

Samples

Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung. 3. 2004.
(www.aspm-samples.de/Samples3/hendler.html), Version vom 10.07.2004

MAXIMILIAN HENDLER

Niederlage als nationaler Mythos. Das Kosovo-Motiv in der serbischen Populärmusik heute

Der Rekurs auf mittelalterliche Ereignisse zum Zweck nationaler Selbstvergewisserung gilt heute im so genannten Westen als antiquiert und speziell im deutschen Sprachraum durch den Nationalsozialismus als desavouiert. Diese Haltung der Geschichte gegenüber wird nicht von allen europäischen Völkern geteilt. Insbesondere in Serbien ist die Schlacht am Kosovo Polje (=„Amselfeld“) im Jahr 1389 noch heute – oder vielmehr: gerade heute wieder ein Kristallisationskern nationalistisch-irredentistischer Bewusstseinsbildung, der schon von Slobodan Miloschewitsch benützt wurde, um das serbische Volk in Zusammenhang mit dem Zerfall Jugoslawiens auf kriegerische Auseinandersetzungen zum Zweck territorialer Erweiterungen einzustimmen, und der trotz der negativen Folgen dieser Politik auch nach dem Sturz dieses Politikers weiterwirkt, wach gehalten durch den absehbaren endgültigen Verlust der Provinz Kosovo-Metohija an die skipetarische Mehrheit. Woher rührt die für Außenstehende abnorm wirkende Fixierung auf dieses Ereignis?

Von der Schlacht selbst sind keine historisch tragfähigen Einzelheiten überliefert. Fest steht nur das Ergebnis, dass beide Heerführer – Fürst Lasar Hrebeljanowitsch auf serbischer und Sultan Murat auf osmanischer Seite – den Tod fanden. Nach dem Völkerrechtsverständnis des 14. Jahrhunderts bedeutete das einen unentschiedenen Ausgang des Kampfes. Fest steht jedoch auch, dass das serbische Heer gegen das zahlenmäßig und taktisch überlegene Heer der Osmanen chancenlos war und die Schlacht daher im Endergebnis eine Niederlage bedeutete. Als solche ging sie in das serbische Volksbewusstsein ein und wurde in den Jahrhunderten der osmanischen Herrschaft von den Guslaren, den nach ihrem einsaitigen Streichinstrument („gusla“) benannten Rezitatoren der serbischen Heldenepik, mit halb und ganz legendären Bearbeitungen des Stoffes zu einem ganzen Epenzyklus ausgebaut.

Zu den ideologisch bedeutsamsten Motiven der Kosovo-Epen gehört, dass Fürst Lasar durch Verrat fällt (historisch nicht beweisbar), nachdem er schon vor der Schlacht in einem Traumgesicht zur Entscheidung aufgefordert wurde, entweder das irdische oder das himmlische Reich zu wählen (reine Legende) und sich dabei für das himmlische Reich entschied. Damit konnte er in die Nachfolge Christi gerückt und sein Tod als Opfertod für das Christentum interpretiert werden, was auf alle Gefallenen der Schlacht

und auf das serbische Volk insgesamt abfärbte. Diese religiöse Deutung des Ereignisses steht mit dem Faktum in Zusammenhang, dass die serbisch-orthodoxe Kirche während der Osmanenherrschaft die zentrale Bewahrerin des serbischen Volkstums war. Damit bekam die schon von ihrem organisatorischen Gründer, dem Hl. Sava (näheres siehe unten), vorgezeichnete nationale Bindung eine für westliche Betrachter kaum nachvollziehbare Intensität, die bis heute weiterwirkt.

Die Guslarenepeik verlor zwar schon im 18. Jahrhundert ihre sinnstiftende Kraft, doch wurden ihre Stoffe im Zug der staatlichen Verselbständigung Serbiens im 19. Jahrhundert wieder aufgegriffen und dienen seither allen Künsten als thematisches Reservoir. Eine herausragende Rolle in diesem Transformationsprozess spielte der Ethnolog, Philologe und Schöpfer der neuserbischen Literatursprache Vuk Stefanowitsch Karadschitsch (1787-1864). Die europäischen und insbesondere deutschsprachigen Intellektuellen standen Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts im Bann des Homer-Problems („Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf?“), und bei den Brüdern Grimm, mit denen Vuk in Wien bekannt wurde, erregte seine Sammlung serbischer Heldenepen lebhaftes Interesse. Durch die Übersetzerin TALVJ (Therese Albertine Luise von Jakob) wurde mit dieser Thematik sogar Goethe bekannt, der eine Nachdichtung der „Hasanaginiza“ verfasste. Auch in Frankreich und England war die serbische Epik zu dieser Zeit Gegenstand literaturwissenschaftlicher Diskussionen.

Das internationale Echo wirkte auf Serbien zurück und bestärkte die dortigen Eliten, deren aufklärerischer Flügel der Materie zunächst reserviert gegenüber stand, in der Überzeugung, mit der (vor sinnloser Brutalität strotzenden) Guslarenepeik über einen literarischen und geistigen Schatz ersten Ranges zu verfügen. Damit ging sie in den Bildungskanon ein, der sich zu dieser Zeit formierte, und wurde nicht mehr von den überwiegend illiteraten Epenrezitatoren, sondern von Volksbildnern und Mittelschulprofessoren weiter verbreitet. Die ersten Verse der wichtigsten Texte auswendig zu können hatte im Königreich Serbien (nach 1918 Jugoslawien) die gleiche Bedeutung wie im Lateinunterricht vergangener Tage. Die epische Deutung der Geschichte wurde auf diese Weise allgemeines Bildungsgut, das durch die wissenschaftliche Geschichtsschreibung kaum mehr modifiziert werden konnte.

Während des kommunistischen Regimes wurden nationalistische Tendenzen bei allen Völkern Jugoslawiens unterdrückt, was in Serbien immer als Unterdrückung des „Serbentums“ aufgefasst wurde. Um des inneren Friedens willen musste jedoch Tito, der Herkunft nach Kroat, den in der Armee und der Parteihierarchie überproportional vertretenen Serben viele Konzessionen machen, was dazu führte, dass sich unter der Decke kommunistischer Internationalität am serbischen Selbstverständnis nichts Nennenswertes änderte. Nach dem Tod Titos bekam die Kosovo-Thematik in Serbien wieder Auftrieb und bediente sich nun auch der neuen medialen Möglichkeiten. Dabei ist zu bedenken, dass in den Balkanländern generell Dichtung und Musik für die Bewusstseinsbildung der Bevölkerung eine größere Rolle spielen als in Mitteleuropa.

Zum Kosovo ist anzumerken, dass diese Region im Mittelalter serbisches Siedlungsgebiet war. Prisren war eine Pfalz der serbischen Könige und Petsch der Sitz des Patriarchats der serbisch-orthodoxen Kirche. Die Skipetarisierung erfolgte erst unter der Osmanenherrschaft. Von allen Balkanvölkern leisteten die Skipetaren (Staatsvolk in Albanien = Sqiperija, aber auch in Griechenland, der Republik Makedonien, in Montenegro und eben im Kosovo siedelnd) dem Vormarsch der Osmanen am längsten Widerstand, wobei ihnen die Unwegsamkeit ihrer Siedlungsgebiete zugute kam. Nach dem Sieg der Osmanen bekehrten sich jedoch vor allem die Nordalbaner (Gegen) fast vollständig zum Islam und spielten von nun an unter der Bezeichnung „Arnauten“ (türk. „Arnavut“) im Osmanenreich eine wichtige Rolle als Offiziere und Verwaltungsbeamte. Faruk, der letzte ägyptische König, entstammte einer arnautischen Dynastie.

Durch mehrere Schübe serbischer Fluchtbewegungen nach Norden entstand im Kosovo ein Vakuum, das sukzessive von Siedlern aus Nordalbanien besetzt wurde. Reibungen mit der serbischen Restbevölkerung waren dabei unvermeidlich. Als die Region im Gefolge des 2. Balkankrieges 1912 wieder serbische Provinz wurde, versuchten die serbischen Regierungen in mehreren blutigen Verfolgungs- und Vertreibungswellen wieder eine serbische Bevölkerungsmehrheit herzustellen. Keine dieser Aktionen erreichte ihr Ziel, doch wurden die Beziehungen zwischen den Volksgruppen dadurch unheilbar vergiftet. Der letzte groß angelegte Versuch dieser Art vor dem Zerfall Jugoslawiens ereignete sich Anfang der 1960er Jahre, also sogar in kommunistischer Zeit, in Gang gesetzt durch den serbischen Innenminister Alexander Rankowitsch.

Zwei Texte der jüngeren und jüngsten Vergangenheit sollen demonstrieren, wie die Kosovo-Thematik heute aktualisiert wird. Die deutschen Übersetzungen stammen vom Autor dieses Beitrages.

Kosovo

Vecitu slavu Srbija slavi,
vecitu slavu besmrtnijeh,
zavete Kristu i Svetom Savi
i san o Kosovu beskrajno lep.

[Refrain:]

I dok je jedan Srbiji Srbin,
i dok Kosovom vija se klas,
blistace ona legenda cista,
svih duša srpskih sudnji je cas.

U nama svima živi taj plamen
bitaka teških božura glas,
Lazara svetog nebeski znamen
sada nas zove, priziva spas.

Obilic stari, Obilic novi,
istog su roda, isti su soj,
i kad zatreba danas i sutra
vodice opet kosovski boj.

Kosovo

Ewigen Ruhm rühmt Serbien,
ewigen Ruhm der Unsterblichen,
dem Testament Christi und dem Hl. Sava
und dem Traum von Kosovo, grenzenlos schön.

[Refrain:]

Und solange in Serbien ein Serbe ist,
und solange sich im Kosovo die Ähre wiegt,
wird jene reine Legende glänzen,
die der Seele aller Serben die Gerichtsstunde ist.

