angepasst sei, welche »keine einheitlichen Werteleitbilder mehr« (S. 50) kenne – was die Autoren aber nicht davon abhält, charakteristische Werte- und Einstellungsmuster der Szenegänger herauszuarbeiten. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass die Autoren versucht haben, in ihrem Beitrag möglichst viele Erkenntnisse zur Indie-Szene zusammenzutragen, was dazu führt, dass zahlreiche Aspekte nur angerissen werden können, die jedoch einer genaueren Erläuterung bedürften, um plausibel und nachvollziehbar zu sein.

Als hochinformativ erweist sich Maria Katharina Wiedlacks Beitrag über Queercore, den die Autorin als »eine subkulturelle und politische Bewegung« beschreibt,

»deren ProtagonistInnen in ihren Songs Themen wie Homosexualität, Geschlechtergrenzen, queere Kritik an der Mehrheitsgesellschaft usw. verhandeln und/oder innerhalb eines lesbischschwulqueeren Netzwerkes auftreten« (S. 70).

Die vielfältigen Bezüge, die zwischen Queercore und Punk bestehen, arbeitet Wiedlack überzeugend heraus und verdeutlicht diese an zwei empirischen Beispielen – der US-Queercore-Band Tribe 8 und der kanadischen Band Skinjobs. Ästhetische Anleihen zeigen sich beispielsweise in der Übernahme der musikalischen Praxis des Punk-Rock durch Queercore-Bands (Schnelligkeit, Simplizität und Aggressivität des musikalischen Spiels), wodurch schon auf symbolischer Ebene eine Abkehr vom Perfektionismus zum Ausdruck gebracht werden kann. Weitere Bezüge finden sich – im Zusammenhang mit der Politisierung des Alltäglichen und der Einnahme einer gesellschaftskritischen Haltung – im Vorrang des Inhalts/ Songtexts vor dem Klanglichen, in der Pflege provokativer Praktiken (Abgrenzung über Schock,

Kultivierung einer asozialen Attitüde, das Postulieren einer nihilistischen Haltung (»No Future«, »wilde« Performances) oder in der Aneignung der »Do-It-Yourself«-Mentalität des Punk. Ziel dieser Vereinnahmung der »Anti-Ästhetik« des Punk durch Queercore-Bands und -Anhänger ist es nach Wiedlack, als selbstverständlich erachtete »Werte und Normen zu hinterfragen bzw. zu negieren« (S. 71) und eine »Irritation des binären Geschlechtersystems und der Heteronormativität« (S. 88) zu provozieren. Die Wahl der ästhetischen Mittel ist im Queercore also »immer politisch« (vgl. S. 87) motiviert. Damit aber verweisen sie klar über die Ebene des Sinnlichen hinaus und werfen die Frage auf, ob und inwiefern Punk-Ästhetiken im Kontext von Queercore überhaupt von ästhetischer Bedeutung sind bzw. als ästhetische Praktiken wahrgenommen und gelesen werden.

Die Soziolinguistin Angelika Baier analysiert in ihrem Beitrag Erzähltraditionen und rhetorische Erzählstrategien in aktuellen deutschsprachigen Rap-Texten, wobei sie sich auf solche Texte beschränkt, in denen RapperInnen gegenwärtige Entwicklungen und Veränderungen in ihrer Szene zum Thema machen und reflektieren (»Rap über Rap«). In Rap-Texten sieht die Autorin ein Medium, das »die kollektive Identität der Gemeinschaft als auch die Identität der einzelnen KünstlerInnen« (S. 92) konstituiert und »das kommunikative Gedächtnis« (nach Jan und Aleida Assmann) der Szenegänger (re-)konstruiert (vgl. ebd.). In der Auswahl der Rap-Texte beschränkt sich Baier auf Stücke, die zwischen den Jahren 2004 und 2006 in Deutschland von einer noch eher jungen, erst seit dem Jahr 2000 aktiven Rap-Generation veröffentlicht wurden. Dabei stellt sie Textausschnitte von Fiva MC, Manges und Pyranja, die laut Autorin eher dem deutschen »Rap-Underground« zuzurechnen sind, Rap-Text-Passagen des kommerziell sehr erfolgreichen Gangsta-Rappers Sido kontrastierend gegenüber. Wie Baiers Analyse eindrucksvoll zeigt, reagieren RapperInnen mit und in ihren Texten geradezu seismografisch auf Veränderungen und »Erschütterungen«, die sich gegenwärtig in ihrer Szene ereignen. Über die individuelle Selbstverortung in der Szene versuchen sie gezielt Einfluss auf die sich dort abspielenden kollektiven Identitätsbildungsprozesse zu nehmen. Rap-Texte dienen also nicht nur der Erzeugung von Glaubwürdigkeit und Szene-Credibility, sondern stellen immer auch eine Arena dar, in der in diskursiven Aushandlungsprozessen hart um die zukünftige Ausrichtung der Szene gekämpft wird.

Eine Reflektion des Ästhetik-Begriffs sucht man zwar auch bei Baier vergebens, allerdings beinhaltet ihr Beitrag zumindest latent einige Aspekte, die die Diskussion um das popmusikalisch-Schöne voranbringen könnten: So zeigt sie anhand ihrer Analyse von Rap-Texten, dass sich die Genese (pop-)kultureller Praktiken nicht in einem Vakuum abspielt, sondern diese im Re-

kurs auf bereits existierende kulturelle Erzeugnisse entstehen, also dialogischen Charakter besitzen.³ Auch die aus der Erinnerungsforschung stammenden Begriffe des »kulturellen« und »kommunikativen Gedächtnisses«, die Baier mit ihrem Artikel ins Spiel bringt, könnten sich als ein fruchtbarer Zugang zur Ästhetik populärer Musik erweisen.

Warum es jüdischen Frauen lange Zeit nicht möglich war, sich angemessen in die jüdische Religionspraxis einzubringen und welche Rolle populäre Musik im Zuge der religiösen Erneuerung und Liberalisierung der amerikanisch-jüdischen Gesellschaft spielt(e), schildert Sarah M. Ross anschaulich in ihrem Beitrag »Die sinnliche Erfahrbarkeit Gottes – Zur Ästhetik jüdisch-feministischer Musik in den USA«. Dabei ist sie die einzige AutorIn in diesem Sammelband, die den Terminus Ästhetik expliziert und sich in einer Teildisziplin der Ästhetik – der Religionsästhetik – verortet.

Das talmudische Diktum »Kol Isha«, in dem die weibliche Sing- und Sprechstimme als sexuell stimulierend beschrieben wird, wodurch sie das konzentrierte Gebet der Männer behindere, hatte für Frauen weitreichende Folgen: Die Teilnahme an bestimmten religiösen Ritualen blieb ihnen lange Zeit ebenso verwehrt wie die Übernahme religiöser Ämter, wie etwa dem des Rabbis. Insbesondere unter dem Einfluss des »second wave«-Feminismus in den USA in den 1960er Jahren kam es zu einer Form des jüdischen Feminismus, die patriarchale Ausrichtung des Judentums radikal in Frage stellte. In liberalen jüdischen Gemeinden hatte dies eine Neuausrichtung jüdischer Traditionen und Praktiken zur Folge, die auf eine Gleichberechtigung von Männern und Frauen abzielte. Im Zuge dieses Umbruchs in der amerikanisch-jüdischen Gesellschaft erweiterte sich auch das liturgische Musikrepertoire erheblich, wobei vor allem US-Folk-Rock Eingang in die »New Jewish Music« fand. Die Gründe, warum der jüdische Feminismus einer neuen, eigenen Musikform bedurfte, sind laut Ross vielfältig (vgl. S. 130f): So sei Musik in religiöser Hinsicht nur dann effektiv, wenn sie die Betenden emotional bewege. Ferner ermögliche die Einfachheit und die »folkiness« der Musik es den Gläubigen, sich auf unkomplizierte Weise aktiv in den Gottesdienst einzubringen. Das gemeinsame Singen könne ferner meditative Bewusstseinszustände evozieren, welche das Erleben einer unmittelbaren Gotteserfahrung begünstige.

3 Vgl. hierzu insbesondere Dietmar Elfleins Publikation über die »musikalische Sprache des Heavy Metal«, in der, auf Mikhail Bakhtins »endlose Kette der Äußerungen« Bezug nehmend, für eine Aufhebung der Trennung zwischen Produktion und Rezeption plädiert wird. Vgl. Elflein, Dietmar (2010). *Schwermetallanalysen – Die musikalische Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld: Transcript, S. 25f.

Eine gelungene Musikclip-Analyse zum Song »Everybody« der Boyband Backstreet Boys bietet Daniel Klug in seinem Beitrag, wobei sein Fokus klar auf der Untersuchung der visuellen Ebene liegt. Dieses Video aus dem Jahr 1997, bei dem Joseph Kahn Regie führte, ist deshalb bemerkenswert, weil sich dort eine Horrorästhetik findet, die eigentlich »den gängigen Inszenierungen von Boybands in Musikclips prinzipiell entgegen« (S. 146) steht. Dabei ist der Horror in dem Clip laut Klug derart »offen« und klischeehaft konzipiert, dass er sein schreckliches Moment einbüßt. Die Horrorfiguren »unterhalten zwar noch, jedoch wird ihre Horrorkostümierung zu einem bloß ästhetischen Konzept innerhalb der Bildebene des Musikclips« (S. 157). Zwischen Erklingendem, Songtext und der visuellen Ebene bestünden keinerlei Entsprechungen, vielmehr stünden die Bilder der diskursiven und der klanglichen Ebene kontrastierend gegenüber. Eine Verbindung zwischen den verschiedenen Inszenierungsebenen wird nach Klug durch die Boyband-typische Tanz-Performance der Horrorfiguren und durch das lip-synching geschaffen, was sicherstellt, dass die Boyband als eine solche erkannt werden kann.

Ein »Zuckerl« wäre – neben einer Erläuterung des verwendeten Ästhetik-Begriffs – der Versuch einer zeitgeschichtlichen Einordnung des Clips gewesen. So waren zu der Zeit, als das analysierte Musikvideo erschien, Bands, die ein »dunkles« Image pfleg(t)en, wie Nine Inch Nails, Marilyn Manson, Korn etc., in den USA (und nicht nur dort) äußerst erfolgreich. Dementsprechend wäre zu diskutieren, ob sich der Clip zu »Everybody« vielleicht als ein Versuch verstehen lässt, an diesen Trend mit einem massenkompatiblen Produkt gewinnbringend anzuschließen.

Mit einer Horrorgeschichte ganz anderer Art befasst sich Aron Sayed in seinem Beitrag »Zur Rolle der Musik in Bret Easton Ellis' Roman American Psycho«. Seine Ausführungen stellen ein Highlight des Sammelbandes dar. Sayed beschäftigt sich insbesondere mit den im Roman enthaltenen Musikkapiteln, in denen die Hauptfigur – der als kaltblütig, gleichgültig und seelenlos dargestellte Investmentbanker, Yuppie und Massenmörder Patrick Bateman – »frei schwebend« (S. 167) über populäre Musik der 1980er Jahre reflektiert und Bands wie Genesis huldigt. Die Abschnitte über Musik innerhalb des Romans seien deshalb bedeutend, weil Bateman hier – und nur hier – Gefühle zeige. Seine »seltsam isoliert dastehende Freude am Pop« (ebd.) steht im krassen Gegensatz zur sonstigen Emotionslosigkeit des Protagonisten, den weder die Zuneigung seiner Freundin noch Sex- und Gewaltorgien in irgendeiner Weise zu berühren scheinen. Mit dem Rekurs auf die antike Lehre vom Ethos der Musik sowie auf das romantische Zwei-Welten-Modell, demzufolge das Reich der Musik als ein Ort der Zuflucht gedeutet

und der »defizitären Alltagsrealität antagonistisch gegenübergestellt« (S. 172) wird, zeigt Sayed auf, dass sich in *American Psycho* Anknüpfungspunkte an »klassische« musikästhetische Anschauungen finden lassen.

Im letzten Beitrag des Sammelbandes stellt Bernhard Steinbrecher »Ansätze zu einer erweiterten Populärmusikanalyse« dar. Er plädiert für eine »prozessual orientierte (Werk-) Analyse« (S. 184) und sieht in der »Verflechtung von klanglichen Phänomenen und nicht-klanglichen kulturellen Räumen eine methodische Notwendigkeit« (S. 189). Dabei attestiert Steinbrecher der Notenschrift in Anlehnung an Peter Wicke »durchaus Stärken bei der Abbildung von diskreten Tonstufen und relationalen Verhältnissen des Klanggeschehens« (S. 191), die es für populäre Musiken zu nutzen gelte. Die Notentranskription sei durch messtechnische Verfahren (Spektralanalysen etc.) und den Einsatz empirischer Methoden (qualitative Inhaltsanalysen, Expertenbefragungen etc.) zu ergänzen. Während Steinbrechers Ansatz theoretisch überzeugt, ist jedoch die Praktikabilität des von ihm vorgeschlagenen Methoden-Mixes zu bezweifeln. Dass Skepsis durchaus angebracht ist, belegt Steinbrecher unfreiwillig selbst mit seiner exemplarischen Analyse des Songs »Turnover« der Band Fugazi. Die Darstellung der klanglichen Parameter verharrt im Abstrakten, zudem zeigt das Fallbeispiel auf, dass sich eine saubere, regelgeleitete qualitative Inhaltsanalyse nicht einfach durch die willkürliche Anführung einer Amazon-Kundenrezension ersetzen lässt. Inwiefern das Analyse-Instrumentarium nun speziell einen ästhetischen Zugang zu populärer Musik ermöglichen soll, ist nicht einsichtig.

Das Ende des Sammelbandes wartet noch mit einem besonderen »Schmankerl« auf: Auf Anregung der HerausgeberInnen geben dort Ralf von Appen, Susanne Binas-Preisendörfer, Jochen Bonz, Renate Müller, Martin Pfeleiderer, Alfred Smudits und Peter Wicke Auskunft über Probleme, aber auch Potentiale, die mit einer Anwendung des Ästhetik-Begriffes auf populäre Musik verbunden sind. Dabei lässt sich feststellen, dass die Mehrheit der WissenschaftlerInnen für einen möglichst weit gefassten Ästhetik-Begriff plädiert, der an die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs (aísthesis, griech.: »Sinneswahrnehmung«) anschließt und ausdrücklich nicht-normativ gefasst ist.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die vorliegende Publikation tatsächlich – wie von den HerausgeberInnen versprochen – einige neue und durchaus interessante wissenschaftliche Erkenntnisse bereit hält, allerdings eher zu pop-musikalischen Phänomenen allgemein und weniger im Hinblick auf innovative Zugänge zum Thema populäre Musik und Ästhetik.

Ein Bewusstsein für die Schwierigkeiten, die mit der Vokabel »Ästhetik« im Kontext populärer Musik verbunden sind, lässt sich in den meisten Bei-

trägen nicht ausmachen und auch an einer Reflektion des Begriffs mangelt es erheblich. Dies ist deshalb problematisch, weil die HerausgeberInnen einleitend ja empfohlen hatten, im Bereich der populären Musik von Theorien des Schönen auszugehen, was erst recht eine nachvollziehbare Darlegung des jeweils verwendeten Ästhetik-Begriffs erfordert hätte. Stattdessen wird er von vielen AutorInnen unreflektiert in einem alltagssprachlichen Sinn verwendet. Überhaupt fällt auf, dass ästhetische Fragestellungen in den meisten Artikeln eher zur Nebensache geraten, was sich schon darin zeigt, dass der Ausdruck nur selten verwendet wird und wenn, dann eher in Nebensätzen fällt. Vielleicht spiegelt sich darin eine Unsicherheit der AutorInnen wider, wie mit Ästhetik im Zusammenhang mit populärer Musik umgegangen werden könnte. All diese Kritikpunkte zeigen, dass dieser Sammelband nur sehr bedingt einen Beitrag zum Verständnis des Schönen in der populären Musik zu leisten vermag.

Trotz des mangelnden Bezugs zu Fragen der Ästhetik ist diese Publikation dennoch durchaus lesenswert, da die Beiträge inhaltlich interessant und sprachlich sehr gut geschrieben sind. Bei der Erschließung der dargestellten pop-kulturellen Phänomene lässt sich ein Trend hin zu einer Beschäftigung vor allem mit den diskursiven und performativen Aspekten populärer Musik erkennen. Das Er klingende wird – wie so oft – nur sporadisch thematisiert, was mit den altbekannten methodologischen Schwierigkeiten ebenso zusammenhängen dürfte wie mit dem akademischen »Background« der in diesem Band versammelten NachwuchsforscherInnen, die überwiegend aus soziologischer, linguistischer, literatur-, kommunikations- und kulturwissenschaftlicher Perspektive auf populäre Musikformen blicken.

Alles in allem ein inhaltlich abwechslungsreicher, in Einzelaspekten durchaus anregender Sammelband – exemplarisch sei hier nochmals auf Angelika Baiers Versuch verwiesen, Konzepte der Erinnerungsforschung in den pop-musikalischen Diskurs einzubringen –, wenn auch nur wenig innovativ im Hinblick auf Vorschläge, welche Annäherungsweisen an Popmusikalisch-Schönes sich bieten.

Brunner, Anja / Parzer, Michael (Hg.) (2010). *pop:aesthetiken. Beiträge zum Schönen in der populären Musik* (= werkstatt populäre musik, Bd. 2). Innsbruck u.a.: StudienVerlag (220 S., 24,90€).

DAN CHARNAS (2010). *THE BIG PAYBACK. THE HISTORY OF THE BUSINESS OF HIP-HOP.*

Rezension von Daniel Mark Eberhard

»Hip Hop ist kein Musikstil, sondern Sprechgesang nur ein Teil der Kultur, B-Boy's nur ein Teil der Kultur, Graffiti nur ein Teil der Kultur« – mit diesen Worten deutete die deutsche Rap-Pionierin Cora E. in ihrem Song »Nur ein Teil der Kultur« 1994 die Mehrdimensionalität des HipHop an. Vorwiegend in soziologischen Kontexten wird überdies auf spezifische Ausprägungen hinsichtlich Sprache, Verhalten, Kleidung, Äußerem, Symbolen, Codes etc. als charakteristische, aufs Engste miteinander verknüpfte Erscheinungsformen der (Jugend-)Kultur verweisen. Unbeachtet bleibt dabei jedoch ein wesentlicher Aspekt des Umgangs mit HipHop, der meist vom Versuch der Aufrechterhaltung des originären Ghetto-Images durch entsprechende mediale Präsentationsformen überblendet wird: HipHop als hochlukrativer Marketing- und Wirtschaftszweig mit Ausstrahlung u.a. in die Bereiche Musik, Film, Fernsehen, Sprache, Mode, Sport und Politik. Diesem Themenbereich widmet sich Dan Charnas ausführlich in seinem 2010 erschienenen Buch *The Big Payback. The History of the Business of Hip-Hop*, einer 40 Jahre umfassenden, sich auf umfangreiches und vielfältiges Quellenmaterial stützenden, journalistischen Retrospektive.