In uns allen lebt diese Flamme
der Päonie schwerer Schlachten Klang,
des Hl. Lasar himmlisches Zeichen
ruft uns jetzt, beschwört das Heil.

Der alte Obilitsch, der neue Obilitsch,
sind des gleichen Geschlechts, der gleiche Stamm,
und wenn es heute oder morgen nötig ist,
wird er wieder die Schlacht von Kosovo führen.

Text und Musik: Ljuben Manasijević; CD: *Sokoј 1991: Otadžbina Srbija. Ljuben Manasijević*. Aufnahmen 1992. Red.: B. Aleksic. 2001. Nr.8.

Aufgenommen wurde der Titel im Jahr 1992, also zur Zeit der Herrschaft von Milošewitsch und vor dem Beginn der offenen Kampfhandlungen im Kosovo. Die CD, der sie entstammt, wurde im Jahr 2001 aufgelegt, als der Misserfolg der serbischen Kosovo-Politik für jedermann offenkundig war. Der nationale Irredentismus ist durch die politische Realität offenkundig nicht zu beeinflussen.

Zur Musik ist anzumerken, dass es sich um den Typ eines langsamen Walzers handelt, der keinerlei serbische Spezifika erkennen lässt. Das ist auffallend, denn üblicherweise bedient sich der Nationalismus auch einschlägiger musikalischer Embleme. Der Sänger (Manasijewitsch selbst) verfügt über einen dröhnenden Bariton, dem das Pathos quasi von Natur aus eigen ist. Die Begleitung ist in billigstem Electronic-Sound gehalten und lieblos, um nicht zu sagen schlampig geschnitten. Die Diskrepanz zwischen der Inbrunst des Gesangsvortrages und der Belanglosigkeit der Instrumentalpartien ist an allen Titeln der fraglichen CD festzustellen.

Nun zur Interpretation des Textes: Zum Verständnis der ersten Verse ist von Bedeutung, dass das deutsche Wort „Ruhm“ hier für das gemeinslawische Lexem „Slava“ steht, das gleichermaßen weltliche wie religiöse Konnotationen hat. Könnten die Verse 1 und 2 noch als schwülstige weltliche Rhetorik aufgefasst werden, so enthüllen die Verse 3 und 4 in Kürzestfassung das Programm national-serbischer Religiosität, womit auch der religiöse Gehalt der Adjektive „ewig“ und „unsterblich“ offenkundig wird.

Der Sprung vom (neuen) Testament Christi zum Hl. Sava drückt die national zentrierte Auffassung des Christentums aus. Sava (≠ Sabbas) war der Mönchsname von Rastko Nemanjitsch (um 1175-1236), dem ersten Erzbischof der serbisch-orthodoxen Kirche und jüngsten Sohn von Stefan Nemanja, dem Begründer des mittelalterlichen serbischen Reiches und Stammvater der Königsdynastie der Nemanjiden. Die Bedeutung, die Sava bis heute im serbischen Bewusstsein hat, lässt sich daran ermessen, dass ihm in den 1990ern in Belgrad eine Gedenkkirche von gigantomanischen Ausmaßen (Hram Svetog Save) errichtet wurde, die sich mittlerweile der Fertigstellung nähert.

Dass als drittes Glied der Aufzählung der „Traum von Kosovo“ erscheint, bezeugt die religiöse Wertung der Schlacht am Amsfeld. „Grenzenlos schön“ daran ist der „ewige Ruhm“, der den Helden für ihren Opfertod zuteil wird. Alle orthodoxen Kirchen (Bulgaren, Georgier, Griechen, Rumänen, Russen, Ukrainer, Weißrussen) haben stärkere ethnische Affinitäten als etwa der Katholizismus, und in allen einschlägigen Überlieferungen spielen Kämpfe gegen nichtchristliche Mächte eine Rolle, doch nirgends wird die Identifikation von Christentum und nationaler Geschichte mit derart naiver Direktheit hergestellt wie in Serbien.

Der Refrain bringt eine Bekräftigung des bereits Gesagten. Kosovo ist das geistige Rückgrat des Serbentums, und solange dieses existiert, wird auch die Erinnerung an die Schlacht aufrecht erhalten. Das Adjektiv „rein“ ist wieder im religiösen Sinn als „makellos, frei von Sünde“ aufzufassen. Mit dem letzten Vers wird die Einstellung zum

Kosovo-Problem in die Nähe des Jüngsten Gerichts gerückt. Daran erweist sich, ob ein Serbe würdig ist, in den Himmel zum HI. Lasar zu kommen oder in die Hölle zu dessen Verrätern.

Der erste Vers der zweiten Strophe beschwört den Gemeinschaftsgeist. Die Flammenmetapher drückt das brennende Verlangen nach dem heroischen Opfer aus. Obendrein ist sie auf eine im Kosovo wachsende Päonienart bezogen, deren Röte der Volksüberlieferung zufolge vom Blut der gefallenen Helden stammt, womit auch sie zu den Mahnmalen gehört, die den „ewigen Ruhm“ aufrecht erhalten. Mit dem „Heiligen“ Lasar ist der oben erwähnte Fürst Lasar Hrebeltanowitsch (um 1329-1389) gemeint, der in der Schlacht am Amselfeld fiel und von der serbischen Kirche heilig gesprochen wurde. Sein „himmlisches Zeichen“ ist das serbische Wappen, das zum Kampf um den Kosovo ruft, der in dieser Weltsicht das „Heil“ bedeutet.

Der „alte Obilitsch“ am Beginn der dritten Strophe ist Milosch Obilitsch, in der Volksepik derjenige Held, der in der Schlacht am Amselfeld den Sultan Murat tötete. Historisch ist keine Persönlichkeit dieses Namens verifizierbar. Mit dem „neuen Obilitsch“ ist Miloschewitsch gemeint, dessen Familienname ja „Sohn des Milosch“ bedeutet. Mit der Erwähnung des gleichen Geschlechts und Stammes wird er in den Rang eines Helden erhoben. Gleichzeitig drückt sich darin auch das ethnische Selbstverständnis der Serben aus, die sich als ein Geschlecht oder einen Stamm von Blutsverwandten empfinden. Der letzte Vers bringt schließlich auf den Punkt, wozu das ganze religiös unterfütterte Pathos dient – zum Aufruf zur Schlacht um den Kosovo.

Dve Zvezde

Nad Kosovom zvezda sjajna blista,
zlatnim sjajem obasjala zemlju,
a ka nebu svoje zrake šalje,
gde susrece zvezdu još sjajnuju.
A kada se susretoše zvezde,
sa nebesa cu se slavna pesma,
koja hvali obe zvezde sjajne,
što naceše divna razgovora.
Zvezda manja vecoj zvezdi zbori
o stradanju srpskom na Kosovu,
gde krv srpska vekovima tece
i natapa svu kosovsku zemlju.
Tu bezakon' na pobožna usta
da mu otme cest i dostojanstvo,
cinec' sliku one borbe stare,
što onomad na nebu se zbila.
Velja zvezda manjoj odgovara:
Ta je bitka okoncana davno
kad još ne bi zemlje ni coveka,
sam' od Boga stvorenih angela.
Tad Mihajlo sa nebeskom vojskom
svrže s neba protivnog satanu,
zatvori ga u adove stane

Zwei Sterne

Über dem Kosovo glänzt ein strahlender Stern,
mit goldenem Glanz bestrahlt er die Erde,
aber zum Himmel sendet er seine Strahlen,
wo er einem noch strahlenderen Stern begegnet.
Und als sich die Sterne begegneten,
war vom Himmel ein Ruhmeslied zu hören,
das die beiden strahlenden Sterne pries,
die ein wunderbares Gespräch begannen.
Der kleinere Stern spricht zum größeren Stern
über das serbische Leiden am Kosovo,
wo das serbische Blut Jahrhunderte floss
und alle Erde des Kosovo tränkte.
Hier erhob sich der Gesetzlose über den Frommen,
dass er ihm Ehre und Würde entrisse,
das Bild jener alten Kämpfe malend,
welche sich ehemals am Himmel ereigneten.
Der größere Stern antwortet dem kleineren:
Diese Schlacht ist längst beendet,
als noch keine Erde und keine Menschen waren,
sondern nur von Gott geschaffene Engel.
Michael damals mit dem himmlischen Heer
vertrieb aus dem Himmel den feindlichen Satan,
sperrte ihn in die Höllenwohnung

i sa njime svu demonsku silu.
 Sad on nema vlasti ni nad kime,
 sem kad neko služiti mu želi.
 Takav pravdu gledati ne može,
 no još goni sledbenike njene.
 Pravdu Hristos Srbima je dao
 da je tvore i za nju stradaju,
 da osvoje pobednicke vence
 i sa Hristom doveka caruju.
 Kad ostvare nebesku pobedu
 zemaljska ce za njom brzo doci,
 i opet ce biti silno more
 vecno groblje mrskih faraona.
 Svi angeli otopjaše pesmu,
 divnu hvalu što proslavlja zvezde.
 Velja zvezda – to je Sveta Djeva,
 što pokrovom svojim Srbe cuva.
 Manja zvezda – to je srpska glava,
 Car Lazare od kosovske zemlje:
 mac pravedni s obe strane oštar,
 što molitvom za Srbe vojuje.

und mit ihm alle Dämonenmächte.
 Jetzt hat er über niemanden mehr Macht,
 nur wenn einer ihm dienen will.
 Dergestalt kann er Gerechtigkeit nicht sehen,
 sondern verfolgt noch seine Anhänger.
 Das Recht hat Christus den Serben gegeben,
 dass sie es tun und für es leiden,
 dass sie die Siegeskränze erobern
 und mit Christus in Ewigkeit herrschen.
 Wenn der himmlische Sieg vollbracht ist,
 wird ihm der irdische rasch folgen,
 und wieder wird ein mächtiges Meer sein,
 ewig das Grab der verhassten Pharaonen.
 Alle Engel sangen das Lied zu Ende,
 das wunderbare Lob, das die Sterne preist.
 Der größere Stern ist die Heilige Jungfrau,
 die mit ihrem Schleier die Serben behütet.
 Der kleinere Stern ist das serbische Oberhaupt,
 Kaiser Lasar vom Kosovo:
 das gerechte Schwert auf beiden Seiten geschärft,
 der mit Gebet für die Serben kämpft.