Damit steht er in der Tradition US-amerikanischer Musikjournalisten wie Fred Goodman oder Frederic Dannen.¹ *The Big Payback* ist die umfassendste und aktuellste Auseinandersetzung mit den wirtschaftlichen Hintergründen des HipHop-Business und stellt damit gleichzeitig Fortführung und Erweiterung vorausgegangener, nur bedingt einschlägiger Veröffentlichungen wie *Egotrip's Book of Rap Lists* von Sacha Jenkins et al., *Rap Attack 3:*

1 Vgl. Fred Goodman (1997). *The Mansion On The Hill. Dylan, Young, Geffen, Springsteen, And The Head-On Collision Of Rock And Commerce*. New York: Times Books; Frederic Dannen (1990). *Hit Men: Powerbrokers And Fast Money Inside The Music Business*. New York u.a.: Times Books.

From African Jive to Global Hip-Hop von David Toop oder *Can't Stop, Won't Stop* von Jeff Chang dar.²

Die acht Kapitel des 660 Seiten umfassenden Werkes tragen stilistisch passend die Bezeichnungen »Album one« bis »Album eight«. In ihnen erläutert der Autor anschaulich die stetig zunehmende wirtschaftliche Relevanz einer zunächst noch unbekannteren urbanen Subkultur der beginnenden 1970er Jahre bis zur Herausbildung und Etablierung eines milliardenschweren Geschäftszweiges gegen Ende der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts.³

Grundlage der Abhandlung bilden Verträge, Gerichtsakten, Notizen, Medienberichte, Archivmaterialien, veröffentlichte und unveröffentlichte Quellen sowie über 300 Interviews mit Produzenten, Agenten, Managern, A&R-Managern, Promotern und weiteren Insidern und Wirtschaftsexperten. Die dazu notwendigen Kontakte knüpfte Don Charnas in seinen langjährigen Tätigkeiten als Musikjournalist (*Washington Post*, *The Source*) sowie als Geschäftsführer einschlägiger Unterabteilungen von Major-Labels der Warner Music Group. Zum weiten Spektrum der zitierten Musiker und Wegbereiter der globalen Kultur zählen Sylvia und Joe Robinson, die Gründer der Sugar Hill Records (z.B. Grandmaster Flash & the Furious Five, Sugerhill Gang), Rick Rubin und Russell Simmons (Def Jam Label u.a., Beastie Boys, LL Cool J oder Public Enemy), Musiker wie Jay-Z, Ice-T, Kool Herc, 50 Cent, Tupac Shakur, Run-DMC, Eminem etc. sowie zahlreiche weniger bekannte, an der Entwicklung jedoch maßgeblich beteiligte DJs, Club-Besitzer, Musikenthusiasten und Businessvertreter. Anhand dieses breitgefächerten Personals illustriert Charnas die Beziehung von Musikern und Händlern, die sich im Kontext des HipHop häufig in Personalunion auflöst.

Das Buch beinhaltet einen unendlich erscheinenden Fundus an Detailkenntnissen und Hintergrundwissen. Charnas erläutert verständlich, unterhaltsam und transparent die vielgestaltigen historischen Bedingungen für die Herausbildung marktwirtschaftlicher Bedeutung der Kultur. Beispielhaft sei der Unternehmer Simmons genannt, der den weltanschaulichen (Markt-)Wert des HipHop erkannte und HipHop über sein Kleidungslabel Phat Farm, über TV- und Filmproduktionen sowie durch intensives Marketing in zahlreichen weiteren Wirtschaftszweigen etablierte. Diesen Weg machte sich der Rapper Jay-Z zunutze, der – wie zahlreiche Rap-Kollegen – nun durch die

2 Sacha Jenkins et al. (1999). *Egotrip's Book of Rap Lists*. New York: St. Martin's Griffin; David Toop (1999). *Rap Attack 3: From African Jive to Global Hip-Hop*. London: Serpent's Tail; Jeff Chang (2007). *Can't Stop, Won't Stop*. London: Ebury Press.

3 Die Ausstrahlung dieses Marktsegmentes sei exemplarisch an genrespezifischer Ratgeberliteratur illustriert, s. etwa Mike Min (2009). *Rap Rich – How to Make Money in Hip Hop Business* (o.O.: Kindle EBook).

wirtschaftliche Prosperität seiner Restaurantketten, Mode- und Plattenlabel in den politisch höchsten Rängen Akzeptanz findet. Weiterhin erfährt der Leser, dass der wirtschaftliche Durchbruch in den 1990er Jahren letztlich indirekt durch die regressiv politische Haltung der Bush-Regierung unterstützt wurde, die die Ausstrahlung von HipHop-Produktionen wie »Me So Horny« (2 Live Crew) und »Cop Killer« (Ice-T) im US-amerikanischen Radio und im Musikfernsehsender MTV untersagte.

Charnas vertritt die bipolare Auffassung, dass sich – wie in der Geschichte der populären Musik mehrfach der Fall – letztlich zwar vorwiegend weiße Geschäftsleute für das Marketing der schwarzen Musikkultur verantwortlich zeigen, HipHop jedoch zu einem besonderen Selbstbewusstsein schwarzer Kultur geführt hat. Beispielhaft nennt er die Chartplatzierungen afroamerikanischer HipHop-Künstler auf den ersten zehn Rängen der Billboard-Charts im Jahr 2003 oder die Wahl des ersten schwarzen US-Präsidenten als Ergebnis eines kulturell durch HipHop maßgeblich beeinflussten Prozesses schwarzer Behauptung in den USA.

Eine Vielzahl an Daten, Fakten und Zahlen belegt nicht nur Charnas' intensive und gewissenhafte Rechercharbeit, sondern gibt auch tiefe Einblicke in die verschiedenen Phasen der Herausbildung des HipHop als etablierten und ertragreichen Wirtschaftszweig (in Kurzzusammenfassung s. S. 631f.). Die lebendige Darstellung geht einher mit der Schilderung von Erfolgen, Ruhm, unterschiedlichen motivationalen Antrieben der Protagonisten und der dahinter stehenden, sich zunehmend konstituierenden Wirtschaftsmaschinerie, aber auch mit der Illustration von Ausbeutung, Misserfolg und den negativen bzw. gefährlichen Seiten des Business'.

The Big Payback von Dan Charnas erweist sich als äußerst informatives, gut verständliches und umfassendes Arsenal an Insiderwissen zu Hintergründen, Trends, Entwicklungen und Geschäftspraktiken der HipHop-Kultur. Das Werk bietet darüber hinaus eine umfangreiche Sammlung an lesenswerten, interessanten und teils überraschenden Geschichten sowohl aus der Musikerszene als auch aus den Ebenen wirtschaftlicher Vermarktungsstrategien. Aus der Perspektive eines Musikjournalisten und enthusiastischen Szene-Insiders geschrieben, lassen es die akribisch recherchierten Ausführungen naturgemäß an wissenschaftlicher Distanz und einem sachlichen Sprachstil fehlen. Charnas beschreitet vielmehr einen Mittelweg zwischen lockerer Sprachbehandlung und handwerklicher journalistischer Integrität. Beispielsweise reiht Charnas nach einer transparenten terminologischen Sensibilisierung unterschiedliche Perspektiven seiner Befragten zu einem Thema unkommentiert nebeneinander, um dann konträre Positionen plausibel zu

interpretieren, nicht ohne die eigene Involviertheit in die dargestellten Geschehnisse klar kenntlich zu machen.

Kritisch anzumerken bleibt, dass der Untertitel die Ergänzung »The History of the Business of *American Hip-Hop*« tragen sollte – gemäß dem Einleitungssatz »This is a book about an American success story«. So gewinnt der europäische Leser zwar tiefe Einblicke in den US-amerikanischen Musikmarkt und die Entstehung eines mächtigen Industriezweiges im Ursprungsland dieser Kultur; eine Übertragung auf europäische Verhältnisse bleibt jedoch Aufgabe weiterführender Recherchen und Veröffentlichungen.

Charnas, Dan (2010). *The Big Payback. The History of the Business of Hip-Hop*. New York: New American Library (660 S., 17,95 €).

ULRICH ADELT (2010). *BLUES MUSIC IN THE SIXTIES. A STORY IN BLACK AND WHITE.*

Rezension von Dietmar Elflein

Der Hamburger Amerikanist und Blues-Spezialist Ulrich Adelt, der mittlerweile in den USA lehrt, widmet sich in sechs Kapiteln, von denen zwei bereits vorher erschienen waren, dem Blues der 1960er Jahre. Der dadurch aufkeimende Verdacht, es mit einer Wiederverwertung unabhängig voneinander entstandener Aufsätze zu tun zu haben, relativiert sich jedoch bereits in der Einleitung, in der Adelt ausführlich sein übergreifendes Erkenntnisinteresse darlegt. Dadurch werden die sechs Kapitel zu unabhängigen Fallstudien, in denen der Autor jeweils Teilen seines Erkenntnisinteresses nachgeht.

Die titelgebenden 1960er Jahre betrachtet Adelt nicht als Dekade, sondern als eine Epoche, in der in Bezug auf Blues bestimmte Dinge verhandelt werden, und dieser Diskurs reicht bis in die 1970er Jahre hinein. Grundgedanke des Buches ist, dass sich in den 1960er Jahren das US-amerikanische Bluespublikum zu einem weißen wandelt, ein europäisches Bluespublikum entsteht und auch die Anzahl weißer Bluesinterpreten auf beiden Setein des Atlantiks beständig wächst. Gleichzeitig wird schwarze Männlichkeit zu *dem* Authentizitätsmarker des Blues und es werden die den frühen Blues prägenden schwarzen Sängerinnen aus dem Diskurs ausgeschlossen. Im Ergebnis entsteht eine konservative, weiß dominierte Blueskultur, die dem ländlichen Blues des einsamen schwarzen Gitarristen huldigt und darauf beharrt, dass der Blues als Haltung nur für schwarze Männer, die zumindest von Ex-Sklaven abstammen, authentisch erlebbar ist. Nochmals gleichzeitig erlaubt diese Umgestaltung des Blues weißen Fans, eine sowohl antirassistische als auch entpolitisierende Haltung einzunehmen, da man sich auf eine nostalgisch gefärbte Sichtweise des Blues beruft, die nichts oder möglichst wenig mit den realen antirassistischen politischen Kämpfen der 1960er Jahre wie dem Civil Rights Movement zu tun hat bzw. haben will.

Adelt schreibt also über Identitätspolitik und darüber, wie Authentizitätsdiskurse mit rassi(sti)schen Konstrukten und Geschlechterfragen zusammenhängen. Zu diesem Zweck geht er auf Spurensuche im US-amerikanischen Folkrevival, der Hippie-Gegenkultur, der britischen Blues-Bewegung sowie der Institutionalisierung und Internationalisierung des Genres. Konkret beschäftigen sich die Kapitel mit B.B. Kings Musik Ende der 1960er Jahre, mit den Bluespräsentationen auf dem Newport Folk Festival in der ersten Hälfte der 1960er Jahre, mit Eric Claptons Konzeption von Schwarzsein (blackness), mit den Vorstellungen von Rasse und Nation, die das von Lippmann und Rau veranstaltete American Folk Blues Festival transportierte, mit Janis Joplin's Bluesverständnis sowie mit Konstruktionen von Rasse und Authentizität in der Zeitschrift *Living Blues*.

Jedes der Kapitel beinhaltet für sich spannende Erkenntnisse, die sich zu dem oben skizzierten Gesamtbild formen, das einige (nicht nur) in der Populärmusikforschung verbreitete Ansichten in einem anderen Licht scheitern lässt. So beinhaltet der auslösende Faktor, der Rockmusik für den gesellschaftlichen Aufbruch der 1960er Jahre oft zugeschrieben wird, eben auch Elemente, die die bestehenden Unterdrückungsstrukturen nicht nur nicht in Frage stellen, sondern sogar zementieren. Da eine inhaltliche Nacherzählung der einzelnen Kapitel nicht der Sinn einer Rezension sein kann, möchte ich hier nur einige Schlaglichter liefern. So diskutiert Adelt im Zusammenhang mit B.B. King mögliche Gründe für die stark unterschiedlichen Blueskonzeptionen auf dessen Studioalben und Konzertmitschnitten der späten 1960er Jahre. In Bezug auf Eric Clapton argumentiert er, dass dessen Unterstützung für Enoch Powell und die faschistische National Front eine gewisse Folgerichtigkeit innewohnt, wenn man Claptons Konzeption von Blackness im Zusammenhang mit Norman Mailers Figur des weißen Negers (white negroe) auf der Folie eines spezifisch britischen Kontextes analysiert. Claptons Bluesverständnis wurzelt für Adelt u.a. in der hinter den Bluesaufführungen des Newport Folk Festivals stehenden puristischen Blueskonzeption. Die nostalgische (Neu-)Erfindung bzw. Popularisierung der Folk-Bluesstradition über die Wiederentdeckung eher unbekannter und mittlerweile gealterter Folk-Bluesmusiker der 1920er und 1930er Jahre steht für Adelt im Widerspruch zur Solidarität mit der Bürgerrechtsbewegung, die sowohl Besucher als auch Organisatoren des Festivals oft zum Ausdruck gebracht haben. In der konkreten Behandlung dieser Folk-Bluesmusiker durch die Festivalorganisatoren in den Jahren 1964 (Blues House) und 1966 (The Battle of Music) sieht er ein Zeichen, dass die Allianz zwischen Festivalorganisatoren und Bürgerrechtsbewegung nur eine oberflächliche sei. Die Wahrung und Durchsetzung einer puristischen Bluesauffassung erscheint in New-

port seiner Meinung nach immer wichtiger als konkrete Konsequenzen aus den zeitgenössischen politischen Auseinandersetzungen zu ziehen. Diese Haltung verdeutlicht sich nochmals in den ausbleibenden Protesten gegen den 1966 erfolgten Polizeiangriff auf afroamerikanische Aktivisten des Student Non-Violent Coordinating Committee und deren Entfernung vom Festivalgelände, insbesondere im Vergleich zu den Protesten gegen Bob Dylans berühmten Auftritt mit E-Gitarre von 1965. Adelt beschäftigt sich im Anschluss ausführlicher mit dem Bluesverständnis des für die Elektrifizierung des Newport Folk Festivals mitverantwortlichen Gitarristen Mike Bloomfield, untersucht aber auch Strategien, mit denen sich die wiederentdeckten Folk-Bluesmusiker diesen Authentifizierungsbemühungen zu entziehen suchten.

Dagegen sieht Adelt in der Konzeption des seit 1962 existierenden American Folk Blues Festival durch die Veranstalter Lippmann und Rau einen Versuch, Blues auf der Folie der Jazzgeschichte in NS-Deutschland als Beitrag zur Entnazifizierung Deutschlands zu benutzen. Blues sollte einer eher wohlhabenden Klientel als antirassistische und antifaschistische Kunst näher gebracht werden. Gleichwohl unterstützten auch Lippmann und Rau ein puristisches und essentialistisches Bluesverständnis, das Adelt in vieler Hinsicht an das Newport Folk Festival erinnert. Allerdings vermeiden die American Folk Blues Festivals bis 1965 eine Stellungnahme zur US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Janis Joplin diskutiert Adelt dagegen als Musikerin, die ein derartiges puristisches Bluesverständnis immer wieder angreift, vielleicht auch weil sie sich als weiße Frau gegenüber der blues-spezifischen Konstruktion schwarzer Männlichkeit authentifizieren musste.

Die Zeitschrift *Living Blues* dient dem Autor abschließend als Marker für die Institutionalisierung der von ihm von verschiedenen Seiten aus eingekreisten weißen Bluesrezeption. *Living Blues* hält weiterhin an der Unterscheidung zwischen authentischer schwarzer und abgeleiteter weißer Bluesaufführung fest und resegregiert in diesem Sinne den in der Realität schon immer gemischten Blues im Anschluss an den gesellschaftlichen Aufbruch und die eher hybriden Musiken von B.B. King, Janis Joplin und auch Eric Clapton Ende der 1960er Jahre.

In der Folge der von Adelt analysierten Rekonfigurierung des Blues wird dieser in den 1970er zur legitimen Domäne des weißen Mannes, wie die bluesbasierten Millionenseller von Aerosmith, den Allman Brothers oder ZZ Top zeigen. Die Durchsetzung dieses konservativen Bluesverständnisses inklusive seiner romantisch-nostalgischen Vorstellung schwarzer Männlichkeit, deren potentielle Gefährlichkeit durch den biologischen Alterungsprozess minimiert wurde, führt Adelt zufolge in direkter Linie zu George W. Bushs Inaugurationsfeierlichkeiten, die in einem Rhythm & Blues-Konzert mit

Albert Collins, Koko Taylor, Stevie Ray Vaughn und anderen mündet, während sich bei Barack Obamas Inaugurationsfeier vom HipHopper Will.i.am über Usher, Stevie Wonder und U2 bis hin zu Pete Seeger verschiedenste Generationen und Genres der populären Musik treffen.

Als Fazit kann ich nur sagen: Ulrich Adelts scharfsinnige und gut formulierte Gedanken und Analysen zu Blues in den 1960er Jahren gehören zum interessantesten, das ich in letzter Zeit zu populärer Musik lesen durfte.

Ulrich Adelt (2010). *Blues Music in the Sixties. A Story in Black and White*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press (204 S., 23,95\$ (Paperback) bzw. 39,95\$ (Cloth)).

ANDY BENNETT, JON STRATTON (HG.) (2010). *BRITPOP AND THE ENGLISH MUSIC TRADITION.*

Rezension von Christoph Jacke

Das popmusikalische Genre Britpop ist gleichermaßen aus der englischen Musiktradition heraus zu verstehen wie es auch diese seit den 1990er Jahren mitbestimmt. Ob nun als Reaktion auf den ungestümen Grunge aus den USA oder als Reflex auf innerbritische Musikentwicklungen vor allem der Elektronischen Tanzmusik dieser Jahre zu verstehen – Britpop hat sich sehr schnell einen Platz in der jüngeren Popmusikgeschichte erarbeitet und strahlt von dort aus sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft. Beispielsweise hatten die beiden sofort mit diesem Genre in Verbindung gebrachten Bands – Oasis als die aus der Arbeiterklasse kommenden Proleten, Blur als die vermeintlich akademische Kunsthochschulvariante – zwar ihre Blütezeit in den 1990er Jahren. Gleichzeitig verweisen sie in Attitüde, Stil, Mode, Sound und Lyrics auch immer wieder auf englische Bands der 1960er und 1970er Jahre, von den Beatles und Rolling Stones bis zu den Kinks, Small Faces und The Who. Insbesondere unter Journalisten ist der Vergleich der Beatles mit Blur (Verspieltheit, Experiment) und der Rolling Stones mit Oasis (Rauheit, Bluesanklänge) stets beliebt gewesen – wobei sich gerade Oasis insbesondere in ihrem Sound sehr deutlich auf die Beatles beziehen (siehe den Beitrag von Derek B. Scott). Selbst im Punk (The Clash versus The Sex Pistols) und Post Punk/Indie (The Pop Group versus Swell Maps) finden sich diese Gegenüberstellungen in den medialen Beschreibungen wieder. Man darf auf die Fortsetzung dieser Pärchen warten; Ian Collinson (Sydney) schlägt in seinem Beitrag Kaiser Chiefs, Arctic Monkeys und Bloc Party als Trio vor, Nabeel Zuberi (Austin) geht noch einen Schritt weiter und benennt Musiker wie M.I.A. oder Dizzee Rascal als migrantische ›post-britpoppige‹ Variante.

Die Australier Andy Bennett, Professor für Kultursoziologie an der Griffith University, und Jon Stratton, Professor für Cultural Studies an der Cur-

tin University of Technology, haben in ihrem Sammelband *Britpop and the English Music Tradition* Medien-, Kommunikations-, Kultur-, Sozial- und MusikwissenschaftlerInnen zu diesem nur vermeintlich eingegrenzten Thema zur Reflexion eingeladen, unter ihnen etwa Sheila Whiteley, Stan Hawkins, Dave Laing und Derek B. Scott.

Neben der Einleitung teilt der Band die elf Beiträge in drei große Sektionen: Die erste, »History and Context« mit fünf Beiträgen, »maps the musical and cultural influences on Britpop from the mid-nineteenth century to the early 1980s« (S. 3), die zweite, »Britpop« mit vier Beiträgen, »examines the Britpop phenomenon itself, from its connections with New Labour through the discourses of genre, style and sexuality associated with Britpop to the problematic conflation of the terms ›British‹ and ›English‹ in the cultural and commercial rhetoric of Britpop« (S. 4), der letzte, zwei Beiträge umfassende Abschnitt untersucht unter dem Titel »Post-Britpop« »the English music-cultural landscape in a post-Britpop context, considering how the legacy of Britpop has shaped the music and politics of contemporary English guitar bands and more recent English-originated music genres such as grime and dubstep« (S. 5).

Neben den zahlreichen Geschichten, Kontexten und Einzelphänomenen des Britpop, die in diesem Sammelband behandelt werden, bleibt die von Bennett und Stratton verfasste These eines konstruierten Genres, welches besondere Bezüge zu einer Nation hat, das wohl spannendste Element dieser »Britpop Studies«:

»The fact that Britpop was considered by the music industry and associated taste-makers as something ›authentically‹ English was further demonstrated through the speed at which groups such as Blur and Oasis found a place in the English rock/pop canon« (S. 1).

Nicht nur in diesem Kanon, sondern auch sehr schnell in die kulturellen und vor allem politischen Diskurse fand das Genre Britpop Einlass:

»As future prime minister Tony Blair's New Labour campaign gathered momentum, Britpop and its associations with a young, ›cool‹ British public presented itself as a crucial and seemingly willing partner in the promotion of a new cultural political discourse – ›Cool Britannia« (S. 2, vgl. dazu auch Rupa Huq [London] Beitrag »Labouring the Point? The Politics of Britpop in ›New Britain«).

Immer wieder und über mehrere Beiträge verteilt tauchen die Fragen nach politischer, gesellschaftlicher, künstlerischer und auch ethnischer wie geschlechtlicher Verortung der Musiker und Musikerinnen auf. Sheila Whiteley (Salford) legt in ihrem Beitrag »Trainspotting: The Gendered History of

Britpop« ihr Augenmerk zu Recht auf drei Bands der Britpop-Hochphase mit Sängerinnen, nämlich auf Echobelly, Sleeper und Elastica, deren Musik auch im Soundtrack zum gleichnamigen Film benutzt wird. Whiteleys Forderung nach einer ge-genderten Popmusikgeschichte kann nur unterstützt und sollte bei zukünftigen Geschichtsschreibungen stärker berücksichtigt werden. J. Mark Percival (Edinburgh) untersucht diskursanalytisch, ob Britpop nicht eigentlich Eng-pop bedeutet, zumal sich unter den Protagonisten kaum walisische, irische oder schottische Bands finden bzw. diese sich in der Regel sogar vom Genre Britpop distanzieren. So gelangt man bei der Lektüre des Bands immer wieder an den Punkt, dass Britpop im Grunde eine äußerst konservative Angelegenheit gewesen sei, eine »overly nostalgic representation of a nation« (S. 2), wie es die Herausgeber durchaus provozierend in ihrer Einleitung formulieren. Dieser Vorwurf wird vielen britischen Indie-Bands (z.B. The Smiths und deren Sänger Morrissey oder auch New Order, die 1990 im Rahmen ihres nationalen Fußball-Songs »World in Motion« zusammen mit dem Nationalteam als Englandneworder auftraten) gemacht. Vielleicht gehören diese Vorwürfe und Nationalismen höchstselbst zum Diskurs Britpop. Percival konstatiert: »[S]implistic discourses around national identity in Wales and Scotland fail to explain the processes through which new popular music emerges in these nations« (S. 124). Zuordnungen bleiben also schwierig, das hat uns Pop seit jeher gelehrt. Oder um es mit Rupa Huq zu sagen: »Britpop can be characterized as a post-ideological soundtrack in post-political times« (S. 100).

Versöhnlich jedenfalls stimmen die beiden abschließenden Beiträge, zeigen in ihnen doch sowohl Ian Collinson (»Devopop: Pop-Englishness and Post-Britpop Guitar Bands«) als auch Nabeel Zuberi (»Worries in the Dance: Post-Millennial Grooves and Sub-Bass Culture«) auf, dass sowohl die popmusikalischen Szenen als auch die sie umgebenden Diskurse längst sogar mehrere Schritte weiter sind. Zuberi etwa schließt am Beispiel Dubstep und dessen Wurzeln an aktuelle Diskurse um Geistermusiken an, also etwa das von Simon Reynolds, Mark Fisher oder Olaf Karnik beschriebene »Hauntology«: »Dub's use of echo, reverb and the movement of sounds across the stereo audio-scape have also made it ideal for articulating madness and otherworldliness« (S. 189). Auch diese gleichzeitig traditionellen und gespenstischen neuen Popmusiken gehören zum transkulturellen Britpop der jüngsten Dekade: »These music styles and cultures mediate and circulate the ›troubling‹ affects of a nation at war overseas and on the home front« (S. 191).

Im Großen und Ganzen erfüllt der Band die eingangs von Bennett und Stratton formulierte Aufgabe: »The purpose of this book is to revisit and re-evaluate Britpop as a musical and cultural phenomenon that was both

shaped by and has contributed to the shaping of English musical and social institutions« (S. 3). Bedauerlich bleibt einzig der sehr hohe Preis der gebundenen Ausgabe, der von einem schnellen Kauf des lesenswerten Bands eher absehen lässt. Bleibt zu hoffen, dass auch *Britpop and the English Music Tradition* schon bald als günstigeres Paperback erscheinen wird.

Andy Bennett / Jon Stratton (Hg.) (2010). *Britpop and the English Music Tradition*. Farnham: Ashgate (225 S., 60,99 €).

MARTIN WIEGEL (2010). DEUTSCHER RAP – EINE KUNSTFORM ALS MANIFESTATION VON GEWALT?

Rezension von Theresa Maierhofer-Lischka

Wie Martin Wiegel betont, bildet die literaturwissenschaftliche Untersuchung des deutschen Rap bislang ein Forschungsdesiderat. Aus diesem Grund widmet er seine aus einer Magisterarbeit hervorgegangene Publikation der Analyse deutscher Rap-Texte, die er mit Hilfe des close readings untersucht. Den Fokus legt er dabei auf Aspekte der Gewalt, die man dem Rap oft unterstellt. Seine Leitfrage lautet: Können Rap-Texte als gefährlich, Gewalt verherrlichend und Jugend gefährdend angesehen werden? Wenn ja, welche Arten von Rap-Texten betrifft dies? Diese Fragen möchte Wiegel mit einer Analyse und Diskussion jener Werte verknüpfen, die in den untersuchten Rap-Texten propagiert werden. Somit kann die in den Texten möglicherweise festgestellte Gewalt im Kontext der von den Rappern propagierten Wertvorstellungen textimmanent betrachtet werden – eine sehr viel versprechende Vorgehensweise. Einleitend verspricht Wiegel auch, an passender Stelle weitere interessante Fragen anzuschneiden, wie z.B. die nach dem lyrischen Ich, der Erzählerperspektive oder nach der Verantwortung des Musikers. Da sich Rap in seiner Eigenschaft als aktuelle und lebendige Musikform starren Klassifikationen widersetzt, wählt Wiegel zu Analyse-zwecken fünf Genres aus, die ihm repräsentativ erscheinen und die er anhand exemplarischer Songs untersucht.

Nach einem gelungenen Abriss über die Geschichte der deutschen Rap-Szene beschäftigt sich Wiegel im ersten Kapitel mit dem politischen Rap in Deutschland. Hierzu hat er drei Songs ausgewählt, die inhaltlich um das Thema Rassismus kreisen: »Adriano (Letzte Warnung)« (Brothers Keepers, 2001), »Weck mich auf« (Samy Deluxe, 2001) und »Nichts wird mehr so sein wie es war« (Curse, 2001). Auch für das zweite Kapitel, das den sozialkritischen Rap behandelt, hat er sich aus aktuellem Anlass auf ein bestimmtes

Thema konzentriert, nämlich den schulischen Amoklauf. Dieses exemplifiziert er anhand der Songs »Amok Zahltag« (Kaas, 2009), »Der letzte Schultag« (Swiss, 2007) und »Amoklauf« (Olli Banjo / Curse, 2008). Im dritten Kapitel widmet sich Wiegel dem Battle-Rap, dessen Wurzeln er (allerdings ein wenig knapp) in oralen afro-amerikanischen Traditionen verortet. Er erläutert sogenannte Sprechakte bzw. speech acts wie »boasting«, »dissing« und »playing the dozens« und erklärt mit ihrer Hilfe die Wettbewerbsstruktur der Songs »Die Abrechnung« (Eko Fresh, 2005) und »Das Urteil« (Kool Savas, 2005). Wiegel zeigt hier exemplarisch, wie im Battle-Rap physische durch symbolische Gewalt ersetzt wird. Ganz anders hingegen bewertet Wiegel die Situation im Gangsta-Rap, den er im vierten Kapitel anhand der Songs »Gangsta« (Bushido, 2008) und »11. September« (Bushido, 2006) untersucht. Er attestiert diesen Texten, anders als dem Battle-Rap, kein kanalisierendes Potential, sondern vermutet, »dass die Gewalt in Texten von Bushido gewaltvolle Taten von vorbelasteten Jugendlichen in der Realität fördern bzw. diese zumindest kurzfristig ermutigen kann« (Wiegel 2010: 115). Das letzte Kapitel versucht nun, ein Gegenbeispiel zu bringen, mit dem Wiegel zeigen will, dass »Rap nicht notwendigerweise immer mit Gewalt in Verbindung gebracht werden muss« (ebd.: 13). Er bezeichnet dieses letzte Genre als »Liebesrap« und stellt seine Beobachtungen anhand des Songs »Wenn ich die Welt aus dir erschaffen könnte« (Curse, 2008) dar. In der Tat bildet dieser Song mit seiner an der goetheschen Empfindsamkeit orientierten Sprache einen radikalen Gegenpol zu allen anderen Songs des Korpus und wirft somit noch einmal ein neues Licht auf den Analysegegenstand.

Die vergleichende Analyse verschiedener deutscher Rap-Texte zu einem übergeordneten Thema bietet an sich einen viel versprechenden Ansatz, dessen Potential Wiegel jedoch leider nicht ausreizt. Seine Beschreibungen und Interpretationen erfüllen zwar den Anspruch des close readings und bleiben eng am jeweils analysierten Text, geraten stellenweise jedoch zu oberflächlich. Gerade anhand einer vergleichenden Analyse hätte sich eine vertiefende Untersuchung jener Aspekte angeboten, auf die Wiegel eigentlich abzielt: Gewaltdarstellung und -verherrlichung, Werte, Verantwortung des Künstlers, Problematik des lyrischen Ich etc. Zudem ist seine Korpusauswahl rein subjektiv begründet und somit nicht repräsentativ. Was Wiegel ebenfalls vollkommen außer Acht lässt, ist das Inbezugsetzen seiner Interpretationsergebnisse mit den Intentionen der Rapper und den Rezeptions-

weisen der Hörer – eine »Achillesverse« jeder Inhaltsanalyse, auf die bereits in den 1970er Jahren hingewiesen wurde.¹

Eine besondere Schwachstelle bildet das Kapitel über den Gangsta-Rap. Da Wiegel Bushido als einzigen Vertreter dieses Genres untersucht, ist Skepsis angebracht, inwieweit seine Erkenntnisse zu verallgemeinern sind. Anstatt sich auf die eingangs versprochene Analyse der Darstellung von Gewalt und Werten in Bushidos Texten zu fokussieren, wagt Wiegel sich in diesem Kapitel zudem auf das unsichere Terrain der Spekulation über mögliche reale Auswirkungen der textlichen Gewalt auf jugendliche Hörer – obwohl er selbst darauf hinweist, dass Studien dazu bislang fehlen. Aus unerklärlichen Gründen überträgt er zudem die aus der Theorie der speech acts gewonnenen Erkenntnisse nicht auf den Gangsta-Rap, obwohl beispielsweise der untersuchte Song »Gangsta« (Bushido, 2008) deutliche Bezüge dazu aufweist. Die Texte »Gangsta« und »11. September« (Bushido, 2006) werden somit fälschlicherweise als »pubertär« (Wiegel 2010: 102 u. 104) und »gesellschaftlich wertlos« (ebd.: 115) abgestempelt.

Auch sonst lässt sich Wiegel immer wieder zu wenig begründeten wertenden Bemerkungen hinreißen. An Äußerungen wie »am Ende dieser Arbeit (Kapitel 5) wird Rap ausschließlich als Kunst verstanden« (ebd.: 13) oder »der Text möchte ästhetisch wirken, ein Anspruch, den die wenigsten Rap-Texte erfüllen« (ebd.: 119) wird ersichtlich, dass Curse zu den wenigen Rapper zählt, deren Songs Wiegel einen Kunstcharakter zuspricht. Dies jedoch kollidiert mit dem im Titel von ihm selbst verkündeten Anspruch seiner Arbeit: »Deutscher Rap. Eine Kunstform als Manifestation von Gewalt?« Insofern muss man Wiegel nicht nur an dieser Stelle Voreingenommenheit vorwerfen. Er verwechselt immer wieder Analyse und subjektive Bewertung, persönliche Vorurteile prägen den Ton: »Erstaunlicherweise verherrlicht Eko Fresh in seinen Texten keine Gewalt« (ebd.: 92). Des Weiteren bringt Wiegel immer wieder unkommentierte, unbelegte Behauptungen wie etwa »Advanced Chemistry wirken sehr deutsch in ihrer Vortragsweise« (ebd.: 31). Was nun aber tatsächlich das Deutsche an ihrer Vortragsweise sei, wird mit keinem Wort erläutert.

Teilweise ist Wiegels Ausdrucksweise nicht nur ungenau, sondern auch unwissenschaftlich oder faktisch inkorrekt. Dass sich bei Sätzen wie

»Der grundlegende Unterschied zwischen Rap und Gesang kann daran erkannt werden, dass sich die Rapper am 4/4 Takt orientieren, während für Sänger die Melodie des Liedes die Gesangsgrundlage bildet. Die Melodie ist für Rapper relativ unbedeutend« (ebd.: 32).

1 Denisoff, Ron Serge (1975). »Content Analysis: The Achilles Heel of Popular Culture.« In: *Journal of Popular Culture* 9, S. 456-460.

jedem Musikwissenschaftler die Haare sträuben, mag man dem Literaturwissenschaftler Wiegel noch verzeihen, doch Äußerungen wie »Die erste Strophe des Liedes enthält den meisten Text von den drei Strophen« (ebd.: 24) oder »als ob die deutsche Lebensqualität durch Ausländer dezimiert wäre« (ebd.: 27) dürfen einem ernst zu nehmenden Literaturwissenschaftler bereits aus rein sprachlicher Sicht nicht unterlaufen.

Gravierend ist zudem die Tatsache, dass Wiegel seine Analysen definitiv kaum absichert. So arbeitet er beispielsweise schon im Verlauf des ersten Kapitels mit Begriffen wie »Gewalt« und »Gewaltverherrlichung« (ebd.: 40), schiebt die Definition jedoch erst gute 20 Seiten später nach. Mit Verweis auf die gängige Definition von Kunczik/Zipfel versteht Wiegel Gewalt als beabsichtigte physische und/oder psychische Schädigung von Personen, Lebewesen oder Sachen. Zum einen problematisiert Wiegel die Subjektivität des Gewaltbegriffes nicht; zum anderen hinterfragt er auch nicht die Problematik verbaler Gewalt, die sich im Rap jedoch mit mindestens ebenso großer Vehemenz stellt.

Darüber hinaus scheint die Untersuchungsfrage dem Autor zwischendurch immer wieder aus dem Blick zu geraten. Die Analyse der einzelnen Songs gerät meist zu einer bloßen (und zudem kurzen) Paraphrase des Inhalts; die Rückbindung der Ergebnisse an die Forschungsfrage fällt aber sehr knapp aus. Das wird schon allein daran ersichtlich, dass der Begriff »Gewalt« und seine Komposita im Verlauf der Analysen recht selten erscheinen. Auch die Schlussfolgerungen fallen mager aus und berücksichtigen die Forschungsfrage nur am Rande. Als Leser wünscht man sich mehr Bezüge zur eingangs gestellten Analysefrage nach der Darstellung von Gewalt und Werten in den untersuchten Songtexten.

Somit muss man als Fazit der Lektüre festhalten: viel Potential, eine interessante Idee, die aber in der Umsetzung als gescheitert bewertet werden muss. Dem Verlag ist vorzuhalten, dass sich durch eine sorgfältigere Lektoratsarbeit die zahlreichen, den Lesefluss erheblich störenden Zeichensetzungsfehler hätten vermeiden lassen. Aus den genannten Gründen kann diese Publikation daher bestenfalls als eine etwas oberflächlich geratene Einführung empfohlen werden.