Text und Musik: Arsenije Arsenijevic; CD: *Studenica 2: Pirc. Zemlja svetog Simeona*.
 Aufnahmen 2002: G. Letunica. Manastir Studenica 2002. Nr.16.

Die CD, der dieser Titel entstammt, wurde im Jahr 2002 aufgenommen. Es handelt sich um eine Veröffentlichung des Klosters Studenica, was wieder die enge Verflechtung der serbisch-orthodoxen Kirche mit dem serbischen Nationalismus zeigt. Studenica wurde im Jahr 1183 vom oben erwähnten Reichsgründer Stefan Nemanja (1114-1199) gestiftet und hat von allen serbischen Klöstern das höchste Prestige. Auf Stefan Nemanja, der sich im Jahr 1196 vom Herrscheramt zurückzog und unter dem Mönchs-namen SIMEON in das ebenfalls von ihm gegründete Kloster Hilandar am Athos eintrat und wenige Jahre nach seinem Tod heilig gesprochen wurde, bezieht sich auch der Titel der Veröffentlichung: *Zemlja svetog Simeona*, d.h. „Land des Heiligen Simeon“. Hier erfolgt die Heiligung Serbiens nicht über das Blutopfer am Amselfeld, sondern über die Heiligkeit des Reichsgründers.

Musikalisch lehnt sich das von einem Trio a cappella vorgetragene Beispiel an den volkstümlichen serbischen Kirchengesang an, womit von dieser Seite eine religiöse Atmosphäre evoziert wird. Ideologisch gewichtiger ist allerdings das in der deutschen Übertragung nicht nachvollziehbare Metrum des Originals. Es handelt sich um den asymmetrischen Deseteraz (von deset = 10), den 10silbigen Vers der serbischen Volksepik, der auch „epischer“, „männlicher“ oder „heroischer“ Deseteraz genannt wird. Neben der Zehnsilbigkeit ist sein Hauptmerkmal die Zäsur nach der vierten Silbe, die ihn vom „symmetrischen“, „lyrischen“ oder „weiblichen“ Deseteraz mit der Zäsur nach der fünften Silbe unterscheidet.¹ Zur Verdeutlichung die ersten beiden Zeilen des Originals:

Nad Kosovom / zvezda sjajna blista,
 zlatnim sjajem / obasjala zemlju.

Das bloße Versmaß übt auf einschlägig inkulturierte eine für deutsche Muttersprachler kaum nachvollziehbare Wirkung aus, da hier die vergleichbare Nibelungenstrophe außer Germanisten so gut wie niemand kennt. Es evoziert eine Stimmung mit den Kristallisationskernen Männlichkeitskult, Heldenkult und Volkstumskult, die bei entsprechender individueller und erst recht kollektiver Disposition drogenartige Wirkungen annehmen kann. Neu am zitierten Beispiel ist, dass es durch die musikalischen Aspekte des Vortrags in die Nähe des Kirchengesanges gerückt wird, in dem der asymmetrische Deseterac traditionell *nicht* verwendet wird. Im Gegensatz zum erstzitierten Beispiel „Kosovo“ erfolgt hier die Heiligung der serbischen Heldentradition auch mit der Kombination poetischer und musikalischer Mittel.

Inhaltlich verfolgt „Zwei Sterne“ das gleiche Ziel wie „Kosovo“, wenngleich den politischen Gegebenheiten des Jahres 2002 entsprechend in verhaltenerer Weise. Das Geschehen wird in das Himmelsgewölbe über dem Kosovo verlegt, wo zur Begleitung von Engelschören ein strahlender Stern einem noch strahlenderen begegnet. Er klagt unter Zuhilfenahme der Dichotomie „Gesetzlose : Fromme“ über die serbischen Leiden im Kosovo, und der größere Stern tröstet ihn mit Hinweis auf den Engelssturz, der sich schon vor der Erschaffung der Welt ereignete. Das serbische Volk hat im Heildrama die Märtyrerrolle, für die es mit der „ewigen Herrschaft“ an der Seite Christi belohnt wird. Dass die Herrschaft durchaus diesseitig gedacht ist, verraten die Verse „Wenn der himmlische Sieg vollbracht ist, wird ihm der irdische rasch folgen“.

Die letzten Verse bringen die Auflösung der Sternenmetapher. Der größere Stern ist Maria, der kleinere Stern Fürst Lasar, der hier auf Grund volkstümlicher Geschichtsklitterung als Kaiser (= Zar) tituiert wird. Die Unverfrorenheit in der religiösen Selbstverklärung erreicht damit einen kaum überbietbaren Höhepunkt, denn Maria ist in der theologischen Auffassung der Orthodoxie (wie auch des Katholizismus) die heiligste aller Menschen. Dass die Selbstverklärung von einem Zentrum geistlicher Autorität (Studeniza) ausgeht, gibt ihr eine Stütze, gegen die Argumente politischer Rationalität nahezu chancenlos sind und an der alle Versuche scheitern, sie parteipolitisch zu orten. Sind sich westliche Politiker einschließlich einer Carla da Ponte bewusst, mit welchen Kräften sie es in Serbien zu tun haben?

Anmerkung

¹ Nicht sehr ernste Anmerkung: Unter den Losungen des Jahres 1968 und seiner Nachfolgezeit befand sich eine, die als Heroischer Deseterac interpretiert werden kann: „High sein, frei sein, Terror muss dabei sein.“

Literatur

Für deutschsprachige Leser sind zwei Veröffentlichungen als weiterführende Lektüre zu empfehlen, von denen Lauer (1995) in deutschen Bibliotheken greifbar sein müsste, Erdmann-Pandzic (1996) dagegen wohl nur in Slawistischen Instituten vorhanden sein dürfte:

- Lauer, Reinhard (1995). „Das Wüten der Mythen. Kritische Anmerkungen zur serbischen heroischen Dichtung.“ In: *Das jugoslawische Desaster. Historische, sprachliche und ideologische Hintergründe*. Hg. v. R. Lauer und W. Lehfelddt. Wiesbaden: Harrassowitz, S.107-148.
- Erdmann-Pandzic, Elisabeth von (1996). „Von der Wissenschaft zum Krieg. Zu einer Ideologie von Vuk bis Radovan Karadzic.“ In: *Die slawischen Sprachen*. Bd. 50. Hg. v. O. Kronsteiner. Salzburg: Institut für Slawistik der Universität Salzburg, S.13-61.

m.hendler@gmx.at

Samples

Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung. 3. 2004.
(www.aspm-samples.de/Samples3/borgstedt.html), Version vom 10.07.2004

SILKE BORGSTEDT

Das inszenierte Erfolgsmodell. Robbie Williams im Spiegel der Tagespresse

Einleitung und Kontextbestimmung

Ein Musiker ist in der Öffentlichkeit nicht nur aufgrund seiner Musik präsent, sondern stellt eine komplexe mediale Angebotsstruktur dar, die sich aus Print-, Audio-, Bild- und audiovisuellem Material zusammensetzt. Durch die Rezeption dieser vielfältigen medialen Texte bildet sich ein umfassender Eindruck von der jeweiligen Person, der sich in einem prägnanten Bild mit stereotypem Charakter konkretisiert. Die resultierenden Annahmen darüber, welchen Typ Mensch ein Musiker verkörpert, spiegeln sich gleichzeitig in der Beurteilung seiner Musik wider, indem ein Konzert oder eine CD immer vor dem Hintergrund des etablierten Wissens über den Interpreten (seiner Biografie, den zugeschriebenen Fähigkeiten etc.) wahrgenommen wird. Effekte dieser Art zeigte beispielsweise das WDR-Experiment (vgl. Behne 1987: 265ff.).

Zu den grundlegenden Funktionsweisen eines solchen Images ist in der musikwissenschaftlichen Forschung bislang nicht gearbeitet worden, weshalb Begrifflichkeit und methodische Vorgehensweise bei der Image-Analyse notwendigerweise interdisziplinär herzuleiten sind. Klassische Bereiche sind hier vor allem Marketing (vgl. z.B. Herbst 2003, Meffert/Burmann/Koers 2002, Koppelman 2001, Sommer 1998, Karmasin 1993), Public Relations (vgl. z.B. Avenarius 2000, Armbrecht/Avenarius/Zabel 1993) und Medienwissenschaft (vgl. z.B. Bentele/Brosius/Jarren 2003, Bonfadelli 2002, Merten/Schmidt/Weischenberg 1994), aber auch sozialpsychologische Forschung zu Einstellungen und Vorurteilen (vgl. z.B. Herkner 1991, Frey/Irle 1985) und Personenwahrnehmung (vgl. z.B. Kanning 1999, Hassebrauck/Niketta 1993, Bierhoff 1986) sowie soziologische Star- und Prominenzforschung (vgl. z.B. Peters 1996, Gledhill 1991, Dyer 1979).

Übertragen auf musikalisches Terrain bezeichnet das Image eines Musikers die Gesamtheit der Vorstellung- und Bewertungsinhalte, die als spezifisches Arrangement von Ideen, Anmutungen sowie Werte- und Erwartungsmustern mit einem bestimmten Interpreten/einer bestimmten Interpretin verknüpft sind.