Wiegel, Martin (2010). *Deutscher Rap – Eine Kunstform als Manifestation von Gewalt?* Marburg: Tectum (121 S., 24,90€).

ANNE DANIELSEN (HG.) (2010). *MUSICAL RHYTHM IN THE AGE OF DIGITAL REPRODUCTION.*

Rezension von Martin Pfeleiderer

»Groove« und »swing« sind in den beiden vergangenen Jahrzehnten zu viel beachteten Phänomenen der Forschung geworden, mit denen sich inzwischen zahlreiche Musikethnologen, Musikpsychologen, Jazz- und Popmusikforscher beschäftigen. Zwei weit verbreitete Thesen besagen, dass für den Eindruck von Groove und Swing mikrorhythmische Abweichungen von einem metrischen Raster ausschlaggebend sind und dass diese Rhythmusgestaltung im interaktiven Spielprozess mehrerer Musiker ausgehandelt wird. Die beiden Thesen gehen auf zwei Aufsätze des US-amerikanischen Musikethnologen Charles Keil zurück, in denen er seine Theorie der Participatory Discrepancies vorstellt.¹ Ungeachtet der Tatsache, dass mikrorhythmische Strukturen, die von einer exakten metrischen Regelmäßigkeit abweichen, inzwischen in zahlreichen Musikkulturen nachgewiesen und in ihrer Wirkung auf den Bewegungscharakter der Musik erforscht worden sind, führt der von Keil und seinen Nachfolgern propagierte Erklärungsansatz in seiner Ausschließlichkeit doch zu fragwürdigen Schlussfolgerungen. So wäre Musik, die nicht in der partizipatorischen Interaktion zwischen verschiedenen Musikern geschaffen wird, grundsätzlich ebenso wenig »groovefähig« wie Musik, in der mikrorhythmische Spielräume gerade nicht genutzt werden. Diese Schlussfolgerungen sind offensichtlich falsch. Denn auch Musik, die »auf den Punkt«, also exakt auf die metrischen Zeitpunkte, gespielt wird, und elektronisch produzierte Musik ohne interaktive Schaffenskomponenten können »grooven«. Im Hintergrund der Theorie der Participatory Discrepancies ste-

1 Charles Keil (1994). »Motion and Feeling through Music« und »Participatory Discrepancies and the Power of Music.« In: *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Hg. v. Charles Keil u. Steven Feld. Chicago: University of Chicago Press, S. 53-76 bzw. S. 96-108. Vgl. auch: Charles Keil (1995). »The Theory of Participatory Discrepancies. A Progress Report.« In: *Ethnomusicology* 39, S. 1-20.

hen meines Erachtens kulturpessimistische bzw. technikfeindliche Untertöne, nach denen in neueren Tanzmusikformen und vor allem in Musik, die am Computer produziert wurde, angeblich die Lebendigkeit und damit die »Menschlichkeit« der Musik Schaden nehme.

Den Phänomenen Groove, Mikrorhythmus und computergestützte Musikproduktion hat sich unter Leitung der Norwegerin Anne Danielsen das Forschungsprojekt *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* an der Universität Oslo angenommen.² Im Mittelpunkt des von 2004 bis 2010 durchgeführten Projektes standen Studien zur mikrorhythmischen Gestaltung vor allem neuerer afroamerikanischer Musik (R&B, Rap) sowie elektronisch produzierter Tanzmusik (Big Beat, TripHop, Disco etc.). Die Ergebnisse der Studien sind nun in einem von Danielsen herausgegebenen Sammelband gemeinsam mit einer Reihe weiterer Texte von Musikethnologen, Popmusikforschern und einem Musikpsychologen veröffentlicht worden. Zwar stehen die Themen Rhythmus, Metrum und mikrorhythmische Gestaltung nur im ersten Teil des Bandes explizit im Zentrum, sie durchziehen jedoch wie ein roter Faden auch die beiden folgenden Teile, in denen es um den Zusammenhang von Groove und Körperlichkeit sowie um neue Technologien der Musikproduktion und deren Auswirkungen auf das musikalische Produkt geht.

Grundlegend für den Ansatz des Osloer Forschungsprojektes sind Überlegungen zum Zusammenhang von Metrum, Klang und Groove. Ausgehend von einer Analyse der rhythmisch-metrischen Mehrdeutigkeiten in einer Aufnahme des R&B-Sängers D'Angelo vertritt Danielsen die These, dass der Beat (im Sinne von Grundschat) nicht, wie in herkömmlichen Metrumstheorien üblich, als *Zeitpunkt* verstanden werden darf, da musikalische Klangereignisse immer eine gewisse Dauer und Form besitzen, die wiederum stark mit deren jeweiligem Klangcharakter zusammen hängt. Danielsen spricht stattdessen von »beat bins«, also »Beat-Behältern«, die eine gewisse zeitliche Ausdehnung haben und zudem unterschiedlich geformt sein können (mit steileren oder flacheren Rändern). Versteht man demzufolge Grundschat und Metrum nicht mehr als Raster von Zeitpunkten, so erscheint auch die Frage nach den mikrorhythmischen Abweichungen in einem neuen Licht: Beat bins können zwar in gleichen zeitlichen Abständen, also isochron »aufgestellt« sein, was ja Grundlage jeder Tanzmusik ist, dabei aber dennoch mikrorhythmisch leicht gegeneinander versetzte Klangereignisse »enthalten«.

2 Vgl. <http://www.hf.uio.no/imv/english/research/projects/rhythm/>.

Dieser Gedanke wird in den Beiträgen von Kristoffer Yddal Bjerke und Hans T. Zeiner-Henriksen weitergeführt. Bjerke zeigt am Beispiel von Aufnahmen von Common und D'Angelo sowie in Rekurs auf Albert Bregmans Theorie der Auditory Scene Analysis, wie die Dimension der Klangfarbe die Wahrnehmung von zeitlichen Distanzen beeinflussen kann. Zeiner-Henriksen weist darauf hin, dass die einzelnen Bass Drum-Sounds in elektronisch produzierter Musik oftmals eine innere Abwärtsbewegung der Tonhöhe aufweisen, sodass unklar wird, wo genau nun eigentlich der Beat des Four-to-the-Floor liegt: am Einsatzpunkt der Sounds oder an jenem Zeitpunkt, an dem die tiefste empfundene Tonhöhe erreicht wird. Wohlgemerkt argumentieren die Autoren in ihren Beiträgen rein musikanalytisch. Eine experimentalspsychologische Überprüfung liegt jenseits ihrer Absichten, obschon immer wieder auf die musikpsychologische Theoriebildung Bezug genommen wird – neben Bregman u.a. auf die Theorie der dynamischen Aufmerksamkeit von Mari Riess Jones und auf die ökologische Wahrnehmungspsychologie von James J. Gibson.

Das Verhältnis zwischen Körperlichkeit, Bewegung und Musik nimmt der Musikpsychologe Eric F. Clarke am Beispiel verschiedener Aufnahmen Trickys aus den Jahren 1994-98 unter die Lupe. Clarke interpretiert die Unabhängigkeit von einem metrischen Raster in Trickys Musik, die er als ein »Stottern« beschreibt, als eine bewusste Aufgabe der Kontrolle über die Koordination von Körperbewegungen. Die Beiträge von Ives Chor und Mats Johansson präsentieren neue Forschungsergebnisse zur mikrorhythmischen Gestaltung in lateinamerikanischer bzw. skandinavischer Musik und ermöglichen dadurch einen Vergleich zwischen traditionellen Musikpraktiken und aktuellerer populärer Musik. Serge Lacasse schließlich erblickt in der mikrorhythmischen Gestaltung und den vokalen Timbrequalitäten der australischen Sängerin Sia die zentrale Ursache für ihre große Expressivität.

Im letzten Teil des Buches widmet sich Ragnhild Brøvig-Hanssen den Cut-and-Paste-Grooves von DJ Food und reflektiert anhand dieses Beispiels Möglichkeiten des Sichtbarmachens bzw. Sichtbarwerdens von digitalen Produktionstechnologien im musikalischen Produkt. In seinem Beitrag zum sogenannten Microsampling pocht Paul Harkins auf die Anerkennung des Samplers als vollwertiges Musikinstrument. Denn, so argumentiert er, beim heute praktizierten Sampling und Zusammenfügen winziger Musikausschnitte spiele der Verweischarakter der Samples, der oft – und noch immer – als die besondere, subversive Qualität des Samplings bezeichnet werde, keine Rolle mehr: Woher das Sample ursprünglich stammt, sei schlichtweg irrelevant, wichtig sei vielmehr, wie virtuos die winzigen Versatzstücke wieder zu Musik zusammengesetzt würden. Simon Zagorski-Thomas schildert in seinem

Beitrag minutiös die Auswirkungen neuer Technologien auf die Aufnahme des Schlagzeugsets seit den 1970er Jahren (u.a. separate Mikrophonierung der Drum-Komponenten, Equalizing, MIDI-Technik) und generell auf die ästhetische Wahrnehmung des Schlagzeugs in populärer Musik.

Wie bereits anhand dieser notgedrungen recht knappen Inhaltsübersicht deutlich geworden sein mag, durchzieht das gesamte Buch ein neuartiger, »mikroskopischer« Blick auf das Klanggeschehen, der durch computergestützte Analysetechniken und Darstellungsweisen möglich geworden ist und in Form von computergenerierten Graphiken der Amplitudenhüllkurve und der spektralen Energieverteilung die Analysebeispiele vieler Beiträge illustriert. In dieser Hinsicht recht erhellend sind die programmatischen Überlegungen von Tellef Kvifte, dessen Beitrag »Composing a Performance: The Analogue Experience in the Age of Digital (Re-)Production« den Sammelband beschließt. In Rekurs auf Gregory Bateson weist Kvifte darauf hin, dass nicht nur die Daten auf Computerfestplatten und Compact Discs »digital« sind, insofern sie aus diskreten Zahlenwerten (digits) bestehen, sondern dass ebenso die Buchstaben des Alphabets und die Symbole der konventionellen Notenschrift nicht analogen, sondern digitalen Charakter haben. Denn da es in der (Noten-)Schrift keinen stufenlosen, kontinuierlichen Übergang von Buchstabe A zum Buchstabe B, von Tonhöhe *c* zu *d* oder von einer Viertelnote zu einer Achtelnote gibt, handele es sich hier um digitale Aufschreibesysteme mit diskreten Zeichen, die durch den Sprecher bzw. Musiker wieder in analoge Sprachlaute, Tonhöhen oder Tondauern zurückübersetzt werden. Der Unterschied zwischen herkömmlichem Komponieren und der Musikproduktion mit digitalen Technologien sei demnach kein Sprung von analog zu digital, sondern bestehe eher in der außerordentlich starken Verfeinerung der Auflösung des digitalen Materials (bei der Audio-CD etwa in 44.100 Zeitschritte pro Sekunde und unzählige Lautstärkestufen). Ein weiterer Unterschied bestehe darin, dass die Rückwandlung von digitalen Zeichen in analoge Schallwellen (und nur die können wir wahrnehmen) nun nicht mehr vom Musiker vorgenommen wird, sondern als Digital/Analog-Wandler in die Produktionstechnologie selbst hinein verlagert worden ist. Kvifte weist auf die Chancen und Möglichkeiten hin, welche diese Veränderungen im musikalischen Schaffensprozess – von der Noten- und Aufführungskultur zur Kultur der Digital Audio Workstations, gekennzeichnet durch eine feinere Auflösung der digitalisierten Daten und durch eine automatisierte Rückübersetzung in analoge Signale – für die Musikschaffenden hat: Komposition und Performance rücken am Computer immer enger zusammen, der historische Graben zwischen Komponist und Musiker verkleinert sich.

Neue Chancen und Möglichkeiten ergeben sich hier meines Erachtens nicht nur für das Musikschaffen, sondern, so lässt sich angesichts der Mikro-Studien dieses äußerst anregenden Sammelbandes hinzufügen, ebenso für die Analysemethoden der Popmusikforschung und die hieraus resultierende Konzeptualisierung populärer Musik.

Anne Danielsen (Hg.) (2010). *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham: Ashgate (252 S., 60£).

**JENS REISLOH (2011). *DEUTSCHSPRACHIGE
POPMUSIK: ZWISCHEN MORGENROT UND HUNDEKOT.
VON DEN ANFÄNGEN UM 1970 BIS INS 21.
JAHRHUNDERT. GRUNDLAGENWERK – NEUES
DEUTSCHES LIED (NDL).***

Rezension von Christoph Viehl

Der Titel ist originell und man fragt sich, in welcher Beziehung wohl »Morgenrot«, »Hundekot« und deutschsprachige Popmusik stehen. Jens Reisloh klärt den Leser gleich zu Beginn auf: Die Worte entstammen dem Lied »Berlin« von Ideal, sollen die große Themenvielfalt deutschsprachiger Popmusik andeuten und zugleich den inhaltlichen Rahmen andeuten, indem »Morgenrot« poetisch oder politisch als Metapher für positive Entwicklungen verstanden werden kann, während »Hundekot« hier »für den niederen Alltag« (S. 11) und dessen tabulose Beschreibung steht.

Anders als der Titel vermuten lässt, bietet das Buch des promovierten Literaturwissenschaftlers aber keine chronologisch gegliederte Popmusikgeschichte der BRD, wie sie Hermann Haring (1984) und Albrecht Koch (1987) mit unterschiedlichen Schwerpunkten vorgelegt haben.¹ Historische Entwicklungen und Traditionslinien werden einleitend auf ca. 50 Seiten dargestellt, bilden aber nicht den Hauptteil. Stattdessen bündelt Reisloh in systematischer Form verschiedene Forschungsansätze zu dem, was er das »Neue Deutsche Lied« (NDL) nennt: Ausführlich untersucht werden »Sprache, Musik und Liedformen« (S. 190-261), »zeitgeschichtlicher, gesellschaftlicher und subkultureller Kontext« (S. 262-321) sowie »Themen und Themenschwerpunkte im NDL« (S. 322-386).

1 Haring, Hermann (1984). *Rock aus Deutschland West. Von den Rattles bis Nena: Zwei Jahrzehnte Heimatklang*. Reinbek: Rowohlt; Koch, Albrecht (1987). *Angriff auf's Schlaraffenland. 20 Jahre deutschsprachige Popmusik*. Frankfurt/M. u. Berlin: Ullstein.

Den Begriff »Neues Deutsches Lied« möchte Reisloh als »Oberbegriff für das deutschsprachige Poplied seit Anfang der 1970er Jahre bis in das 21. Jahrhundert« (S. 443) verstanden wissen. Der Autor hofft, mit diesem sehr (und fast zu) breiten Begriff keine relevanten Musikstile zu vernachlässigen – und an als relevant eingeschätzten Stilistiken mangelt es Reisloh beileibe nicht: Im Anhang werden 99 Kategorien nebst wichtigen Vertretern aufgelistet, darunter (vermeintliche) Stilrichtungen wie »Genialer Dilettantismus«, »Rock-Polka« und »Shanty-Rock«.

Vom Schlager will Reisloh das NDL dezidiert abgrenzen, ohne ersteren abzuwerten. Wesentlich ist für seine Begriffsbestimmung nämlich die »kritische Ausrichtung des Gesamtwerks« (S. 85) der NDL-Autoren, wenn diese auch nicht in jedem Lied zum Ausdruck kommen müsse. Entsprechend gebe es auch einen Grenzbereich, »in dem kritische Lieder von Schlagersängern zu Liedern des NDL werden können« (S. 87), wofür der Autor leider keine Beispiele nennt. Deutschsprachigen Rock'n'Roll und Beat zählt Reisloh nicht zum NDL, »da die Lieder als epigonale Abbilder der angloamerikanischen Vorbilder bezeichnet werden können« (S. 129) – potentielle kritische Haltung spielt bei diesem wenig plausiblen Ausschlusskriterium wohl keine Rolle mehr. Nicht zu leugnen ist dabei – Haring und Koch sind ähnlicher Ansicht –, dass erst ab ca. 1970 von einer eigenständigen deutschsprachigen Popsongtradition die Rede sein kann. Weitere wichtige Entwicklungsschritte sieht Reisloh um 1977 mit Punk und (daran anschließend) NDW sowie um 1990 mit der sogenannten Hamburger Schule und dem HipHop.

Reislohs Betrachtung des NDL erfolgt »vorrangig und zumeist unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten« (S. 15), eingebunden allerdings in die vom Autor entworfene »Fünf-Feld-Methode« zur »transdisziplinäre[n] Analyse« (S. 41) von Liedern. Diese basiert auf dem Gedanken, zum besseren Verständnis und zur Vermeidung von Fehlinterpretationen stets die Felder Schrift, Sprache, Gesang, Vertonung und Kontext gleichberechtigt in die Analysen einzubeziehen; weitere Felder könnten ergänzt werden. Einen Schwerpunkt des Buches bildet dann auch das Kapitel »Themen und Themenschwerpunkte im NDL«, in dem der Autor diese Methode anwendet, um zu den Topoi »Liebe«, »Gender/Männerbilder«, »Deutschland«, »Stadt/Berlin« und insbesondere »Trennung und Veränderung« (hier auf etwa 40 Seiten) jeweils zahlreiche Lieder vorzustellen, zu deuten und in Beziehung zu setzen. Seine Gegenüberstellung von Songs aus verschiedenen Zeiten und Stilistiken zeigt historische Entwicklungen bezüglich der Häufigkeit und der Art der Beschäftigung mit den genannten Themen auf und verdeutlicht die unterschiedlichen Herangehensweisen der NDL-Autoren. Dabei hätten Reis-

lohs Beschreibungen der musikalischen Aspekte an einigen Stellen gern detaillierter ausfallen dürfen.

Neben den Songtexten werden Filme, Radiobeiträge und – eher selten – musikwissenschaftliche Quellen herangezogen. Ein umfangreicher Anhang dient als wichtige Ergänzung, da hier auf acht Schaubildern die Traditionslinien und Verbindungen noch einmal bildlich dargestellt werden. Weitere Listen bieten unter anderem einen großen Fundus an Songs und Alben.