Im Gegensatz zu einer schwerpunktmäßigen Verortung des Begriffs entweder auf der Produktions- oder der Rezeptionsseite sollen Musiker-Images als kommunikative

Konstrukte verstanden werden, die sich aus den medial verbreiteten Informationen über eine Person und den diesbezüglichen Vorstellungsbildern aus der Rezipientenperspektive zusammensetzen. Es wird dabei von einem Werte-Pool ausgegangen, den ein Interpret auf der Basis seiner Persönlichkeit, der ihm zugehörigen Produkte sowie der auf ihn bezogenen Texte verkörpern kann. Aus diesem Pool extrahieren die einzelnen Bezugsgruppen (verschiedene Kommunikatoren und Rezipienten) ein spezifisches Werteset und kontextualisieren es entsprechend ihren jeweils eigenen Organisations-, Wissens- und Bedürfnisstrukturen.

Vorgehensweise

Die folgende Darstellung wird sich auf die Kommunikatorseite der Imageproduktion konzentrieren, d.h. auf die Darstellung des Musikers in den medialen Produkten.¹ Bezogen auf den Textbegriff der Cultural Studies (vgl. Fiske: 108ff.) sind dies die Texte auf primärer (CDs, Videos, eigens herausgegebene Bücher, offizielle Homepage etc.) und auf sekundärer Ebene (Rezensionen, Interviews in Zeitungen, Fanzeitschriften etc.).

Der Aufbau eines Musikerbildes erfolgt durch die gezielte Auswahl und Kombination von Symbolen, die sich in unterschiedlichen Gestaltungskategorien innerhalb verschiedener Formen medialer Texte konkretisiert. Als Gestaltungskategorien werden diejenigen Themenbereiche bezeichnet, in denen imagerelevante Informationen (z.B. Persönlichkeitseigenschaften, zugeschriebene Fähigkeiten, Einstellungen und Werte) vorkommen.

Im Rahmen einer systematischen Imageanalyse erfolgt zunächst die Bestimmung der jeweils relevanten Textsorten. Konzentrieren wir uns hier exemplarisch auf den Bereich des Print-Materials, stehen wir vor dem Problem der publizistischen Ubiquität des Musikers Robbie Williams. So gibt es kein eindeutiges Printmedium, das als zentrale Informationsquelle gelten kann. Williams erscheint sowohl in diversen Jugendzeitschriften bzw. Starmagazinen wie auch in Stadtmagazinen, Frauenzeitschriften oder Boulevard-Blättern. Entsprechend collagenartig ergänzen die Fans ihr – zumeist grundlegend durch audiovisuelles Material aufgebautes – mentales Bild von Robbie Williams um Einzelinformationen aus diversen Publikationen und zeigen weniger Bindung an ein gemeinsames zentrales Printmedium als beispielsweise Anhänger eines klassischen Interpreten oder einer volkstümlichen Sängerin.²

Betrachtet man die Berichterstattung in den Printmedien insgesamt, nehmen Artikel in den Tageszeitungen einen auffallend großen Raum ein, weshalb sie eine genauere Betrachtung verdienen. So erhielt jedes von Williams erschienene Solo-Album in überregionalen Zeitungen wie der *Süddeutschen Zeitung* oder der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* eine ausführliche Kritik. Zusätzlich ist in den gleichen Medien eine Dauerpräsenz in den Kategorien „Leute“ bzw. „Aus aller Welt“ festzustellen. Der Vorteil einer Untersuchung der Zeitungen besteht darin, dass das Image einer prominenten Person

hier in sehr allgemeiner Form konstruiert ist, da sich die Tagespresse an eine breite Leserschaft wendet und dabei deren Interessen – und nicht vorrangig die der Fan-Community – bedient. Des weiteren nehmen Tageszeitungen auf die medialen Produkte selbst bezug, so dass das Themenspektrum der Artikel die Gesamtproduktion eines Musikers reflektiert, dadurch viele Beurteilungsdimensionen beinhaltet und folglich ein starbezogenes Bedeutungsfeld maximaler Breite eröffnet. Zudem sei angeführt, dass Zeitungen nach wie vor als publizistische Meinungsführer gelten und die Präsenz in der Tagespresse darüber hinaus auch ein Indikator für die gesellschaftliche Bedeutung einer Person oder eines Phänomens insgesamt ist. Die hier vorgestellte Analyse ausgewählter Tageszeitungen stellt somit die Basis einer Image-Analyse dar, auf die die Untersuchung fan-relevanter Medien aufbaut.

Ziel der Inhaltsanalyse ist dabei a) die empirische Herausarbeitung derjenigen (Themen-)Kategorien, die imagerrelevante Informationen beinhalten sowie b) die Darstellung der in den Kategorien repräsentierten Werte und Bedeutungen. Zur Auswahl der Texte wurde eine Vollerhebung der Artikel folgender Tageszeitungen in den Jahren 1995 – 2002 durchgeführt: *Süddeutsche Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Welt* und *Der Tagesspiegel*.³

In die Auswertung aufgenommen wurden alle Artikel mit mindestens einer bedeutungstragenden Einheit, d.h. einer Information über den Interpreten, die über eine reine Namensnennung hinausgeht. Die kleinste Einheit bilden dabei die Labels, die einem Interpreten zugeordnet werden, wie z.B. „Megastar Robbie Williams“. Die folgende Übersicht zeigt die einbezogenen Artikel:

	Hauptartikel	Teilartikel	Bezugsartikel	insgesamt
SZ	16	59	36	111
FAZ	9	11	17	36
Welt	10	34	8	52
Tagesspiegel	14	40	20	74
insgesamt	49	111	79	273

Drei Artikelarten wurde bei der Datenaufbereitung unterschieden:

1. Hauptartikel beziehen sich ausschließlich auf den Star selbst bzw. seine Musik, wie z.B. in Konzertkritiken, CD-Rezensionen oder ausführlichen Porträts.⁴
2. In Teilartikeln ist der Star ein Bestandteil von mehreren oder der Text als solcher ist sehr kurz (z.B. Konzertkritiken mit mehreren „Acts“, Preisverleihung an mehrere Personen, oder die Kategorie „Leute“ / „Aus aller Welt“).
3. Bezugsartikel sind Artikel, in denen lediglich bezug auf den Star genommen wird und die primär ein anderes Thema abhandeln (z.B. ein Artikel zur SMART-Kampagne mit Robbie Williams, bei dem das Auto im Zentrum steht oder Sätze wie „Menschenmassen wie beim Robbie Williams-Konzert standen vor der Tür“).

Zur Auswertung wurde ein 2-stufiges Analyseverfahren entwickelt, das sich aus einer Themen- und einer darauf aufbauenden Werteanalyse zusammensetzt. Das konkrete Vorgehen entspricht den Standards der Inhaltsanalyse (vgl. Früh 1991, Merten 1995). Die Themenanalyse dient vor allen Dingen der Aussonderung von nicht-relevanten Textteilen, d.h. solchen, die lediglich strukturellen Charakter haben, aber für die nachfolgende Werteanalyse unbrauchbar sind wie z.B. das Programm des Abends oder Aussagen zur Popkultur allgemein ohne Bezug zum Interpreten. Als Auswahleinheit wurde der einzelne Artikel und als Auswertungseinheit jeder einzelnen verständliche Satz definiert. Jede Auswertungseinheit wurde einer Kategorie des induktiv erstellten Kategoriensystems zugeordnet. Das Kategoriensystem enthält 58 Kategorien – von A wie „Auszeichnungen“ und „äußere Erscheinung“ über „Beschreibung der Musik“ und „Mimik & Gestik“ bis Z wie „Zukunftspläne“ und „Zusammenarbeit mit anderen Musikern“. Die Vercodung führte zu 2527 Einzelcodes.

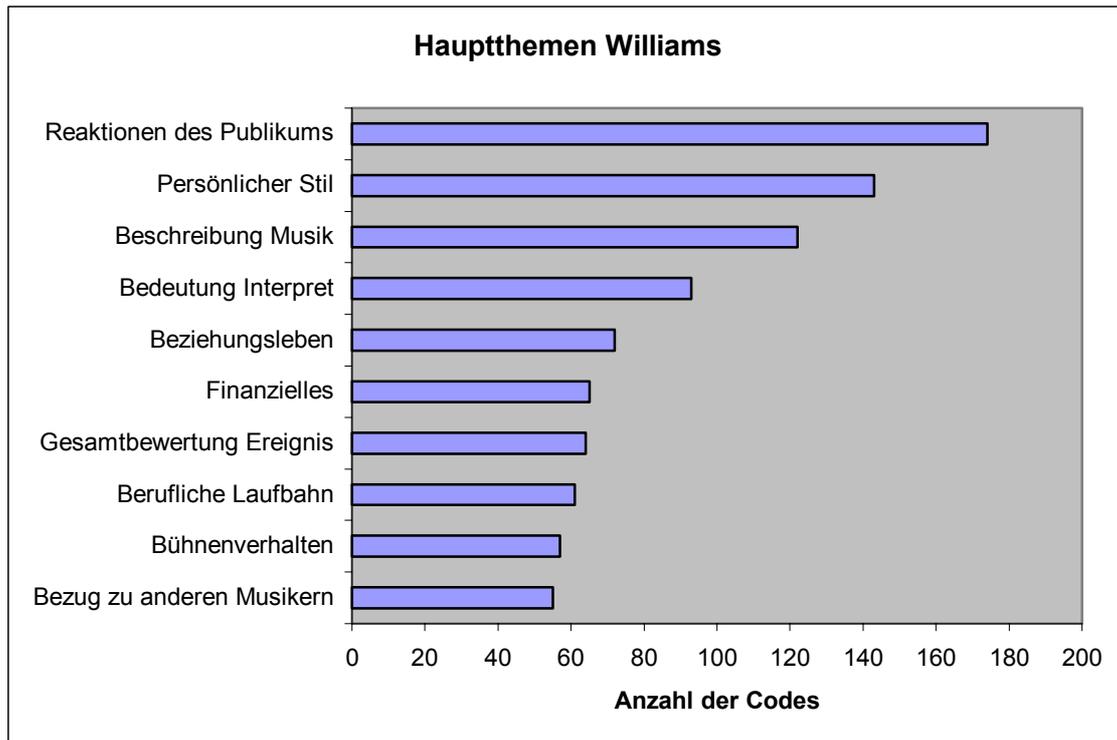
Für die anschließende Werteanalyse (Teil b der Inhaltsanalyse) wurden nun die Themenkategorien ohne direkte Informationen über den Interpreten aussortiert. Dadurch wurde die Anzahl der Kategorien auf 41 gesenkt und die Anzahl der Codes von 2527 auf 1997 verringert. Für die erneute Vercodung wurde ein zweites Kategoriensystem entwickelt, das die Werte und Bedeutungen enthält, die dem Musiker in den Artikeln zugeschrieben werden. Da hier auch Mehrfachcodierungen möglich sind, ergaben sich 2036 Einzelcodierungen, die sich auf 36 Werte-Kategorien von „Attraktivität“ über „Dekadenz“ und „Ironie“ bis hin zu „Unerreichbarkeit“ verteilen.