Misst man die Arbeit an den einleitend formulierten Zielen des Autors – nämlich die »innere Zusammengehörigkeit [des NDL] aufzudecken« (S. 11), »das hochkomplexe Gesamtphänomen, an dem es beteiligt ist« (ebd.) begreiflich zu machen sowie Besonderheiten, Neuerungen und die »Bedeutung für Literatur, Musik und Gesellschaft herauszuarbeiten« (S. 17) –, muss sie als gelungen bewertet werden. Gerade aus letzterem Ziel spricht die große Begeisterung des Forschers für sein Thema, die sich zudem in seiner Planung eines »NDL-Zentrums« als Museum, Forschungsstätte und Archiv für deutschsprachige Popmusik niederschlägt. Das mag etwas zu distanzlos klingen – angesichts der wenigen existenten Arbeiten zur deutschen Popgeschichte und der äußerst geringen Anzahl von Arbeiten, die sich intensiv mit Songtexten befassen, kann etwas Leidenschaft für diese Themen aber nur begrüßt werden. Diese interessante, informative und ansprechend geschriebene Übersicht über die deutsche Popmusiklandschaft, die mit einem enormen Materialreichtum aufwarten kann, bietet für die weitere Forschung nicht nur einen Einstieg, vielmehr stellt sie bereits ein Grundlagenwerk dar.

Reisloh, Jens (2011): *Deutschsprachige Popmusik: Zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert. Grundlagenwerk – Neues Deutsches Lied (NDL)*. Münster: Telos Verlag (503 S., 39,00 €).

**»POP / WISSEN / TRANSFERS.«
JAHRESTAGUNG DER AG POPULÄRKULTUR UND
MEDIEN IN DER GESELLSCHAFT FÜR
MEDIENWISSENSCHAFT (GFM),
OLDENBURG, 13.-14.1.2012**

Bericht von Jochen Bonz

Die Jahrestagung der AG Populärkultur und Medien in der Gesellschaft für Medienwissenschaft fand dieses Jahr an der Carl von Ossietzky Universität in Oldenburg in Kooperation mit dem Edith-Russ-Haus für Medienkunst statt. Konzipiert und organisiert wurde die Tagung von Susanne Binas-Preisendörfer, Jochen Bonz und Martin Butler.

Mit der Behandlung von u.a. Comics, Fernsehserien, Popmusik, Popjournalismus und Online-Ikonographie war die diesjährige Tagung, wie auch schon die vorausgegangenen Tagungen 2011 in Köln und 2010 in Paderborn, durch die Präsentation und Diskussion einer Vielzahl von Phänomenen aus dem Feld der Populärkultur bestimmt. Gerahmt wurde diese ausgeprägte, auf der Ebene der konkreten Untersuchungsgegenstände vorliegende Heterogenität durch das übergeordnete Tagungsthema, die Darstellung und Problematisierung von Wissenstransfers unter besonderer Berücksichtigung der Transferprozessen innewohnenden »Übersetzungen« und »drifts« (Bruno Latour).

In der Form von drei moderierten Podien (Theorien/Praktiken, Übersetzung/Kommunikation, Medien/Wissen) diskutierten die Tagungsteilnehmenden exemplarisch einige rund um populärkulturelle Gegenstände stattfindende oder auch wünschenswerte Wissenstransfers zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Feldern, zwischen populärkulturellem Alltag und wissenschaftlichen Paradigmen, zwischen Wissenschaft und Medien.

So beschrieb Susanne Binas-Preisendörfer am Beispiel der Konzeptionen, die zum einen Udo Dahmen von der Popakademie Baden-Württemberg und

zum anderen Peter Wicke von der Humboldt-Universität zur Politikberatung im Bereich der Popmusikförderung entwickelten, inwiefern sich in derartigen Konzeptionen spezifisches disziplinäres und biografisches Wissen der Akteure niederschlägt und deren Transferfähigkeit entscheidend prägt. Johannes Springer vollzog an Daten aus einer qualitativen empirischen Studie über freiberuflich tätige Journalisten eine eigenwillige spätmoderne Form der Subjektivierung nach: Geprägt von einer an den britischen Cultural Studies geschulten Reflexion der Popkultur, wie sie in den 1990er Jahren in *Spex* praktiziert wurde, lässt sich die Entstehung eines Begehrens nach dieser, herkömmliche journalistische Formate sprengenden Perspektive in seinem Material beobachten; eines Begehrens, das zum Zeitpunkt der Studie seine Realität in zeitgenössischen prekären Arbeits- und Lebensverhältnissen gefunden hat, die wiederum mit einer neuen, Cultural Studies-nahen Terminologie beschreibbar sind. Die Grenze zwischen akademischem Wissen und Sportkultur thematisierend plädierte Thomas Alkemeyer für die Überwindung des herkömmlich akademischen, scholastischen Wissensverständnisses zugunsten eines die Spezifika der Sportkultur aufgreifenden leiblich-situativen Begriffs von Wissen.

Diese und weitere Podiumsbeiträge, u.a. von Kapar Maase, Olaf Sanders, Thomas Wilke, Christoph Jacke und Martin Zierold, ergaben lebendige Diskussionen. Einen integralen Bestandteil der Tagung bildete ein von Promovenden organisierter Workshop, von dem zu überlegen ist, ob er sich auf zukünftigen Tagungen nicht zu einem Kolloquiumsformat, in dem statusunabhängig von Interessierten work-in-progress zur Diskussion gestellt werden kann, erweitern lässt.

An der Tagung nahmen ca. sechzig Personen teil, darunter in diesem Jahr ungewöhnlich und auffallend viele junge Wissenschaftler/innen aus Volkskunde/Europäischen Ethnologie-Instituten.

Die Tagung hat Einblicke in sehr verschiedene Transferphänomene gegeben, diese aber – trotz der mit dem Podiumsformat einhergehenden Orientierung weg vom Vortrag und hin zum gemeinschaftlichen Gespräch – nicht abschließend auf einige wenige Begriffe zu bringen vermocht. Stattdessen zeichnete sich eine Reihe von Desiderata der Wissenskultur- und wissensorientierten Populärkulturforschung ab. Ein Desiderat folgt dem Modell des vielfach diskutierten Wandels von WAS- zu WIE-Fragen. Ging die Tagungskonzeption von Verwandlungen an den Gegenständen aus, wie sie in den mit Transfers verbundenen »drifts« einhergehen, traten im Tagungsverlauf, etwa in Alkemeyers Beitrag, Aspekte des Wie des Wissens als vielversprechende Untersuchungsgegenstände hervor. Hiermit sind Fragen verbunden wie: Welches Material trägt und aktualisiert welche Art von Wissen und wie

kontinuierlich oder situativ liegt dieses vor? Eine weitere Forschungslücke zeigte Kaspar Maase mit seinem Hinweis auf, Wissenstransfers setzen voraus, dass diese von jemandem gewünscht und angestrebt würden. Damit geraten zum einen Motive für Wissenstransferprozesse in den Blick sowie die Akteure, die diese Motive antreibt. Zum anderen wird die Abwesenheit der Motive und Akteure adressierbar. So ließe sich etwa auch fragen, was Transferprozesse rund um populärkulturelle Phänomene bremst und blockiert – im Schulunterricht etwa, aber auch in der akademischen Diskussion und im Austausch zwischen Wissenschaft, Medien und z.B. auch popkulturellen Szenen. Eine Frage, die sich die Oldenburger Jahrestagung der AG Populärkultur und Medien in der GfM insofern zugute halten darf (gewissermaßen als ihr im Nachhinein erkanntes Programm) als sie Blockaden dieser Art gelockert und der Diskussion über Populärkultur als Wissenskultur zweifellos neuen Schwung verliehen hat.

HEAVY METAL AND PLACE. INTERNATIONALE KONFERENZ IM RAHMEN VON HOME-OF-METAL. UNIVERSITY OF WOLVERHAMPTON & LIGHT HOUSE WOLVERHAMPTON, 1.-4. SEPTEMBER 2011

Bericht von Dietmar Elflein

Die Konferenz rund um das Thema Heavy Metal ist eingebettet in die umfangreichen Aktivitäten, mit denen die englische Black Country Region einschließlich Birmingham sich als Heimstatt des Heavy Metal feiert. Mit Black Sabbath und Judas Priest stammen zwei das Genre Heavy Metal prägende Bands und mit Napalm Death und Bolt Thrower zwei den Extrem Metal formende und für dessen enge Verbindungen zum Punk paradigmatische Bands aus der Gegend. Zudem sind die beiden Led Zeppelin Mitglieder Robert Plant und John Bonham sowie Ex-Deep Purple Glenn Hughes ebenfalls Söhne des Black Country. All dies ist den Organisatoren Grund genug für umfangreichere Feierlichkeiten, auch wenn 2011 kein wirkliches Jubiläumsjahr ist.

Dass man in der Region auf die eigene (Heavy Metal-)Geschichte mittlerweile stolz ist, zeigen u.a. drei Kunstaussstellungen in den städtischen Museen von Birmingham, Walsall und Wolverhampton, deren Besuch Teil des Konferenzprogramms ist; aufgrund meiner Rückflugzeiten musste der Besuch in Birmingham für mich leider ausfallen. In der Wolverhampton Art Gallery erwartete die KonferenzteilnehmerInnen am Eröffnungsabend ein Künstlergespräch mit Napalm Death-Mitbegründer Nicholas Bullen über dessen dort ausgestellte Soundinstallation, in der Walsall Art Gallery gab es am folgenden Abend eine Performance des 2006 für den Turner Preis nominierten Marc Titchner und ein Konzert der Stoner/Hard Rock-Band Gentleman's Pistols, die mit Bill Steer ebenfalls ein Ex-Napalm-Death-Mitglied in ihren Reihen haben.

Die für Home-of-Metal insgesamt signifikante Verbindung von Kunst, Museum, Wirtschaft, Wissenschaft und populärer Musik prägte gleichermaßen

Ben die wissenschaftliche Konferenz, die neben akademischen Vorträgen auch drei Roundtables mit Heavy Metal-affinen Journalisten, mit populärer Musik befassten Museumskuratoren und den oben genannten Künstlern beinhaltete. Zudem wurde die Lage der internationalen Forschung zu Heavy Metal diskutiert und der Aufbau einer Datenbank mit akademischen und nicht-akademischen Veröffentlichungen zu Heavy Metal, Hard Core und Punk angekündigt. Treibende Kraft hinter dieser Datenbank ist seit der ersten internationalen Konferenz über Heavy Metal in Salzburg 2008 der US-amerikanische Bibliothekar und Archivar Brian Hickham, der von der brasilianischen Musikwissenschaftlerin Cláudia Azevedo und dem britischen Professor für Leisure Studies, Karl Spracklen, unterstützt wird. Es ist geplant, diese Datenbank als Teil der Webseite der International Society for Metal Music Studies (ISMMS) zu veröffentlichen – deren Gründung Ende des Jahres 2011 erfolgen soll.

Als Hauptredner konnten Deena Weinstein und Scott Wilson gewonnen werden. Erstere konzentrierte sich auf eine musiksoziologische Erzählung der Zusammenhänge zwischen der sozio-ökonomischen Situation des Black Country und den oben genannten Genre prägenden Bands. Wilson wiederum nahm die Tatsache, dass in Birmingham neben Heavy Metal auch die britischen Cultural Studies im Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) ihre Gründungsstätte hatten, zum Anlass zu fragen, warum das CCCS Heavy Metal Zeit seiner Existenz beharrlich ignorierte, obwohl dieser sowohl vor der Haustür stattfand als auch – zumindest in Birmingham – vor einem eindeutigen Arbeiterklassen-Hintergrund entstand.

Die weiteren Vorträge fanden in zwei parallelen Schienen statt, sodass mein Bericht auf einer zwangsläufig unvollständigen Kenntnis des Gesamtprogramms beruht. Diese Parallelität ist bei der insgesamt doch überschaubaren Anzahl der Konferenzteilnehmer der einzige Kritikpunkt am Organisationsteam. Einige Vortragende mussten leider mit einem sehr kleinen Publikum vorliebnehmen, während eine Ausweitung der wissenschaftlichen Vorträge auf einen dritten Konferenztag theoretisch möglich gewesen wäre. Das Niveau der Vorträge war erfreulich hoch, die Diskussionen lebhaft und konstruktiv, wie überhaupt eigentlich überall und jederzeit weiter diskutiert wurde, vielleicht auch, um die knappe, leider aber immer üblicher werdende Vortragszeit von 20 Minuten plus 10 Minuten Diskussion pro Vortrag zu konterkarieren.

Besonders hervorheben möchte ich den Beitrag von Jamie Patterson, die von ihrer Feldforschung unter weiblichen Death Metal-Fans berichtete. Die unumgängliche Frage, wie die befragten Frauen mit den für sie häufig doch eher unerfreulichen Songtexten (>Fucked With A Knife« von Cannibal Corpse

als ›Paradebeispiel‹) im Death Metal umgehen, beantwortete Patterson mit der These der Abspaltung der Textinhalte von der eigenen Person. Die Textinhalte sind den weiblichen Fans bekannt und werden auch in ihrer generellen thematische Ausrichtung (Tod, Blut, Horror etc.) affirmiert, jedoch werden diese Textinhalte nicht in Bezug zum eigenen Gender gesetzt und deshalb auch nicht als sexistisch oder frauenfeindlich, sondern als zum Death Metal zugehörig rezipiert.

Mohammed Magout berichtete in einem äußerst spannenden Vortrag über Heavy Metal im gegenwärtigen Syrien und das Wechselspiel zwischen staatlichem Laisser-faire und strikter Verfolgung der Fans und Musiker. Ab dem Überschreiten einer bestimmten Anzahl von Fans respektive der Überschreitung einer gewissen Medienpräsenz setze die staatliche Repression ein, die von Verboten über willkürliche Verhaftungen bis zu Folter reichen kann, um anschließend dem verbleibenden kleinen Rest, der den Repressionswellen entkommen konnte, wieder Freiräume zu gewähren. Magout kritisierte zudem die generalisierende Sicht vieler westlicher Wissenschaftler auf den arabischen Raum, bei der die vorhandenen politischen und sozialen Unterschiede und eine dementsprechende differenzierende Argumentation zugunsten einer kulturalistisch-religiösen Sichtweise (der Islam und ...) aufgegeben werden.

Simon Poole, Andy Brown und meine Wenigkeit blieben jeder auf seine Weise dem Black Country verbunden. Ersterer zeigte die Konstruktion einer Tradition im sich explizit am Frühwerk von Black Sabbath abarbeitenden Subgenre des Doom auf. Die weltweit verstreute Doom-Szene bezieht sich dabei explizit auf immer dieselben Tonträger, Coverabbildungen, (Horror-) Filmplakate oder Buchcover aus den frühen 1970er Jahren und begründet laut Poole eine nostalgisch fundierte Tradition. Ich selbst analysierte Songstrukturen von Black Sabbath und Judas Priest in Hinblick auf vom Standard-Rock-Song abweichende Merkmale, die wiederum in der weiteren Geschichte des Heavy Metal zu einflussreichen Kompositionsmodellen werden. Brown hinterfragte das gerade in Bezug auf das Home-of-Metal schon häufiger thematisierte Mysterium des Klassenbewusstseins im Heavy Metal, der einer von der Arbeiterklasse geprägten Gegend entstammt und zumindest anfangs von Musikern mit Arbeiterklassenhintergrund gespielt wurde, nichtsdestotrotz aber dieses Klassenbewusstsein kaum in Songtexten thematisiert. Er forderte in diesem Zusammenhang zu größeren empirischen soziologischen Forschungen in Bezug auf die Fanbasis von Heavy Metal auf. Eric Smialek versuchte, die Ansätze von Brown und mir aufgreifend, sich dem Komplex Klasse mit einer musiktheoretisch-semiotisch geprägten Analyse eines Stückes der schwedischen Extreme Metal-Band Meshuggah zu nähern. Die

musikanalytisch nachweisbare komplexe Konstruktion des Stückes konfrontierte er mit widersprüchlichen Interviewaussagen der Bandmitglieder, die jede Form der bewussten Konstruktion ihrer Musik erst weit von sich weisen, um im nächsten Moment wiederum ihr Selbstverständnis als Künstler und Komponisten zu betonen. Für Smialek reagiere Meshuggah damit auf ihre heterogene Fanbasis, die sowohl aus Metalheads als auch aus eher intellektuellen Avantgarde-Liebhabern bestehe und nicht mehr auf eine einheitliche Klassenbasis zurückzuführen sei.

Die Konferenz mündete bruchlos in eine große Abschlussparty mit Livebands (u.a. Stinkywizzleteat, ein beeindruckendes Schlagzeug/E-Gitarrenduo aus Birmingham), Filmen (u.a. dem Kultfilm *Heavy Metal Parking Lot*, in dessen Mittelpunkt Interviews mit Judas Priest-Fans auf dem Parkplatz einer Mehrzweckhalle in den USA des Jahres 1986 stehen) und vielen Gesprächen. Unbedingt erwähnt werden muss auch das unterhaltsame Heavy Metal-Quiz sowie das Metal-Bingo.

Die Konferenz Home-of-Metal war auf jeden Fall einen Besuch wert; die perfekte Organisation und die freundliche, hilfsbereite Art der Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Kuratorenteams capsule verdienen dabei noch ein großes Extra-Lob.

INTERNATIONAL SUMMER SCHOOL »METHODS OF POPULAR MUSIC ANALYSIS«, OSNABRÜCK, 12.-16. SEPTEMBER 2011

Bericht von Theresa Maierhofer-Lischka

Während populäre Musik traditionell ein Studienobjekt in erster Linie der Soziologie und der Cultural Studies bildete, hat die internationale Musikwissenschaft erst spät begonnen, sich ernsthaft damit zu beschäftigen. Nach wie vor fehlen jedoch untereinander wie nach außen kommunizierbare Analysemethoden. Um diesem Forschungs- und Theoriedesiderat zu begegnen, waren vom ASPM bereits 2009 ein Workshop in Gießen sowie 2010 eine Arbeitstagung in Mannheim veranstaltet worden. Die international angelegte Summer School »Methods of Popular Music Analysis«, die vom 12. bis 16. September 2011 in Osnabrück stattfand, bildete nun den Abschluss dieser dreigliedrigen Veranstaltungsreihe.

Ermöglicht wurde diese von Dietrich Helms, André Doehring und Ralf von Appen organisierte Tagung durch die finanzielle Förderung der Volkswagen-Stiftung sowie die Unterstützung des Instituts für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Osnabrück, das nach zweijähriger Umbauphase in das neu renovierte und technisch auf den neuesten Stand gebrachte Osnabrücker Schloss zurückgekehrt ist. Ausgezeichnete Rahmenbedingungen also für eine fruchtbare Woche, die durch ein vielfältiges kulturelles Rahmenprogramm ergänzt wurde.

Die Organisatoren hatten sich zum Ziel gesetzt, den internationalen Austausch zwischen renommierten Wissenschaftlern und Nachwuchsforschern zu fördern, was gut gelang, wie ein Blick auf die gut 35 Teilnehmer aus rund zehn Nationen und von drei Kontinenten verrät. Dies alles belegt einmal mehr die hohe wissenschaftliche Relevanz der Fragestellung und das Interesse, das an der Forschung in diesem Bereich besteht.

Aufgrund der perfekten Organisation der Summer School waren schon vorab einführende Texte und Klangbeispiele auf einer Internetplattform für die Teilnehmer zugänglich. Dies erwies sich als ausgezeichnete Arbeitsgrundlage und Zeitersparnis, sodass die Tagungszeit in Osnabrück intensiv genutzt werden konnte. Die Plattform soll in Zukunft weiterhin für den Austausch und die Zusammenarbeit der Teilnehmer untereinander verwendet werden.

Plenarvorträge und Gruppenarbeit bildeten die beiden Hauptachsen der Tagung. Die Keynotes von André Doehring und Ralf von Appen (beide Universität Gießen) boten zunächst einen Überblick über die Geschichte der musikwissenschaftlichen Analyse und führten in die Problematik von Verstehen und Bedeutung ein. Anschließend wurden von den eingeladenen Gastrednern verschiedene Einzelaspekte der Populärmusikanalyse auf profunde Weise vorgestellt: Walter Everett (University of Michigan) gab in seinem Vortrag »Harmony and Voice Leading in Rock Music Produced After 1990« einen gut gefüllten Werkzeugkasten für die Analyse von Tonhöhenverhältnissen und Akkordprogressionen an die Hand. Anne Danielsen (Universität Oslo) stellte in ihrem Beitrag »Analysing Rhythms. Temporality, Structure and Microrhythms in Groove-based Music« neueste Methoden und Ergebnisse aus der Mikrorhythmik-Forschung vor. Simon Zagorski-Thomas (Thames Valley University, London) beleuchtete in seinem Vortrag »Analysis of Popular Music Recordings« Bedeutungsebenen und Analysemöglichkeiten der Soundgestaltung, während Allan F. Moore (University of Surrey) sich unter dem Titel »Meaning-making. Ecological perception and embodied cognition« dezidiert der Bedeutung der subjektiven Perspektive des analysierenden Musikwissenschaftlers und seiner Kommunikation mit dem Song zuwandte.

Abwechselnd mit den Plenarvorträgen arbeiteten die Teilnehmer in Kleingruppen an einer gemeinsamen Analyse von einem von fünf aktuellen, international bekannten Popmusiksongs. Um sicherzustellen, dass alle von demselben Wissensstand ausgingen und keine »Vorarbeit« geleistet hatten, wurden die Songs erst in Osnabrück bekannt gegeben. Mit »Tightrope« (Janelle Monáe feat. Big Boi), »Crystalline« (Björk), »The Words That Maketh Murder« (P. J. Harvey), »Helplessness Blues« (The Fleet Foxes) und »Danza Kuduro« (DJ Lucenzo feat. Dom Omar) wurde ein breites Spektrum unterschiedlicher Stile abgedeckt. Zur Betreuung und Anregung der Gruppenarbeit standen neben den bereits genannten Vortragenden Dietmar Elflein (Universität Braunschweig) und Dietrich Helms (Universität Osnabrück) zur Verfügung.

Den Gruppen war die Wahl des Vorgehens und der Methoden grundsätzlich freigestellt, sodass es zu einer ausgewogenen Mischung von individuel-

ler Analyse, kollektiver Arbeit und Diskussionen innerhalb der Gruppe und auch mit den Vortragenden kam, die mit den fünf Gruppen in je zweistündigen Sessions in die Analysen eintauchten. Die unterschiedlichen kulturellen und disziplinären Hintergründe der Teilnehmer konnten sich so gegenseitig zu einem komplexen und facettenreichen Blick ergänzen. Zum Abschluss der Woche wurden die Ergebnisse der einzelnen Gruppenarbeiten im Plenum vorgestellt und diskutiert. Diese Präsentation war öffentlich zugänglich und zog ein wenn auch kleines, so doch sehr interessiertes Publikum an. Eine Publikation der Ergebnisse ist geplant.

Insgesamt bildete die Osnabrücker Summer School »Methods of Popular Music Analysis« eine in jeder Hinsicht gelungene Tagung: produktiv, innovativ und kollegial. Die Versammlung so vieler »großer Namen« der Populärmusikforschung und die Möglichkeit, in kleinem Rahmen mit ihnen auf Augenhöhe diskutieren zu können, war sicherlich einer der Höhepunkte der Osnabrücker Summer School. Es ist daher zu hoffen, dass dieser intensive und konstruktive Austausch zwischen den Teilnehmern fortgesetzt wird, ein Austausch, der in den einzelnen Arbeitsgruppen *und* im Plenum stattfand und der eine geeignete Herangehensweise zu sein scheint, um neue Methoden zur Analyse populärer Musik zu entwickeln. Dies soll zunächst über die Internetplattform stattfinden – bis sich ein Sponsor für eine Wiederholung der Summer School findet. Nichts wäre wünschenswerter!

»METHODEN DER POPULÄRKULTURFORSCHUNG.« 3. JAHRESTAGUNG DER AG POPULÄRKULTUR UND MEDIEN DER GESELLSCHAFT FÜR MEDIENWIS- SENSCHAFT, KÖLN, 7.- 8. JANUAR 2011

Tagungsbericht von Johanne Schröder

Auch im »Zeitalter des transmedialen Erzählens«, wie es der Potsdamer Filmwissenschaftler Lothar Mikos nannte, tun sich die deutschen Musik-, Kultur- und Medienwissenschaften gleichermaßen schwer mit der Verortung und Akzeptanz von Popkultur- und Populärkulturforschung. Dabei bietet die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Gegenständen dieses Bereichs einen erheblichen Mehrwert, wie es einer der Veranstalter der Tagung »Methoden der Populärkulturforschung«, Markus S. Kleiner von der Universität Siegen, in seinem Einführungsvortrag feststellte: Pop- und Populärkultur seien repräsentative Kulturen, die für einen Großteil der Bevölkerung von hoher Relevanz sind, etwa im Hinblick auf Identitätsbildungsprozesse. Die dritte Jahrestagung der AG Populärkultur und Medien, gemeinsam mit Michael Rappe an der Kölner Hochschule für Musik und Tanz am 7. und 8. Januar 2011 veranstaltet, sollte dazu beitragen, die Repräsentativität von Pop- und Populärkultur empirisch nachzuweisen und sie als »eigensinnigen Gegenstand« der Medienkulturwissenschaft im Kontext der Gesellschaft für Medienwissenschaften zu integrieren.

Aufgrund der derzeitigen »Nicht-Verortbarkeit« der Pop- und Populärkulturforschung beschrieb Kleiner Pop als »offenes Feld«, dessen Erforschung ein »inter- und transdisziplinäres Projekt« darstelle. Diese dritte Jahrestagung beschrieben die AG-Vorsitzenden Christoph Jacke und Martin Zierold daher als »Schnittstelle und Reflexionsinstanz zwischen den Forschungsrichtungen«. Die Frage nach einer Methodologie der Pop- und Populärkulturforschung stand dabei im Mittelpunkt der Vorträge, die von den Film- und Fernsehwissenschaften und der Auseinandersetzung mit dem

audiovisuellen Material über die Untersuchung von Fankulturen in sozialen Netzwerken des Internets und Textanalysen bis hin zur musikwissenschaftlichen Analyse von Heavy Metal reichten. Referenten waren Lothar Mikos (Potsdam), Mario Anastasiadis (Bonn), Petra Missomelius (Marburg), Olaf Sanders (Köln), Marcus Stiglegger (Siegen), Alexander Geimer (Berlin), Hendrik Buhl (Lüneburg), Holger Schulze (Berlin), Christofer Jost (Basel), Dietmar Elflein (Braunschweig) und Steffen Lepa (Berlin).

Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Tagung stellten sich die Frage: Welche quantitativen und qualitativen Methoden oder Methoden-Mixe sind zu einer Analyse von Pop- und Populärkultur geeignet, für die das Populäre und Pop nicht nur beliebig austauschbare Gegenstände sind, sondern die diese kulturellen Felder als eigensinnige Gegenstände konstruktiv ernst nehmen? Wie können im Sinne eines »close readings« popkulturelle Inhalte, Formate und Ästhetiken nah am Gegenstand herausgearbeitet und nicht nur durch Referenztheorien geleitet analysiert werden?

In seinem Einführungsvortrag unterschied Marcus S. Kleiner zunächst die zwei kulturellen Felder des Pop und des Populären und die damit verbundenen Wissenschaftszweige der Popkulturforschung und der Populärkulturforschung (vgl. hierzu auch die Arbeiten von Thomas Hecken, 2007/2009). Kleiner wies auf mögliche Grenzen einer Methodendiskussion hin und sprach grundlegende Konflikte wie die Verhältnisse von Nähe und Distanz, Subjektivismus und Objektivismus in der Pop- und Populärkulturforschung an. Dabei schlug er vor, Subjektivität als legitime Haltung im Rahmen wissenschaftlicher Pop- und Populärkulturforschung zu rehabilitieren und in Anlehnung an die »Theoretische Sensibilität« der Grounded Theory als »kreative Komponente« zu betrachten.

Dieser Haltung zum Subjektivismus widersprach sofort der Potsdamer Fernsehwissenschaftler Lothar Mikos in seiner Keynote »Kitsch as Kitsch can! Subjektivismus und Methodologie in der Populärkulturforschung«. Er forderte nicht nur eine konsequente Theorie- und Methodentriangulation innerhalb der qualitativen Forschung, sondern auch die Form der Gruppenarbeit, um den Ansprüchen von Transdisziplinarität und Multiperspektivität gerecht zu werden. Er stellte sein »Babelsberger Modell« als Beispiel vor, in dem er die Analyse von Medientexten (in diesem Fall die *Herr der Ringe*-Trilogie), mit der Analyse der Rezeption dieser Texte (durch Telefonbefragungen und Online-Fragebögen) verbindet und dies durch eine Analyse der Diskurspraktiken (Auswertung von Filmkritiken, Interviews und Diskussionen in Internetforen) wie der ökonomischen Praktiken (wie z.B. Marketing) abgleicht, in welche die mediale Kommunikation eingebettet ist. Mikos forderte damit eine methodisch abgesicherte, systematische und empirisch

verifizierbare Untersuchung von populärkulturellen Phänomenen, die eine Relevanz für die breite Öffentlichkeit besitzen, und kritisierte offen die »starken subjektivistischen Strömungen« und »individuellen Interpretationsleistungen« in der Popkultur- und Populärkulturforschung.

Der darauf folgende Vortrag »Like-Comment-Share. Eine virtuell-ethnographische Annäherung an Popmusik-Fanaktivitäten in Facebook« von Mario Anastasiadis aus Bonn befasste sich als einer von nur zwei Beiträgen der Tagung mit dem Internet als Datenfeld der Analyse populärer Kulturen. Anastasiadis stellte vor, wie mithilfe der Methode der virtuellen Ethnographie (vgl. Hine 2003) empirisch und gegenstandsorientiert partizipative Popmusik-Fankulturen (in diesem Fall Fankulturen der Band Naturally Seven) im sozialen Netzwerk Facebook erforscht werden können. Die anschließende Diskussion um Kommunikationsräume im Internet als Forschungsfeld, um die Gewährleistung eines »Informed consent« und um die Frage nach Sicht- und Unsichtbarkeit von Aktivitäten und Identitäten in Facebook zeigte, vor welchen großen Herausforderungen auch eine Methodologie der virtuellen Populärkulturforschung steht.

Es folgten Beiträge aus dem Bereich der Popkulturforschung, die sich mit ästhetischen Strategien und kulturphilosophischen sowie politischen Rezeptions- und Interpretationshaltungen auseinandersetzten. Sie eröffneten neue Blickwinkel auf populärkulturelle Phänomene und setzten sich vor allem durch interpretativ-hermeneutische Verfahren der Maxime von Pop als »Massenkultur« und der »Methodenhoheit« der empirischen Sozialforschung entschlossen entgegen.

Olaf Sanders aus Köln stellte in seinem Vortrag »Schizoanalyse an den Grenzen der Kontrolle« die von Gilles Deleuze und Felix Guattari (1974) mit den Mitteln der Psychoanalyse weiterentwickelte Methode der Schizoanalyse als Film-Analyse anhand von Jim Jarmuschs *The Limits of Control* (2009) vor. Wenn die Traumanalyse nach Freud als Analyse der individuellen Seeleninhalte verstanden werde, so könne man die Filmanalyse bei Deleuze und Guattari als Analyse der kollektiven Seele »lesen«, die von ihrer Individualität befreit ist. Deleuzes Metapher des Rhizoms helfe, sich der Multidimensionalität des Films anzunähern. Der Gegenstand der Popkultur sei »zu jung für feste Methoden«, fand Sanders und plädierte für eine Überwindung der Trennung von Pop und Hochkultur. Aus der Sicht der politischen Philosophie sei Popkultur als mögliche Art der Bildung der Multitude (vgl. Negri/Hardt 2000) wichtig.

Auch Marcus Stiglegger begriff den Film als ein komplexes System, dem er sich in seinem Vortrag »Seduktive Strategien filmischer Inszenierung« kulturphilosophisch näherte. Am Beispiel von *Sombre* (1999) von Philippe

Grandrieux zeigte er, wie durch filmische Inszenierungsstrategien Erwartungshaltungen bei den Zuschauern stimuliert und irritiert werden könnten und zugleich ein metareferenzielles System etabliert werde, welches den Rezipienten eine neue Reflexionsebene biete.

Dietmar Elflein, Musikwissenschaftler aus Braunschweig, stellte in seinem Vortrag »Riffs, Beats und der Reiz der variierten Wiederholung« anhand von Beispielen aus den Bereichen Heavy Metal und HipHop detaillierte Methoden zur musikalischen Analyse des Klangmaterials vor und bot damit nicht nur einen faszinierenden Einblick in die komplexen Anforderungen eines tatsächlichen »close readings« des Forschungsgegenstands, sondern nahm auch in besonderer Weise Bezug auf die Hochschule für Musik und Tanz als Austragungsort der Tagung. Elflein fragte, wie musikalische Analyse für erweiterte kultur- und medienwissenschaftliche Auseinandersetzung zu nutzen sei.

Als hybride Kulturen, die Einflüsse aus Kolonialisierung und Globalisierung aufweisen, seien populäre Musikformen zwar kulturelle Praxen, doch müsse auch Augenmerk auf die Analyse des klingenden Materials gelenkt werden. Lange habe man sich in der Musikwissenschaft – falls überhaupt – aufgrund der Adorno'schen Vorstellung von der Wertlosigkeit populärer Musik nicht mit der populären Musik selbst, sondern mit ihren sozialen und kulturellen Kontexten beschäftigt und nur diejenigen populären Musikformen (wie z.B. Progressive Rock) als ästhetisch wertvoll angesehen, die sich für das traditionelle Analyseinstrumentarium der historischen Musikwissenschaft besonders gut eignen.

Elflein richtete sein methodisches Augenmerk auf die Analyse des »afrikanischen Spurenelements« der Repetition in den Parametern Rhythmus und Form. Feinsinnig analysierte er auch den Aspekt des Ensemblespiels im Heavy Metal und konstatierte mit Veit Erlmann (2001), dass in den der afro-amerikanischen Traditionsform des Blues entwachsenen Musikstilen weniger der Bedeutungsinhalt, sondern vielmehr die »Kette der Zeichen« gemeinschafts- und identitätsstiftend wirke: Die zyklische Struktur der Musik lenke die Aufmerksamkeit eher darauf, »wie die Dinge gemacht sind«, als »worauf sie verweisen«. Seine Ergebnisse konnte Elflein auf Rezeptions- und Präferenzhaltungen von Fankulturen übertragen und beschrieb auch den hohen Stellenwert, den die detaillierte musikalische Analyse unter den Fans von Heavy Metal einnimmt.

Zum Ausklang beschäftigte sich die Tagung mit der Frage nach der Übertragbarkeit: Welche Methoden und Arbeitsformen in der Erforschung pop- und populärkultureller Phänomene erfüllen tatsächlich die Ansprüche einer Inter- oder Transdisziplinarität? Wie kann Transdisziplinarität in der Einzel-

arbeit und in der Arbeit einer Forschungsgruppe gelingen? Inspirationen dazu bot die Tagung der AG zu Genüge. Die Diversität der interessanten und konstruktiven Beiträge an diesem Wochenende zeigte, dass spezifische Phänomene eine ebenso spezifische Wahl der Methoden erfordern. Genauso wie es nicht *eine* Theorie des Populären geben kann, die allen vorgestellten Forschungsprojekten zugrunde liegt, kann es auch nicht *eine* Methodologie geben, gleich ob sie empirisch oder hermeneutisch vorgeht. Die Hybridität populärer Kulturen, wie Elflein sie beschrieben hat, erfordert wohl auch hybride kultur- und medienwissenschaftliche Analysewege.

Quellen

- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1974). *Kapitalismus und Schizophrenie. 1. Anti-Ödipus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Erlmann, Veit (2001) »Musik in reinerer Form: Ladysmith Black Mambazo und die Politik und Ästhetik der World Musik.« In: *Rock- und Popmusik. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Bd. 8. Hg. von Peter Wicke. Laaber: Laaber, S. 227-266.
- Hardt, Michael / Negri, Antonio (2000). *Empire*. Cambridge, Ms.: Harvard University Press.
- Hecken, Thomas (2007). *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: Transcript.
- Hecken, Thomas (2009). *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009*. Bielefeld: Transcript.
- Hine, Christine (2003). *Virtual Ethnography*. London u.a.: SAGE (repr.).