Ergebnisse der Themenanalyse

Die Häufigkeitsverteilungen der einzelnen Themenkategorien vermitteln sehr deutlich, in welchem inhaltlichen Rahmen sich die Bedeutungskonstruktion von Robbie Williams bewegt. Für einen Überblick wurden in der unten stehenden Graphik die „Top Ten“ der Themen aufgelistet:

Das Charakteristische dieser Themenverteilung wird besonders deutlich, wenn man sie mit der Themenverteilung bei einem klassischen Interpreten wie dem Pianisten Alfred Brendel in denselben Medien vergleicht. So nehmen die Beschreibung des persönlichen Arbeitsstils und die Beschreibung der Musik gleiche Rangplätze ein, allerdings ist die Hauptkategorie sehr konträr besetzt. Während bei Robbie Williams die Beziehung zum Publikum und damit der Aspekt der Faszination von Massen in den Vordergrund gestellt wird, bildet bei Brendel die konkrete Beziehung zum Werk – nämlich die Kategorie „Interpretation“ – das Zentrum. Diese Kategorie repräsentiert bei Brendel überdies 18% der Gesamtcodierungen, bei Williams wird die Hauptkategorie „Reaktionen des Publikums“ demgegenüber gerade mal von 7% der Codierungen besetzt. Themen wie die Informationen über die vergangenen, gegenwärtigen oder potentiellen Liebesbeziehungen (Kategorie „Beziehungsleben“), Angaben über Einkünfte und

zum geschätzten Gesamtvermögen (Kategorie „Finanzielles“) sowie das konkrete Bühnenverhalten kommen bei der Berichterstattung über Brendel nicht vor, hier nehmen sie hingegen prominente Plätze ein. Weitere Aspekte, die bei Robbie Williams eine wichtige und bei Brendel keine Rolle spielen, sind „Visualisierung“ (Beschreibung der visuellen Darstellung und der Clips sowie der äußeren Erscheinung insgesamt) und „Emotionalität“ (z.B. die detailgetreue Schilderung von Gemütszuständen und Befindlichkeiten), auch wenn diese Kategorien nicht die vordersten Rangplätze einnehmen.

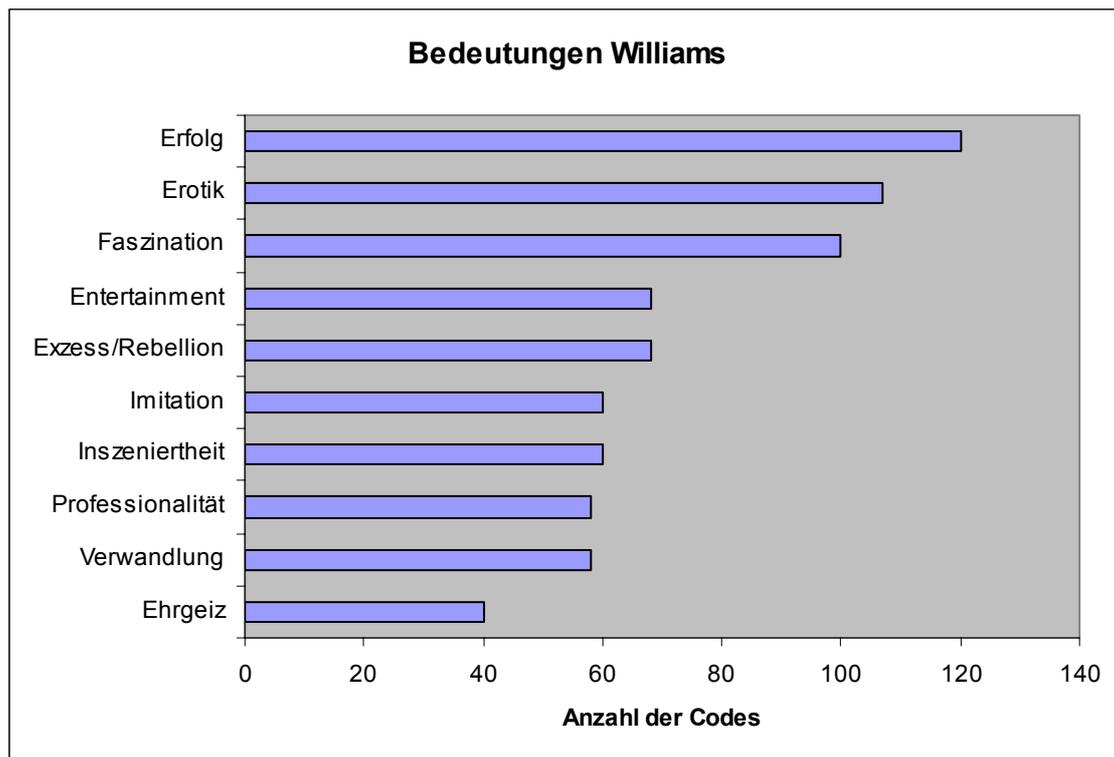


Ergebnisse der Werteanalyse

Der Vorgehensweise bei der Themenanalyse entsprechend, werden auch hier die Hauptkategorien vorgestellt (vgl. die folgende Graphik). Die überragende Belegung der Kategorie „Erfolg“ setzt sich aus mehreren Komponenten zusammen. Zum einen ist „Erfolg“ bereits eine eigene Kategorie bei der Themenanalyse (Beispiel: „Egal welche Single er aus seinem aktuellen Album auskoppelt, sie wird ein Hit“). Weiterhin spielen hier die Auszeichnungen eine bedeutende Rolle (Beispiel: „Damit hat er nun insgesamt neun Trophäen im Schrank stehen und ist der meistdekorierte „Brit“ in der 23-jährigen Geschichte der Awards“). Schließlich ist „Erfolg“ in der Berichterstattung über Williams zentraler Bestandteil verdichteter Gesamtcharakterisierungen, wie sie in Teil- und Bezugsartikeln, in denen der Interpret nicht ausführlich dargestellt wird, vorkommen (Beispiel: „Europas größter Popstar“).

Die Kategorie „Erotik“ beinhaltet hauptsächlich Informationen zu Beziehungen und Affären (Beispiel: „Williams sagt, er habe ausgiebigen Sex: „Das ist erlaubt.

Schließlich bin ich ein Popstar“). Darüber hinaus sind erotische Anspielungen ein wichtiges Element in der Beschreibung des audiovisuellen Materials (Beispiel: „Er guckte so in die Kamera. Unbeschreiblich. Alle Männer würden sich ab sofort daran messen lassen müssen“) sowie des Bühnenverhaltens und der Kommunikation mit dem Publikum (Beispiel: „Immer wieder unterbrach er die hemmungslosen Animationen, um aus einer Plastik-Pump-Gun Wasser in die erhitzten Gesichter der ersten Reihen zu sprühen“).



„Faszination“ bezieht sich auf die Begeisterung des Publikums und besteht daher zu wesentlichen Anteilen aus der Hauptkategorie der Themenanalyse („Reaktionen des Publikums“). Dass es sich hierbei aber nicht nur um ein Thema, sondern um eine tatsächliche Bedeutung, die Robbie Williams repräsentiert, handelt, wird an den Bezugsartikeln deutlich. So wird er häufig als Prototyp des umjubelten Stars in diversen Kontexten instrumentalisiert (Beispiel: „Da gab es für die Begeisterung der Carreras-Fans kein Halten mehr. Arme recken sich zum Podium als wäre Robbie Williams da“).

„Entertainment“ und die Kategorie „Exzess“, in der es schwerpunktmäßig um Drogen und Streitereien geht, sind wie die drei erstgenannten Kategorien typische Elemente eines Popstar-Images. Auf sie soll hier nicht näher eingegangen werden.

Professionalität und Ehrgeiz spielen hingegen eine ungewöhnlich starke Rolle. Dies ist sicherlich durch die spezifische Art des Karriereverlaufs zu erklären. In der Starforschung können verschiedene „rise-to-fame“-Muster voneinander unterschieden werden. Williams' Laufbahn ist diesbezüglich als Phoenix-Muster einzuordnen: Erfolg – tiefer Fall – erneuter/reifer Erfolg. Den ersten Erfolg erlebte er als Mitglied der

Boygroup Take That, dem ein Absturz in die Drogenwelt und eine anschließende Tournee durch diverse Entzugskliniken folgte. Damit der Übergang vom tiefen Fall zum Superstar nachvollziehbar erscheint, werden insbesondere Anstrengung und Selbstdisziplin bei der Darstellung der beruflichen Laufbahn betont. Besonders charakteristisch für das Image von Robbie Williams sind die drei Kategorien „Imitation“ – „Rollen-spiel/Verwandlung“ – „Inszeniertheit“. Diese drei Aspekte verbinden sowohl musikalische, visuelle als auch allgemein expressive Komponenten des Star-Images. So gehen das musikalische Zitat (von Beatles über Queen bis hin zu Red Hot Chili Peppers), die Verwendung standardisierter Rollenmuster (vom Prolo über den Clown bis hin zum Gentleman) und die perfekte Inszenierung als glamourös-dekadente Potpourri-Show eine symbiotische Verbindung ein. Dabei ist eine Kategorie wie „Imitation“ nicht allein auf die Beschreibung von Musik beschränkt, sondern kann als Prinzip auch in einer Bühnenshow („Las Vegas-Stil“), der Kleidung („Rebellen-Look“) oder in Mimik und Gestik („Lucky Luke“-Pose, „Elvis-Hüftschwung“) wirksam sein.

Seine Prägnanz erhält ein spezifisches Image aber erst durch ein zugehöriges Label. Die in jedem Medium aufzufindende Etikettierung Williams' als „Entertainer“ hilft, die bunte Mischung von Pop-Elementen miteinander zu verbinden: Ein Entertainer ist jemand, bei dem es letztlich egal ist, *was* er macht, solange er das Publikum kurzweilig unterhält.

Bezüglich der Inszeniertheit findet sich hier auch eine Erklärung für die Tatsache, dass die Themenkategorie „Typ Mensch“ in den Zeitungsartikeln über Brendel stärker ausgeprägt ist als in denen über Williams. Bei Brendel werden alle Persönlichkeitseigenschaften ihm selbst zugeschrieben („ein Charismatiker ohne Guru-, Glamour- oder Technokraten-Allüre“; „er ist der perfekte Gentleman“), bei Williams hingegen werden sie immer als inszeniert erlebt („er lässt den Charmeur heraushängen“, „er macht den Clown“) und müssen daher dem persönlichen Arbeitsstil zugeordnet werden.

Auch im Hinblick auf die Werteanalyse lohnt sich abschließend ein vergleichender Blick zum Kollegen Brendel. Wie bei Williams spielt auch bei ihm der Erfolg eine große Rolle, wenn auch in anderer Ausprägung. Mit Ausnahme der auch hier durchgeführten Aufzählung von Auszeichnungen, wird bei Brendel eher die „Größe“ als Musiker herausgestellt als der kommerzielle Erfolg und die Attraktion großer Publika – selbst wenn beides hier genauso gilt („Brendel ist bei Schubert als Spieler [...] wie als Analytiker eine solche Autorität, dass Widerspruch gar blasphemisch tönen mag“). „Größe“ drückt sich aber auch durch seine Labels wie „Klavierlegende“ oder „Klavier-Titan“ aus und wird vom Gestus des Außergewöhnlichen, Nicht-Wiederkehrenden begleitet („der letzte Universalgelehrte am Flügel“, „der letzte Pianist der bürgerlichen Utopie“).

Des Weiteren finden sich im Vergleich der Wertekategorien vor allem stiltypische Pendents. So stehen den Hauptkategorien Brendels „Reflektiertheit/Rationalität“ und „Intellektualität“ bei Williams der Spaß an Unterhaltung sowie erotische Andeutungen gegenüber. Bewusste Integrität findet ihren Kontrast in ausschweifendem Exzess und

provokativen Gesten. Brendels Bescheidenheit stellt den Gegenpol zum eitlen Größenwahn des Popstars dar.

Hinsichtlich der konkreten Arbeitsweise liegen Welten zwischen Werktreue und Tradition auf der einen und permanenter Verwandlung und Selbstinszenierung auf der anderen Seite. Phantasie und Kreativität, die es Brendel ermöglichen, dem Bewährten immer wieder Neues hinzu zu fügen, werden bei Williams durch Imitation ersetzt – das Neue als Collage von Bewährtem.

Schlussbemerkung – Zur Relativität eines Star-Images

Die vorliegende Darstellung zeigt, dass das Bild des Popstars Robbie Williams in der Presse vor allem von der Betonung seines überragenden Erfolgs geprägt ist. Neben typischen Popstar-Elementen wie Unterhaltung, Erotik und Exzess ließ sich darüber hinaus das Wechselspiel von imitierten Identitäten als persönliches Markenzeichen heraus filtern. Hierzu sei angemerkt, dass dieses selbst wiederum ein Zitat – wenn auch kein bewusstes – ist und bereits als „Geschäftsmodell Madonna“ in den Fundus der Popkultur integriert ist. Für Zeitungen bieten solche Ego-Inszenierungen attraktives Material, stellen sie doch den Musiker als Person ins Zentrum des Interesses. Hierdurch kann neben der Bewertung der Musik ein breites Themenspektrum bedient werden, womit auch eine Leserschaft angezogen werden kann, die dem Musiker ansonsten keinerlei Beachtung schenkt.

Auch die Betonung des Erfolges kann zumindest teilweise als Spezifikum des Mediums betrachtet werden. Zunächst ist Erfolg die Legitimation, überhaupt in der Zeitung aufzutauchen und muss daher gerade in Publikationen, die Popmusik noch nicht seit jeher zu ihren Inhalten zählen (wie z.B. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*) dargelegt werden. Des weiteren erzeugt Erfolg hohe Aufmerksamkeitswerte; insbesondere in allgemeinen ökonomischen und gesellschaftlichen Krisenzeiten sind Vorzeigesieger gefragter denn je. Daher ist häufig auch nicht wichtig, *womit* jemand eigentlich Erfolg hat, sondern der in Absatz und Zuschauerzahlen messbare Erfolg hat einen Nachrichtenwert an sich.

Diese Ausführungen verweisen auf den zu Beginn erwähnten Gedanken, dass das Image einer öffentlichen Person immer eine Momentaufnahme eines spezifischen Mediums oder einer Personengruppe ist. Dabei ist die konkrete Ausgestaltung zu einem erheblichen Teil durch die Gesetzmäßigkeiten des jeweiligen Systems bestimmt: Was ist berichtenswert aus der Sicht einer Zeitung, einer Fanzeitschrift oder eines Fernsehsenders? Was ist bewundernswert aus der Sicht eines Fans?

Für die Rezipienten können die hier herausgearbeiteten Werte daher eine gänzlich andere Schwerpunktsetzung oder Projektion erfahren. So ist der Erfolg des Stars zwar als selbstverständliche Basis abgespeichert, aber häufig nicht erwähnenswert. Sie denken bei virtuoser Selbstinszenierung nicht unbedingt an postmodernes Patchwork, son-

dern an eine als faszinierend erlebte, bunte Bühnenshow. Was dem einen die Interpretationsgrundlage für die Bestimmung des Zeitgeistes, ist dem anderen der optimale Stimuli-Mix für das persönliche Mood-Management; was für die Zeitung der Nachrichtenswert, ist für die Fans der Unterhaltungswert.

Anmerkungen

¹ Für die Gesamtkonzeption der Studie, in der sowohl die medialen Texte wie auch die Perspektive der Rezipienten analysiert wird, war es von Bedeutung, diejenigen Texte einzubeziehen, die für die Rezipienten direkt zugänglich sind (daher kein Promotionmaterial).

² Im Rahmen der Untersuchung wurden auch Imageanalysen von Alfred Brendel und Stefanie Hertel angefertigt.

³ Der Tagesspiegel wurde als einzige lokale Zeitung mit einbezogen. Dadurch konnten auch Berliner Konzertkritiken, Berichte über Pressekonferenzen und sonstige Auftritte berücksichtigt werden.

⁴ Während der Aufbereitung fielen hier zusätzlich noch äußerst kurze Artikel sowie solche heraus, bei denen weniger als 50% der Einzelcodes dem Interpreten zugeordnet werden konnten.

Literaturverzeichnis

- Armbrecht, Wolfgang / Avenarius, Horst / Zabel, Ulf (Hg.) (1993). *Image und PR*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Avenarius, Horst (2000). *Public Relations – Die Grundform der gesellschaftlichen Kommunikation* (2. Auflage). Darmstadt: Primus Verlag.
- Behne, Klaus-Ernst (1987). „Urteile und Vorurteile: Die Alltagsmusiktheorien jugendlicher Hörer.“ In: *Psychologische Grundlagen des Musiklernens*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber. (= Handbuch der Musikpädagogik 5). Kassel, Basel, London: Bärenreiter, S. 221-272
- Bentele, Günter / Brosius, Hans-Bernd / Jarren, Otfried (Hg.) (2003). *Öffentliche Kommunikation. Handbuch Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Bierhoff, Hans Werner (1986). *Personenwahrnehmung. Vom ersten Eindruck zur sozialen Interaktion*. Berlin u.a.: Springer-Verlag.
- Bonfadelli, Heinz (2002). *Medieninhaltsforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Dyer, Richard (1979). *Stars*. London: British Film Institute.
- Fiske, John (1987). *Television Culture*. London and New York: Routledge.
- Frey, Dieter / Irle, Martin (Hg.) (1985). *Theorien der Sozialpsychologie*. Bern: Verlag Hans Huber.
- Früh, Werner (1991): *Inhaltsanalyse – Theorie und Praxis* (3. Auflage). Leipzig, Ölschläger.
- Gledhill, Christine (Hg.) (1991). *Stardom. Industry of Desire*. London: Routledge.
- Hassebrauck, Manfred / Niketta, Reiner (Hg.) (1993). *Physische Attraktivität*. Göttingen u.a.: Hogrefe.
- Herbst, Dieter (2003). *Der Mensch als Marke. Konzepte – Beispiele – Experteninterviews*. Göttingen: BusinessVillage GmbH.
- Herkner, Werner (1991). *Lehrbuch der Sozialpsychologie* (5. Auflage). Bern: Verlag Hans Huber.
- Kanning, Uwe Peter (1999). *Die Psychologie der Personenbeurteilung*. Göttingen u.a.: Hogrefe.
- Karmasin, Helene (1993). *Produkte als Botschaften*. Wien: Wirtschaftsverlag Ueberreuter.
- Koppelman, Udo (2001). *Produktmarketing. Entscheidungsgrundlagen für Produktmanager* (6. Auflage). Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag.