Ausgewählte Neuerscheinungen 2010 (Nachtrag)

Zusammengestellt von Merle Mulder

- Adam, Holger / Aydin, Yasar / Cetin, Zülfukar / Doymus, Mustafa / Engelmann, Jonas / Henning, Astrid / Witte, Sonja (Hg.). *Pop Kultur Diskurs: Zum Verhältnis von Gesellschaft, Kulturindustrie und Wissenschaft*. Mainz: Ventil.
- Allen, Nancy Kelly. *Happy Birthday: The Story of the World's Most Popular Song*. Gretna, LA: Pelican.
- Allen, Ray. *Gone to the Country: The New Lost City Ramblers and the Folk Music Revival*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Attinello, Paul Gregory / Halfyard, Janet K. / Knights, Vanessa (Hg.). *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*. Surrey: Ashgate.
- Augustyn, Heather. *Ska: An Oral History*. Jefferson, NC: McFarland.
- Bailey, Candace. *Music and the Southern Belle: From Accomplished Lady to Confederate Composer*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Barfoot Christian, Elizabeth (Hg.). *Rock Brands: Selling Sound in a Media Saturated Culture*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Beesley, Tony. *Out of Control: Punk Rock at the Doncaster Outlook and Rotherham Windmill, 1976-1978*. Rotherham: Days Like Tomorrow Books.
- Bliss, Karen et al. (Hg.). *Music from Far and Wide: Celebrating 40 Years of the Juno Awards*. Toronto: Key Porter Books.
- Bonomo, Joe. *Highway To Hell [AC/DC] (=33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Bradley, Adam. *The Anthology of Rap*. New Haven, CT u.a.: Yale University Press.
- Bramböck, Stefanie. *Die Wiener Jazzszene: Eine Musikszene zwischen Selbsthilfe und Institution*. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Brocken, Michael. *The British Folk Revival, 1944-2002*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Buckholz, William. *Understand Rap: Explanations of Confusing Rap Lyrics You & Your Grandma Can Understand*. New York, NY: Abrams Image.
- von Burden, Zora. *Women of the Underground: Music. Cultural Innovators Speak for Themselves*. San Francisco, CA: Manic D.
- Burkeman, DB. *Stickers: From Punk Rock to Contemporary Art*. New York, NY: Rizzoli International Publications.
- Campbell, Sean. *»Irish Blood, English Heart«: Second Generation Irish Musicians in England*. Cork: Cork University Press.
- Chapman, Marshall. *They Came to Nashville*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Cho, Adrian. *The Jazz Process: Collaboration, Innovation, and Agility*. Upper Saddle River, NJ u.a.: Addison-Wesley.
- Clandillon, Sinéad (Hg.). *Riverdance. Irish Music & Dance Phenomenon*. Dublin: Abhann Productions Ltd.
- Cohan, Steven. *The Sound of Musicals*. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan.

- Conde, Oscar. *Poetik des argentinischen Rock*. Stuttgart: Abrazos.
- Cooke, Mervyn. *The Hollywood Film Music Reader*. New York, NY u.a.: Oxford University Press.
- Coupe, Laurence. *Beat Sound, Beat Vision: The Beat Spirit and Popular Song*. Manchester; New York, NY: Manchester University Press.
- Cusic, Don (Hg.). *Encyclopaedia of Contemporary Christian Music: Pop, Rock, and Worship*. Santa Barbara, CA u.a.: Greenwood Press.
- Danielsen, Anne (Hg.). *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham: Ashgate.
- Daynes, Sarah. *Time and Memory in Reggae Music: The Politics of Hope*. Manchester: Manchester University Press.
- Diouf, Mamadou / Nwankwo, Ifeoma Kiddoe (Hg.). *Rhythms of the Afro-Atlantic World: Rituals and Remembrances*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Dressler, Fritz / Fischer, Lars. *Music Hall Worpswede*. Bremen: Bremer Tageszeitungen AG.
- Du Noyer, Paul. *In the City: A Celebration of London Music*. London: Virgin.
- Eckstein, Lars. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam: Rodopi.
- Eickhoff, Thomas (Hg.). *Münster Music: Von Alsmann bis Zwillinge*. Münster: Ardey-Verlag.
- Elflein, Dietmar. *Schwermetallanalysen: Die musikalische Sprache des Heavy Metal (= texte zur populären musik 6)*. Bielefeld: transcript.
- Elliott, Richard. *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*. Farnham: Ashgate.
- Ertl, Christian. *Macht's den Krach leiser! Popkultur in München von 1945 bis heute*. München: Allitera-Verlag.
- Farin, Klaus (Hg.). *Skinhead – A Way of Life: Eine Jugendbewegung stellt sich selbst dar*. Berlin: Archiv-der-Jugendkulturen-Verlag.
- Faulk, Barry J. *British Rock Modernism, 1967-1977: The Story of Music Hall in Rock*. Farnham: Ashgate.
- Field, Andrew David. *Shanghai's Dancing World: Cabaret Culture and Urban Politics, 1919-1954*. Hong Kong: Chinese University Press.
- Furia, Philip. *The Songs of Hollywood*. London u.a.: Oxford University Press.
- Galm, Eric A. *The Berimbau: Soul of Brazilian Music*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Gebhardt, Gerd / Stark, Jürgen. *Wem gehört die Popgeschichte?* Berlin: Bosworth-Edition.
- Goffman, Ken. *Stoned! Rockstars auf Drogen*. Höfen: Hannibal.
- Goodman, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA u.a.: MIT Press.
- Gray, John. *From Vodou to Zouk: A Bibliographic Guide to Music of the French-Speaking Caribbean and Its Diaspora*. Nyack, NY: African Diaspora Press.
- Gregory, E. David. *The Late Victorian Folksong Revival: The Persistence of English Melody, 1878-1903*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Grimes, Anne (Hg.). *Stories from the Anne Grimes Collection of American Folk Music*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Hannon, Sharon M. *Punks: A Guide to an American Subculture*. Santa Barbara, CA u.a.: Greenwood Press.
- Hansen, Adam. *Shakespeare and Popular Music*. London u.a.: Continuum.

- Heatley, Michael. *Das Mädchen aus dem Song: Angie, Lola, Rita, Suzanne und Maggie May – und welche Geschichte sich dahinter verbirgt*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Hecken, Thomas / Wrzesinski, Marcel (Hg.). *Philosophie und Popkultur*. Bochum: Posth.
- Hein, Jürgen. *Wienerlieder: Von Raimund bis Georg Kreisler*. Ditzingen: Reclam.
- Henderson, Dave. *Journey to a Plugged in State of Mind. Electronic Music: A Century of Exploration and Exploitation*. London: Cherry Red Books.
- Henderson, Richard. *Song Cycle [Van Dyke Parks] (=33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Hendler, Maximilian. *Syncopated Music: Frühgeschichte des Jazz*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Hope, Donna P. *Man Vibes: Masculinities in the Jamaican Dancehall*. Kingston u.a.: Ian Randle.
- Houghton, Mick. *Becoming Elektra: The True Story of Jac Holzman's Visionary Record Label*. London: Jawbone.
- Hufen, Uli. *Das Regime und die Dandys: Russische Gaunerchansons von Lenin bis Putin*. Berlin: Rogner & Bernhard.
- Inglis, Fred. *A Short History of Celebrity*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Ingram, David. *The Jukebox in the Garden: Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Amsterdam u.a.: Rodopi.
- Irwin, Colin. *Bob Dylan – Highway 61 Revisited: Ein Album schreibt Geschichte*. Hamburg: Edel.
- Janus, Cicily. *The New Face of Jazz: An Intimate Look at Today's Living Legends and the Artists of Tomorrow*. New York, NY: Billboard.
- Jarniewicz, Jerzy. *Fifty Years with the Beatles: The Impact of the Beatles on Contemporary Culture*. Łódź: Łódź University Press.
- John, Eckhard. *From »Wunderhorn« to the Internet: Perspectives on Conceptions of »Folk Song« and the Editing of Traditional Songs*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Johnson, Bruce (Hg.). *Earogenous Zones: Sound, Sexuality and Cinema*. London; Oakville, CT: Equinox.
- Jordan, Seth (Hg.). *World Music: Global Sounds in Australia*. Sydney: University of New South Wales Press.
- Kern, Rainer. *Der blaue Klang: Musik, Literatur, Film, Tonspuren. Der Wirkungskreis von ECM und der europäisch-amerikanische Musikdialog*. Hofheim: Wolke.
- Kerschbaumer, Franz (Hg.). *Jazz and Jazz Research in Europe: Lectures of the 9th Jazz Research Congress*. Graz: Akad. Dr.- u. Verl.-Anst.
- Kolb, Mirjam / Schreiner, Manuel. *My Way Into Rock'n'Roll: 34 Storys von Anfängen und Erfolgen*. Hamburg: Edel.
- Kubik, Gerhard. *Theory of African Music 2*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Kugelberg, Johan. *Born in the Bronx. Die Anfänge des HipHop*. Hamburg: Edel.
- Kuhn, Gabriel. *Straight Edge: Geschichte und Politik einer Bewegung*. Münster: Unrast-Verlag.
- Laderman, David. *Punk Slash! Musicals: Tracking Slip-Sync on Film*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Landeshauptstadt München, Direktorium, Koordinierungsstelle für Gleichgeschlechtliche Lebensweisen, Sozialreferat, Stadtjugendamt (Hg.). *Hass und Gewalt in der Musikszene: Dokumentation. Eine gemeinsame Veranstaltung des Stadtjugendamts München und der Koordinierungsstelle für Gleichge-*

- schlechtliche Lebensweisen. Stadtratshearing zum Thema Lesben- und Schwulenfeindlichkeit und Frauenfeindlichkeit in Hip-Hop, Rap und Reggae Dancehall, 2. Februar 2010.* München: Koordinierungsstelle für Gleichgeschlechtliche Lebensweisen.
- Langebach, Martin / Raabe, Jan. *RechtsRock. Made in Thüringen.* Thüringen, Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung.
- Lenig, Stuart. *The Twisted Tale of Glam Rock.* Santa Barbara, CA: Praeger.
- Leonard, Marion / Strachan, Rob (Hg.). *The Beat Goes On: Liverpool, Popular Music and the Changing City.* Liverpool: Liverpool University Press.
- Lin, Marvin. *Kid A [Radiohead] (=33 1/3 Series).* New York, NY: Continuum.
- Löding, Ole. »Deutschland Katastrophenstaat«: *Der Nationalsozialismus im politischen Song der Bundesrepublik.* Bielefeld: Transcript.
- Lorenzen, Rudolf. *Rhythmen, die die Welt bewegten: Geschichten zur Tanz- und Unterhaltungsmusik 1800 bis 1950.* Berlin: Verbrecher-Verlag.
- Lubich, David (Hg.). *Catch the Beat: The Best of Soul Underground 1987-91.* London: DJhistory.com.
- Maas, Georg / Terhag, Jürgen (Hg.). *Zwischen Rockklassikern und Eintagsfliegen: 50 Jahre populäre Musik in der Schule.* Marschacht: Lugert.
- Mack, James Matthew. *Hip-Hop.* London: Raintree.
- MacLeod, Dewar. *Kids of the Black Hole: Punk Rock in Postsuburban California.* Norman, OK: University of Oklahoma Press.
- Manley, Jeffrey. *Dance Music: A Guide to Musical References in Anthony Powell's A Dance to the Music of Time.* Greenford: Anthony Powell Society.
- McGrath, Bob. *The Soul Discography: A Discography of Soul Recordings. Vol. 1: A-F.* West Vancouver, Kanada: Eyeball Productions.
- McLean, Dude. *The Songwriter's Survival Guide to Success.* New York, NY: Hal Leonard Books.
- McLucas, Anne Dhu. *The Musical Ear: Oral Tradition in the USA.* Burlington, VT: Ashgate.
- McVicar, Ewan. *The Eskimo Republic: Scots Political Folk Song in Action, 1951 to 1999.* Linlithgow: Gallus.
- Meisel, Perry. *The Myth of Popular Culture from Dante to Dylan.* Malden, MA u.a.: Wiley-Blackwell.
- Michelers, Detlef. *Schlag auf Schlag: Die Bremer Rock- und Beatszene 1954-1968.* Bremen: Edition Temmen.
- Michelone, Guido. *Jazz is a Woman: 39 Interviews with Female Jazz Singers and Players.* Milano: EDUCatt.
- Michelone, Guido. *Speak Jazzmen: 55 Interviews with Jazz Musicians.* Milano: EDUCatt.
- Morton, Brian. *The Penguin Jazz Guide: The History of the Music in the 1001 Best Albums.* London: Penguin.
- Mott, Toby. *Loud Flash: British Punk on Paper.* London: Haunch of Venison.
- Munn, Jason. *The Small Stakes: Music Posters.* San Francisco, CA: Chronicle.
- Nguyen, Binh. *Mit Musik geht alles besser: Strategien psychischer Einflussnahme über die Musik in den propagandistischen Unterhaltungsfilmen des Dritten Reichs und Hollywoods.* Marburg: Tectum.
- Nierenz, Heike. *Musik in den Ritualen einer Ersatzreligion: Der Nationalsozialismus und seine Gemeinschaftslieder – musikalische Analysen.* Marburg: Tectum.
- Nolen, Rose M. *African Americans in Mid-Missouri: From Pioneers to Ragtimers.* Charleston, SC: History Press.

- Owerko, Lyle. *The Boombox Project: The Machines, the Music, and the Urban Underground*. New York, NY: Abrams Image.
- Parkhouse, Nick. *101 Forgotten Pop Hits of the 1980s*. Central Milton Keynes: AuthorHouse.
- Paulo, Joaquim. *Funk & Soul Covers*. Köln: Taschen.
- Peterson, Gilles. *Bossa Nova and the Rise of Brazilian Music in the 1960s: Original Cover Art of Brazilian Music*. London: Soul Jazz Records.
- Pichaske, David R. *Song of the North Country: A Midwest Framework to the Songs of Bob Dylan*. New York, NY u.a.: Continuum.
- Pickhan, Gertrud / Ritter, Rüdiger (Hg.). *Jazz Behind the Iron Curtain*. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Powell, Mark. *Prophets & Sages: An Illustrated Guide to Underground and Progressive Rock, 1967-1975*. London: Cherry Red Books.
- Pruett, David B. *MuzikMafia: From the Local Nashville Scene to the National Mainstream*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Ribowsky, Mark. *Ain't too Proud to Beg: The Troubled Lives and Enduring Soul of The Temptations*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Reumüller, Davis / Lepenik, Robert / Heller, Andreas (Hg.). *Rockmusik in der Steiermark bis 1975*. Graz: Edition Keiper.
- Romano, Will. *Mountains Come Out of the Sky: The Illustrated History of Prog Rock*. Milwaukee, WI: Backbeat Books.
- Rudinow, Joel. *Soul Music: Tracking the Spiritual Roots of Pop from Plato to Motown*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Runowicz, John Michael. *Forever Doo-Wop: Race, Nostalgia, and Vocal Harmony*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Sadzio, Maik. *Transkulturalität: Die Hip-Hop-Gruppe »Bancada revolucionário ao Gospel« in Belém-PA, Brasilien*. Norderstedt: Books on Demand.
- Sala Rose, Rosa / Löhner, Andreas. *Lili Marleen: Die Geschichte eines Liedes von Liebe und Tod*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Schleifenbaum, Uwe. *She Loves You: Die Popkultur der sechziger Jahre: Beatles, Stones und der ganze Rest*. München: Musikmarkt-Verlag.
- Scott, David Meerman. *Marketing Lessons from the Grateful Dead: What Every Business Can Learn from the Most Iconic Band in History*. Hoboken, NJ: Wiley.
- Seifert, Manfred / Bröcker, Marianne (Hg.). *Aspekte des Religiösen in populären Musikkulturen: Internationale Tagung der Kommission zur Erforschung Musikalischer Volkskulturen und des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden, 8. bis 11. Oktober 2008*. Dresden: Thelem.
- Sharma, Nitasha Tamar. *Hip Hop Desis: South Asian Americans, Blackness, and a Global Race Consciousness*. Durham, NC: Duke University Press.
- Siebers, Winfried / Zagratzki, Uwe (Hg.). *Das blaue Wunder: Blues aus deutschen Landen*. Eutin: Lumpeter & Lasel.
- Simek, Rudolf. *Mythos Odin: Texte von der Edda bis zum Heavy Metal*. Stuttgart: Reclam.
- Sinnreich, Aram. *Mashed Up: Music, Technology, and the Rise of Configurable Culture*. Amherst, MA u.a.: University of Massachusetts Press.
- Spicer, Mark / Covach, John (Hg.). *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Stahl, Heiner / Landbeck, Hanne / Kirf, Marcel (Hg.). *Jugendradio im kalten Ätherkrieg: Berlin als eine Klanglandschaft des Pop 1962-1973*. Berlin: Landbeck.

- Stanley-Niaah, Sonjah Nadine. *Dancehall: From Slave Ship to Ghetto*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Steenstra, Sytze. *Song and Circumstance: The Work of David Byrne from Talking Heads to the Present*. New York, NY: Continuum.
- Stempel, Larry. *Showtime: A History of the Broadway Musical Theatre*. New York, NY: W.W. Norton.
- Stenzl, Jürg. *Jean-Luc Godard – Musicien: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München: Edition Text + Kritik.
- Stone, Robert L. *Sacred Steel: Inside an African American Steel Guitar Tradition*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Stras, Laurie (Hg.). *She's So Fine: Reflections on Whiteness, Femininity, Adolescence and Class in 1960s Music*. Farnham: Ashgate.
- Stubblebine, Donald J. *Early Broadway Sheet Music: A Comprehensive Listing of Published Music from Broadway and Other Stage Shows, 1843-1918*. Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Szeskus, Reinhard. *Das deutsche Volkslied: Geschichte, Hintergründe, Wirkung*. Wilhelmshaven: Noetzel.
- Szwed, John F. *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*. New York, NY: Viking.
- Tait, John. *Vanda & Young: Inside Australia's Hit Factory*. Sydney: University of New South Wales Press.
- Tennent, Scott. *Spiderland [Slint] (=33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Thompson, Dave. *Children of the Revolution: The Glam Rock Story, 1970-1975*. London: Cherry Red Books.
- Till, Rupert. *Pop Cult: Religion and Popular Music*. London: Continuum.
- Turner, Alwyn W. *My Generation: The Glory Years of British Rock*. London: V&A.
- Waldmann, Friedrich. *Arbeiterlied, Marsch- und Blasmusik – SBZ, DDR: Dokumentationen von Lied der Zeit u. VEB Deutsche Schallplatten, Tonträgerkopierung Erfurt ab 1945 bis 1990*. Niederstetten: Waldmann.
- Warner, Brad. *Hardcore Zen: Punk, Rock, Monsterfilme & die Wahrheit über alles*. Bielefeld: Aurum.
- Weingarten, Christopher R. *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back [Public Enemy] (=33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Wergin, Carsten. *Kréol Blouz: Musikalische Inszenierungen von Identität und Kultur*. Köln u.a.: Böhlau.
- Williams, Vivian T. (Hg.). *The Haynes Family Manuscript: Pioneer Dance Music from the Willamette Valley of Oregon*. Seattle, WA: Voyager Recordings & Publications.
- Wolf, Stacy Ellen. *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical*. New York, NY: Oxford University Press.
- Worsley, Shawan M. *Audience, Agency and Identity in Black Popular Culture*. New York, NY: Routledge.
- Wright, Adrian. *A Tanner's Worth of Tune: Rediscovering the Post-War British Musical*. Woodbridge; Rochester, NY: Boydell.
- Zeigermann, Ralf (Hg.). *Ratinger Hof: Fotos und Geschichten*. Königswinter: Wiegner.