- Meffert, Heribert / Burmann, Christoph / Koers, Martin (Hg.) (2002). *Markenmanagement. Grundfragen der identitätsorientierten Markenführung*. Wiesbaden: Gabler.
- Merten, Klaus (1995). *Inhaltsanalyse. Einführung in Theorie, Methode und Praxis* (2. Auflage). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hg.). *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Peters, Birgit (1996). *Prominenz. Eine soziologische Analyse ihrer Entstehung und Wirkung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Sommer, Rudolf (1998). *Psychologie der Marke*. (= Zukunft im Marketing 4). Frankfurt a.M.: Dt. Fachverlag.

silke_borgstedt@gmx.de

Samples

Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung. 3. 2004.
(www.aspm-samples.de/Samples3/beck.html), Version vom 10.07.2004

SABINE BECK

Vinko Globokar und der performative Körper Ein Beitrag zur Performance-Forschung

1. Begriffsumrisse

Körper - Disziplinierung und Verbannung

In den letzten Jahrzehnten hat sich in den Diskursen der Wissenschaft und Kunst ein differenzierter Umgang mit dem Begriff „Körper“ entwickelt. Einige ausgewählte Stränge seien an dieser Stelle aufgeführt. Der französische Philosoph Michel Foucault hat deutlich gemacht, dass der Körper kein neutraler, physischer Behälter unseres Geistes ist, sondern vielmehr ein Ort der gesellschaftlich inhärenten Machtstrategien, die sich historisch und kulturell wandeln. Er demonstriert in *Überwachen und Strafen* (1976), wie die moderne Gesellschaft den Körper von Rekruten, Fabrikarbeitern und Schülern disziplinierte und gleichzeitig funktionalisierte. Ähnlichkeiten bei der Reglementierung des Instrumentalspiels in der Lehr- und Musikpraxis, insbesondere bei hochqualifizierten Interpreten sind nicht zu übersehen: Körper- und Fingerhaltung oder auch Atemtechnik sind in gleicher Weise normiert. Die Reglementierung beschränkt sich jedoch nicht auf die Erhöhung der Effizienz (z.B. bei der Atmung), sondern spiegelt genauso die kulturbedingten Konventionen. So war es z.B. Frauen nicht gestattet, das Cello beim Spiel zwischen die Beine zu nehmen, weil es als anstößig empfunden wurde. Bei Pierre Bourdieu ist von der „Einverleibung der kulturellen Praxisstrukturen“ (Bourdieu 1979: 545) die Rede, durch die der Mensch seine klassen-, schicht- oder geschlechtsorientierten Unterschiede gegenüber anderen markiert. Am Beispiel der Tischmanieren illustriert er detailgenau, wie das Fischessen den Eßgewohnheiten der männlichen Arbeiterklasse zuwider läuft (Bourdieu 1979: 210-11).¹ Andere Beispiele für einverleibte Umgangsformen sind die Art des Lachens oder Schneuzens (Bourdieu 1979: 211). Der Körper verrät durch Haltung und Handlungen die soziokulturelle Verortung des Menschen. Mittlerweile hat sich der wissenschaftliche Diskurs um den Körper ausgeweitet bis hin zu ganzen Sammelbänden, die kulturelle, historische und klassen-differenzierte Vorstellungen von Körper zum theoretischen Ausgangspunkt nehmen (Homfeldt 1999).

Zu dem Schluss einer Pluralität der Begriffe vom Körper kommt Jan Hemming in seinem Aufsatz zum Verhältnis von Musik und Körper: Körper als Konstruktion, als

kodierter Körper oder als kulturelle Performanz (Hemming 2000). Ihm zufolge führt die explizite Verbannung des Körpers aus der kritischen Theorie der Frankfurter Schule – als Reaktion auf den massenhaft idealisierten Körperkult im Nationalsozialismus – zu einer allgemeinen Verbannung des Körpers aus der Musikwissenschaft der Nachkriegszeit (Hemming 2000: 182f.). Auch Martina Löw demonstriert in ihren Betrachtungen zum Geschlechterverhältnis die einseitige Verdrängung der Körperlichkeit aus der Wissenschaft. Sie beschreibt die Verschärfung des dualistischen Geschlechter-Konzepts, die mit der Entwicklung der modernen Gesellschaft einhergeht.² In der Polarisierung Mann/Frau, Öffentlichkeit/Privatheit, Kultur/Natur sieht sie die Ursache für die Entkörperung des Mannes, der für autonome Identität, Geist und Wissen steht oder stand (je nachdem welche Haltung man zur Postmoderne einnimmt), während die Frau zum Körper *par excellence* wurde (Löw 1999: 65f.).

Aber nicht nur in der Musikwissenschaft wurde der Körper eliminiert, sondern auch in der Musikpraxis übernimmt der Komponist eine körperlose Rolle.³ Seit der Ausdifferenzierungen der musikalischen Praxis in Improvisation, Komposition und Interpretation in der westeuropäischen Kunstmusik, die verschieden terminiert wird,⁴ unterscheidet man im 20. Jahrhundert nach Spezialisten: Es gibt die, die Musik erfinden (die eigentlichen „Schöpfer“) und die, die Musik aufführen. Mit dieser Spezialisierung geht die bekannte Hierarchisierung der musikalischen Arbeitsfelder einher, die sich sowohl materiell als auch in der gesellschaftlichen Anerkennung bemerkbar macht. Diese hierarchische Arbeitsteilung ist nicht zufällig gleichzeitig eine geschlechtsspezifische, wenn man sich die auch im 21. Jahrhundert noch gültigen, empirisch nachweisbaren Verteilungsverhältnisse von männlichen Komponisten und weiblichen Interpreten vergegenwärtigt (Binas 2003: 40-51).

Schließlich und vornehmlich wird die Neue Musik, die europäische Kunstmusik des 20. Jahrhunderts, selbst entkörper.⁵ Auch hier hat Adorno seine Wirkung hinterlassen, wenn er in der *Philosophie der neuen Musik* die rhythmusorientierte Musik Strawinskys der als vergeistigt empfundenen Zwölftonkomposition von Schönberg unterordnet. Die hochgradige Intellektualisierung, die vielleicht im totalen Serialismus einen Höhepunkt fand, ist eine Konstante der Neuen Musik in Deutschland und führte zu subjektiven Beschreibungen wie ‘kastriert’ oder ‘ohne Körper’.⁶

Performance oder Performativität?

Performance ist eine bestimmte Form künstlerischer Aufführung. Gertrud Meyer-Denkman unterscheidet zwischen Performance allgemein als *Show* und *Performance-Art*, die künstlerische Zusammenhänge stiftet oder ein poetisches Moment innehat (Meyer-Denkman 1990: 166f.). Diese Unterscheidung ist für die untersuchte Musik von Vinko Globokar entscheidend, der mit seinem Konzept engagierter Musik niemals dekorativ arbeitet, sondern stets einer kritischen Notwendigkeit folgt. Wenn demnach im Folgenden der Begriff „Performance“ verwendet wird, soll die zweite, die kunststiftende Wortbedeutung gemeint sein. Mit sechs Kriterien beschreibt Meyer-Denkman

die grundlegende Charakteristik dieser Performance-Kunst (Meyer-Denkman 1990: 167f.):

- (a) intermedialer Charakter
- (b) kritische Funktion als Gegenwartskunst
- (c) neue Wahrnehmungen und Erfahrungen
- (d) Einheit von Autor und Interpret
- (e) Direktere Rezeption
- (f) Ausdehnung des Konzertraums

Trotz der vielen Komponenten zeichnet sich die Art-Performance durch eine Reduzierung von Personen und Ausstattung aus.⁷ Sie entwickelte sich in den siebziger Jahren im Anschluss an *Happenings* und *Fluxus*-Bewegung der fünfziger und sechziger Jahre. Den Ursprung sieht Meyer-Denkman in der Ästhetik John Cages. Seine Aufführung des „Untitled Event“ von 1952, zusammen mit dem Tänzer und Choreographen Merce Cunningham, ist für sie die erste interdisziplinäre Performance (Meyer-Denkman 1990: 169f.). In den siebziger Jahren entwickelt sich die Performance zu einer Solo-Kunst, bei der der Körper – und zwar zwangsläufig der des Künstlers – im Mittelpunkt steht: „Die Performancekünstler schrecken vor keiner Härte zurück, mit der sie ihren Körper in den Kampf werfen“ (Meyer-Denkman 1990: 172). Der österreichische Künstler Wolfgang Flatz zum Beispiel verwendet eine autoaggressive Methode und setzt dabei seinen Körper extremen Strapazen aus. In einer Performance von 1990 hing er kopfüber als lebender Glockenklöppel zwischen zwei Stahlplatten und schlug zu den Klängen eines Wiener Walzers bis zur Bewusstlosigkeit mit dem Körper gegen die Platten (Zeilmann/Stefanowski 2001). Die französische Künstlerin Orlan wiederum modelliert den eigenen Körper und inszenierte mehrere Schönheitsoperationen medial, um aus ihrem Gesicht mit Hilfe der plastischen Chirurgie eine Zusammenstellung aus bestimmten prototypischen Idealbildern der Kunstgeschichte zu machen.

Im folgenden wird Performativität nicht im Sinne von Leistung und Effizienz verstanden, wie es der französische Philosoph Jean-François Lyotard für die Forschung und ihre Legitimierung als ein Verhältnis von Geld, Effizienz und Wahrheit definierte (Lyotard 1986: 131), sondern ausgehend von dem britischen Sprachphilosophen John L. Austin als performativer Sprachakt, der Handlungen vollzieht und Identitäten setzt (Posselt 2003). Für Judith Butler, die mit dem *Unbehagen der Geschlechter* den Begriff der Performativität auf die Geschlechterforschung übertrug und in Deutschland für eine rege Debatte sorgte, konstituiert sich die Identität einer Person durch die wiederholte Stilisierung des Körpers (Butler 1991: 8).⁸ Im folgenden Buch, *Körper von Gewicht*, präzisiert sie, dass der Begriff Performativität keine Inszenierung oder Kunstform bezeichnet oder gar auch nur einen absichtsvollen Akt, sondern im Gegenteil eine sich „ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt“ (Butler 1995: 22). Ein Zirkelschluss? Performance und Perfor-

mativität scheinen einander entgegen zu stehen, schließen einander gar aus. Wie Performativität zur Performance-Forschung beitragen kann, wird zunächst zurückgestellt.