Ausgewählte Neuerscheinungen 2011

Zusammengestellt von Merle Mulder

- Albiez, Sean / Pattie, David (Hg.). *Kraftwerk: Music Non-Stop*. New York, NY: Continuum.
- Armbruster, Kurt E. *Before Seattle Rocked: A City and Its Music*. Seattle, WA: University of Washington Press.
- Attfield, Nick. *You're Living All Over Me [Dinosaur Jr.] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Aust, Michael P. *Pop Video: The Art of Pop Video*. Wuppertal: Distanz-Verlag.
- Avelar, Idelber / Dunn, Christopher (Hg.). *Brazilian Popular Music and Citizenship*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bailey, Julius (Hg.). *Jay-Z. Essays on Hip Hop's Philosopher King*. Jefferson, NC: McFarland.
- Baker, Geoffrey / Knighton, Tess (Hg.). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press.
- Baker, Geoffrey. *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Durham, NC: Duke University Press.
- Banfield, William C. *Representing Black Music Culture: Then, Now, and When Again?* Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Barber-Kersovan, Alenka / Huber, Harald / Smudits, Alfred (Hg.). *West Meets East. Musik und interkultureller Dialog*. Wien u.a.: Peter Lang.
- Berson, Misha. *Something's Coming, Something Good: West Side Story and the American Imagination*. Milwaukee, WI: Applause Theatre & Cinema Books.
- Beyer, Wolfgang / Ladurner, Monica. *Im Swing gegen den Gleichschritt. Die Jugend, der Jazz und die Nazis. Jugend im Widerstand: die »Schlurfs«, ihre Musik, ihr Lebensstil*. Salzburg; Residenz Verlag.
- Björck, Cecilia. *Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change*. Göteborg: Academy of Music and Drama, University of Gothenburg.
- Brabazon, Tara. *Popular Music: Topics, Trends & Trajectories*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Brunner, Anja / Parzer, Michael (Hg.). *pop:aesthetiken: Beiträge zum Schönen in der populären Musik*. Innsbruck u.a.: StudienVerlag.
- Burgwächter, Till / Schmitz, Patrick. *Die Wahrheit über Wacken*. Meine: Reiffer.
- Büsser, Martin. *Music Is My Boyfriend: Texte 1990-2010*. Mainz: Ventil.
- Butler, Mark J. (Hg.). *Electronica, Dance and Club Music*. Burlington, VT: Ashgate.
- Carr, Daphne. *Pretty Hate Machine [Nine Inch Nails] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Cateforis, Theo. *Are We Not New Wave? Modern Pop at the Turn of the 1980s*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Clawson, Laura. *I Belong to This Band, Hallelujah! Community, Spirituality, and Tradition among Sacred Harp Singers*. Chicago, IL; London: The University of Chicago Press.

- Cohen, Aaron. *Amazing Grace* [Aretha Franklin] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Continuum.
- Dauncey, Hugh / Le Guern, Philippe (Hg.). *Stereo: Comparative Perspectives on the Sociological Study of Popular Music in France and Britain*. Farnham: Ashgate.
- DeWitt, Mark F. (Hg.). *Roots Music*. Burlington, VT: Ashgate.
- Dicaire, David. *The Folk Music Revival, 1958-1970: Biographies of Fifty Performers and Other Influential People*. Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Doehring, André. *Musikkommunikatoren: Berufsrollen, Organisationsstrukturen und Handlungsspielräume im Popmusikjournalismus* (= texte zur populären musik 7). Bielefeld: transcript.
- Dörfel, Michael. *Jazz und Literatur in der DDR: Eine Untersuchung ausgewählter Beispiele*. München: AVM.
- Drott, Eric. *Music and the Elusive Revolution: Cultural Politics and Political Culture in France, 1968/1981*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Duncombe, Stephen / Tremblay, Maxwell (Hg.). *White Riot: Punk Rock and the Politics of Race*. London; New York, NY: Verso.
- Eddy, Chuck. *Rock and Roll Always Forgets: A Quarter Century of Music Criticism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ensminger, David A. *Visual Vitriol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Fairley, Jan / Román-Velásquez, Patria / Bradby, Barbara (Hg.). *Crossing Borders: Music of Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fellezs, Kevin. *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ford, Robert / McGrath, Bob. *The Blues Discography 1971-2000 [The Later Years]*. West Vancouver, Kanada: Eyeball Productions
- Franklin, Benjamin V. *Commentaries on Jazz Musicians and Jazz Songs: A History of Jazz in Retrospect*. Lewiston, NY: E. Mellen Press.
- Fuqua, Christopher S. *Alabama Musicians: Musical Heritage from the Heart of Dixie*. Charleston, SC: History Press.
- Gatenby, Phill / Gill, Craig. *The Manchester Musical History Tour*. Manchester: Empire.
- Geiger, Friedrich / Hentschel, Frank (Hg.). *Zwischen »U« und »E«: Grenzüberschreitungen in der Musik nach 1950* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 27). Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Gibson, Nathan D. *The Starday Story: The House That Country Music Built*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hg.). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. London, New York: Routledge.
- Gray, John. *Jamaican Popular Music, from Mento to Dancehall Reggae: A Bibliographic Guide*. Nyack, NY: African Diaspora Press.
- Gregory, Georgina. *Send in the Clones: A Cultural Study of the Tribute Band*. Oakville, CT: Equinox Publishing.
- Grushkin, Paul. *Dead Letters: The Very Best Grateful Dead Fan Mail*. Minneapolis, MN: MBI Publishing Co.
- Guillain, Charlotte. *Punk: Music, Fashion, Attitude!* London: Raintree.
- Hadley, Susan / Yancy, George (Hg.). *Therapeutic Uses of Rap and Hip Hop*. New York, NY: Brunner-Routledge.

- Hagemann, Alfred. *Gronau – Enschede – Berlin: Eine musikalische Reise durch die Welt der Unterhaltung von der Weimarer Republik bis in die Nachkriegszeit*. Essen: Klartext.
- Hamberlin, Larry: *Tin Pan Opera: Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era*. Oxford: Oxford University Press.
- Hamilton, Sue L. *Hip-Hop*. Edina, MN: ABDO Publishing Co.
- Hawkins, Stan (Hg.). *Pop Music and Easy Listening*. Burlington, VT: Ashgate.
- Hecht, Stuart Joel. *Transposing Broadway: Jews, Assimilation, and the American Musical*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Hegarty, Paul / Halliwell, Martin. *Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s*. New York, NY: Continuum.
- Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hg.). *Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung Bd. 37). Bielefeld: Transcript.
- Hentschel, Frank. *Töne der Angst: Die Musik im Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Herbert, Ruth. *Everyday Music Listening: Absorption, Dissociation and Trancing*. Burlington, VT: Ashgate.
- Hermes, Will. *Love Goes to Buildings on Fire: Five Years in New York That Changed Music Forever*. New York, NY: Faber and Faber.
- Hillier, Jim. *100 Film Musicals*. London: BFI Publishing.
- Hoffman, Tyler. *American Poetry in Performance: From Walt Whitman to Hip Hop*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Holbrook, Morris B. *Music, Movies, Meanings, and Markets: Cinemajazzamatazz*. New York, NY: Routledge.
- Hornberger, Barbara. *Geschichte wird gemacht: Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hunziker, Hans W. *Magie des Hörens: Unbewusste Strategien der Hörwahrnehmung*. Zürich: Transmedia, Stäubli.
- Izzo, David Garrett (Hg.). *Bruce Springsteen and the American Soul: Essays on the Songs and Influence of a Cultural Icon*. Jefferson, NC: McFarland.
- Jacke, Christoph / Ruchatz, Jens / Zierold, Martin (Hg.). *Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft*. Berlin; Münster: Lit.
- Jones, Meta DuEwa. *The Muse is Music: Jazz Poetry from the Harlem Renaissance to Spoken Word*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Jost, Christofer / Klug, Daniel / Schmidt, Axel / Neumann-Braun, Klaus (Hg.). *Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien der populären Musik*. Baden-Baden: Nomos.
- Kernfeld, Barry. *Pop Song Piracy: Disobedient Music Distribution since 1929*. Chicago, IL; London: University of Chicago Press.
- King, Stephen A. *I'm Feeling The Blues Right Now: Blues Tourism in the Mississippi Delta*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Kiwan, Nadia / Meinhof, Ulrike Hanna. *Cultural Globalization and Music: African Artists in Transnational Networks*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Lacasse, Serge. *History, Genre and Fandom: Popular Music Studies at the Turn of the Century*. London, ON: Department of Music Research and Composition, Faculty of Music, University of Western Ontario.
- Lane, Stewart F. *Jews on Broadway: An Historical Survey of Performers, Playwrights, Composers, Lyricists and Producers*. Jefferson, NC: McFarland & Co.

- Laurence, Felicity / Urbain, Olivier (Hg.). *Music and Solidarity: Questions of University, Consciousness, and Connection* (= Peace & Policy 15). New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Litzbach, Andreas. »Real Niggaz Don't Die«: *Männlichkeit im HipHop*. Marburg: Tectum.
- MacLachlan, Heather. *Burma's Pop Music Industry: Creators, Distributors, Censors*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Madrid, Alejandro L. (Hg.). *Transnational Encounters: Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*. New York, NY: Oxford University Press.
- Mania, Thomas / Keazor, Henry / Wübbena, Thorsten (Hg.). *Imageb(u)ilder: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Videoclips*. Münster: Telos.
- Marks, Craig / Tannenbaum, Rob. *I Want My MTV: The Uncensored Story of the Music Video Revolution*. New York, NY: Dutton.
- Martel, Frédéric. *Mainstream: Wie funktioniert, was allen gefällt*. München: Knaus.
- Märzhäuser, Christina. *Portugiesisch und Kabuverdianu in Kontakt: Muster des Code-switching und lexikalische Innovationen in Raptexten aus Lissabon*. Frankfurt/M.; New York, NY: Lang.
- McClure, John S. *Mashup Religion: Pop Music and Theological Invention*. Waco, TX: Baylor University Press.
- McLeod, Kembrew / DiCola, Peter. *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*. Durham, NC: Duke University Press.
- McNeill, Fraser G. *AIDS, Politics, and Music in South Africa*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Meili, Jürg Martin. *Kunst als Brücke zwischen den Kulturen: Afro-amerikanische Musik im Licht der schwarzen Bürgerrechtsbewegung*. Bielefeld: Transcript.
- Meine, Sabine / Noeske, Nina (Hg.). *Musik und Popularität: Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*. Münster u.a.: Waxmann.
- Meizel, Katherine. *Idolized: Music, Media, and Identity in American Idol*. Bloomington, IN u.a.: Indiana University Press.
- Miller, Janice. *Fashion and Music*. Oxford: Berg.
- Miller, Scott. *Sex, Drugs, Rock & Roll, and Musicals*. Boston, MA: Northeastern University Press.
- Morritt, Robert. *Recording in the South: Early Recorded Rural and Country Music in the American South*. Köln: LAP Lambert Academic Publishing.
- Morritt, Robert. *Recording the Blues: Roots of the Blues, History of Blues Musicians from the Earliest Days of Recording*. Köln: LAP Lambert Academic Publishing.
- Muller, Carol Ann / Benjamin, Sathima Bea. *Musical Echoes: South African Women Thinking in Jazz*. Durham, NC: Duke University Press.
- Murungi, John. *African Musical Aesthetics*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Naden, Corinne J. *The Golden Age of American Musical Theatre: 1943-1965*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Newerkla, Stefan Michael / Poljakov, Fedor B. / Schmitt, Oliver Jens (Hg.). *Das politische Lied in Ost- und Südosteuropa*. Wien: Lit.
- Nohr, Rolf / Schwaab, Herbert (Hg.). *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Berlin u.a.: Lit.
- Nowell, David. *The Story of Northern Soul: A Definitive History of the Dance Scene That Refuses to Die*. London: Anova Books.

- Parzer, Michael. *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur*. Wien: Peter Lang.
- Patell, Cyrus. *Some Girls* [Rolling Stones] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Continuum.
- Peddie, Ian (Hg.). *Popular Music and Human Rights* (2 Bd.). Burlington, VT: Ashgate.
- Peglow, K. / Engelmann, J. (Hg.): *Riot Grrrl Revisited. Geschichte und Gegenwart einer feministischen Bewegung*. Mainz: Ventil.
- Perullo, Alex. *Live from Dar es Salaam: Popular Music and Tanzania's Music Economy*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Petchauer, Emery. *Hip-Hop Culture in College Students' Lives: Elements, Embodiment, and Higher Edutainment*. New York, NY: Routledge.
- Petracca, Michael / Sorapure, Madeleine. *Reading Popular Culture*. Boston, MA u.a.: Prentice Hall.
- Petras, Ole. *Wie Popmusik bedeutet: Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld: Transcript.
- Pfeil-Schneider, Alexandra. *Schlager im DDR-Fernsehen: Eine Analyse der non-fiktionalen Unterhaltungssendungen Schlager aus Berlin, Schlager einer kleinen Stadt und Schlager einer großen Stadt*. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag.
- Pool, Jeannie G. *A Research Guide to Film and Television Music in the United States*. Lanham, MD u.a.: Scarecrow Press.
- Quirino, Richie. *Contemporary Jazz in the Philippines: 1970 to the Year 2010*. Mandaluyong City: Anvil.
- Rabaka, Reiland. *Hip Hop's Inheritance: From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Randall, Linda K. *Finding Grace in the Concert Hall: Community and Meaning among Springsteen Fans*. Long Grove, IL: Waveland Press.
- Rasmussen, Ljerka V. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. New York, NY u.a.: Routledge.
- Rauhut, Michael. *Das Kunden-Buch: Blues in Thüringen*. Erfurt: Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen.
- Rausch, Andrew J. *I am Hip-Hop: Conversations on the Music and Culture*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Raussert, Wilfried / Habell-Pallán, Michelle (Hg.). *Cornbread and Cuchifritos: Ethnic Identity Politics, Transnationalization, and Transculturation in American Urban Popular Music*. Tempe, AZ: Bilingual Press.
- Reisloh, Jens. *Deutschsprachige Popmusik: zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert. Grundlagenwerk – Neues Deutsches Lied (NDL)*. Münster: Telos.
- Reitsamer, Rosa / Fichna, Wolfgang (Hg.). *»They Say I'm Different ...« Populärmusik, Szenen und ihre AkteurInnen*. Wien: Löcker.
- Reynolds, Simon. *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*. London: Faber & Faber.
- Richardson, John. *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Rojek, Chris (Hg.). *Popular Music* (4 Bd.). Los Angeles, CA; London: SAGE.
- Rommen, Timothy. *Funky Nassau: Roots, Routes, and Representation in Bahamian Popular Music*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Rosenthal, Beth (Hg.). *Should Music Lyrics be Censored?* Detroit, MI: Greenhaven Press.

- Rosenthal, Rob / Flacks, Richard. *Playing for Change: Music and Musicians in the Service of Social Movements*. Boulder, CO: Paradigm Publishers.
- Rumpf, Wolfgang. *Popmusik und Medien*. Berlin, Münster: Lit.
- Saucier, P. Khalil. *Native Tongues: An African Hip-Hop Reader*. Trenton, NJ: Africa World Press.
- Savage, Steve. *Bytes and Backbeats: Repurposing Music in the Digital Age*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Scarfe, Gerald. *The Making of Pink Floyd, The Wall*. Hamburg: Edel Germany.
- Schleifer, Ronald. *Modernism and Popular Music: Language and Music in Gershwin, Porter, Waller, and Holiday*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shahriari, Andrew. *Popular World Music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall/Pearson.
- Shteamer, Hank. *Chocolate And Cheese [Ween] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Simpson, Kim. *Early '70s Radio: The American Format Revolution*. New York, NY: Continuum.
- Slobin, Mark. *Folk Music: A Very Short Introduction*. Oxford u.a.: Oxford University Press.
- Spence, Lester K. *Stare in the Darkness: The Limits of Hip-Hop and Black Politics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Spicer, Mark (Hg.). *Rock Music*. Burlington, VT: Ashgate.
- Stolle, Roger. *Hidden History of Mississippi Blues*. Charleston, SC: History Press
- Stoute, Steve. *The Tanning of America: How Hip-Hop Created a Culture That Rewrote the Rules of the New Economy*. New York, NY: Gotham.
- Sullivan, Denise. *Keep on Pushing: Black Power Music from Blues to Hip-Hop*. Chicago: Lawrence Hill Books
- Sussman, Richard / Abene, Michael. *Jazz Composition and Arranging in the Digital Age*. New York, NY: Oxford University Press.
- Szendy, Peter. *Hits. Philosophy in the Jukebox*. New York: Fordham University Press.
- Taylor, Dennis. *English Brass Bands and Their Music, 1860-1930*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Toft, Robert. *Hits and Misses: Crafting Top 40 Singles, 1963-1971*. New York, NY: Continuum.
- Tost, Tony. *American Recordings [Johnny Cash] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Toynbee, Jason / Dueck, Byron (Hg.). *Migrating Music*. New York, NY: Routledge.
- Trucks, Rob. *Tusk [Fleetwood Mac] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- VanHecke, Susan. *Raggin', Jazzin', Rockin': American Musical Instrument Makers*. Honesdale, PA: Boyds Mills Press.
- Vila, Pablo / Semán, Pablo. *Troubling Gender: Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Waldner, Annegret. *Emotionen im Deutschen Schlager 1930-1949*. Innsbruck u.a.: Studien-Verlag.
- Waterman, Bryan. *Marquee Moon [Television] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Waters, Keith. *Studio Recordings of the Miles Davis Quintet 1965-68 (Oxford Studies in Recorded Jazz)*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Weaver, Mike / Hart, Colleen. *Sweat, Tears, and Jazz Hands: The Official History of Show Choir from Vaudeville to Glee*. Montclair, NJ: Hal Leonard Books.

- Weiss, Miriam. »To Make a Lady out of Jazz«: Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs. Neumünster: Bockel.
- Whitehead, Kevin. *Why Jazz? A Concise Guide*. Oxford u.a.: Oxford University Press.
- Wilentz, Sean. *Bob Dylan in America*. New York: Random House.
- Williams, Patrick J. *Subcultural Theory: Traditions and Concepts*. Cambridge: Polity Press.
- Whyton, Tony (Hg.). *Jazz*. Burlington, VT: Ashgate.
- Wickström, David-Emil. »Okna otkroi!« *Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene*. Stuttgart: Ibidem-Verlag.
- Wright, Robin. *Rock the Casbah: Rage and Rebellion Across the Islamic World*. New York: Simon & Shuster.
- Young, Rob. *Electric Eden. Unearthing Britain's Visionary Music*. London: Faber & Faber.
- Zamora, Wendy Garofoli. *Hip-Hop History*. Oxford: Raintree.