2. Vinko Globokar: Die Entdisziplinierung des Körpers

Der zeitgenössische Komponist Vinko Globokar greift in seinen Werken die Disziplinierung des Körpers der Instrumentalisten, insbesondere der Virtuosen im Betrieb der akademischen Kunstmusik auf, die ein ganzes Regelwerk von Praktiken internalisiert haben. Diese Spielkonventionen durchkreuzt Globokar mit seinen Kompositionen und macht sie somit zum Gegenstand einer kritischen Reflektion. Für ihn ist ein Musikinstrument kein „sakrosanktes Objekt“ (Minière 1976: 70), sondern lediglich die Verlängerung des Körpers. Ausgehend von seinen Erfahrungen als Posaunist begann er in den sechziger Jahren, die Ausdrucksmöglichkeiten für sein Instrument zu erweitern, indem er den Körper des Musikers bewusst als Feld der Erneuerung einsetzte. Hierbei spielen die Atmung und der Einsatz der Stimme eine große Rolle. Er entwickelte das Spiel beim Ein- und Ausatmen für die Posaune, erforschte die Erzeugung von Mehrklängen durch gleichzeitiges Singen und Spielen und fand ein umfassendes Repertoire an Spieltechniken, um Sprachlaute in musikalische Klänge zu transferieren.⁹ Vergleichbare Spielstrategien übertrug er nach und nach auf alle Instrumente.

Globokar ist als Komponist, Improvisator und Interpret in Personalunion auch am Anfang des 21. Jahrhunderts die Ausnahme der arbeitsteiligen Regelform und plädiert mit seiner Musik für eine Auflösung der hierarchisch gegliederten Spezialtätigkeiten. Ausgehend von Adorno vertritt er die bedingungslos kritische Funktion von Musik, die sich keinesfalls dem affirmativen Schönklang hingibt und sowohl das Komponieren wie Rezipieren umfasst. Globokar, der eine ganze Generation nach Adorno geboren ist, kehrt die Verbannung des Körpers aus der Musik um. Entgegen der Ästhetisierung des vollkommenen und „schönen“ Körpers im Dritten Reich,¹⁰ ist Globokars Umgang mit dem Körper von einer funktionalen Ästhetik des Hässlichen und Unvollkommenen geprägt, die vom Menschen (de facto vom Musiker) ausgeht. Ungewöhnliche und abweichende Handlungen des Körpers werden in seinen Kompositionen ernsthaft und differenziert bearbeitet.

In *?Corporel* (1985) ist der Körper eines Schlagzeugers das einzige Instrument.¹¹ Bei der Aufführung, die Teil des Soloprogramms des Komponisten ist, tritt der Musiker mit freiem Oberkörper, in Leinenhosen und barfuss auf. Nach einem ausgeklügelten mehrschichtigem System für Stimme, Kopf, Brust etc. werden verschiedene Teile des Körpers zum Klingen gebracht und mit differenzierten stimmlichen Aktivitäten kombiniert. Das Kratzen, Klopfen und Reiben von Körperpartien wird durch elektronische Verstärkung hörbar gemacht, so dass sich dem Hörer eine ungewöhnliche Klangwelt der Körperresonanzen eröffnet.

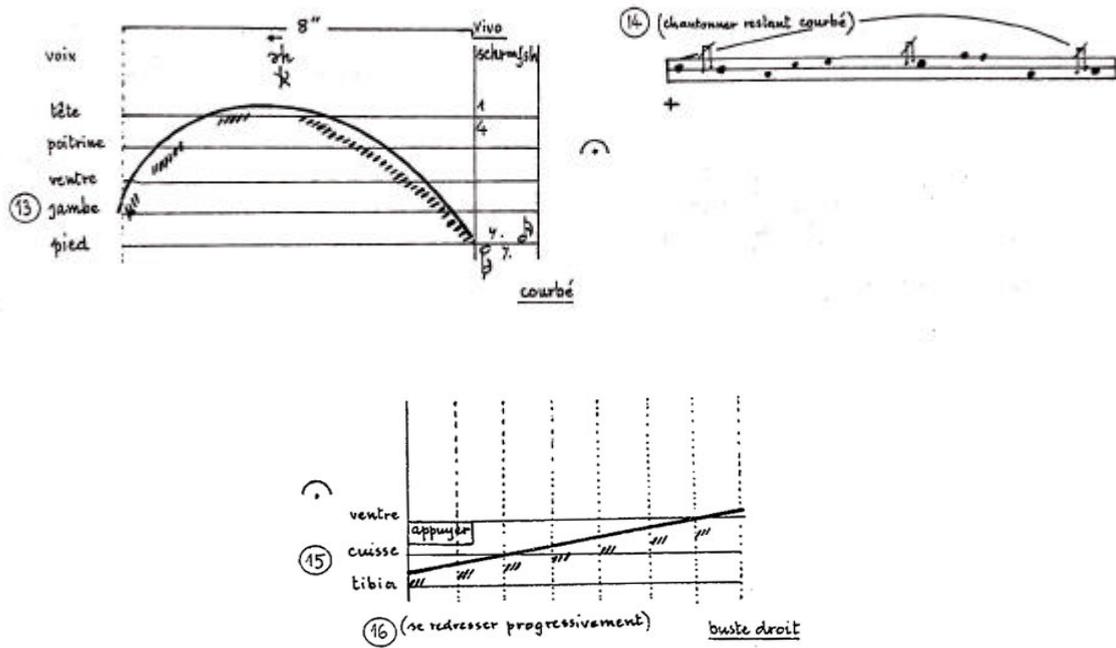


Abb. 1: Partiturausschnitt aus *?Corporel*, S. 3. © Edition Peters 1985. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Der erste ausgewählte Partiturausschnitt ist der Mitte des Werkes entnommen und bezeichnet in graphischer Notation das Reiben über den ganzen Körper von Fuß bis Kopf und zurück, wobei das Reiben des Kopfes durch das plötzliche Weitmachen der Kehle beim Einatmen pointiert wird. Zum Abschluss dieser kurzen Sequenz (8 Sek.) werden zwei Fußstamper durch die lebhafte Aussprache einer Folge von Zischlauten („schrafsh“) begleitet. Der Musiker nimmt eine gekrümmte Haltung ein („courbé“) und summt in dieser Position verharrend eine Melodie. In der darunter abgebildeten 15. Sequenz reibt er regelmäßig mit Druck über Schienbein, Oberschenkel und Bauch, diesmal in *Space Notation* (je gestrichelte Linie 1 Sek.), um sich anschließend allmählich aufzurichten. Die szenische Wirkung erhöht sich durch einen Text, der kurz vor Schluss deutlich vernehmbar rezitiert wird:

„Neulich las ich folgende Behauptung: Die Geschichte der Menschheit besteht aus einer langen Aneinanderreihung von Synonymen für denselben Begriff. Es gilt, diese Behauptung zu widerlegen.“ (Anm. 26 der Partitur von *?Corporel*)

Der Körper ist in diesem Stück, zusammen mit Stimme und Atmung, zugleich Klanggenerator und Zentrum der Klangerzeugung. Trotzdem handelt es sich nicht um bloße Körper-Klangforschung. Die provozierende Text-Rezitation bringt den ganzen Menschen, d.h. Körper und Geist ins Spiel, wie es für die durchweg engagierte Kunst von Globokar charakteristisch ist.

Ein weiteres Beispiel konzentriert sich auf die Atmung. Sein Titel *Res/As/Ex/Inspirer* (1973) spielt mit Variationen des französischen Verbs atmen (*respirer*, *aspirer* etc.). Es gehört in eine Reihe von Werken, in denen Globokar die körperli-

che Kraft des Interpreten bis zur äußersten Grenze beansprucht.¹² Das Stück überträgt die kontinuierliche Klangerzeugung von Streichinstrumenten auf Blechbläser, die in Analogie zur Bogentechnik auch beim Einatmen Klang erzeugen. Globokar hat zwölf moderne Spieltechniken vorgegeben, die jeweils ein- oder ausatmend eingesetzt werden. Das ganze Stück über, etwa fünf bis zehn Minuten (die Spiellänge variiert je nach Kapazität des Musikers), spielt der Musiker ununterbrochen, wobei er zunehmend verbrauchte Luft aus dem Rohr des Blasinstrumentes einatmet. Die Auswirkungen beschreibt Globokar in einem Interview von 1989:

„Wie Sie wissen, befinden sich in einer Posaune ca. 2 Liter verbrauchte Luft. Beim Ausatmen bleibt diese Menge im Instrument. Beim Einatmen jedoch zieht man zunächst zwei Liter in den Körper hinein und dann zwei weitere in das Instrument. Das ist unheimlich anstrengend. Nach einer gewissen Zeit fängt der Spieler an zu schwitzen und es wird ihm schwarz vor Augen. Obwohl es einige Hilfsmittel gibt, kommt irgendwann der Punkt, an dem er nicht mehr weiter kann. Und eben an diesem Punkt endet das Stück. Daher ist es auch in seiner Dauer nicht fixiert. Auch innerhalb des Stückes gibt es solche Verfallsprozesse. Solange der Spieler ‚fit‘ ist, wird er ganz genau das spielen, was vorgeschrieben ist. Es klingt zunächst fast wie dodekaphone Musik. Doch bereits nach einer Minute beginnt er das Material zu deformieren, weil er physisch nicht mehr in der Lage ist, alles laut Spielanweisung auszuführen. Es ist letztendlich ein Kampf um das Leben“ (Köhler 1989: 13).

Das Verb *expirer* bedeutet zu deutsch auch „sterben“ oder „das Leben aushauchen“.

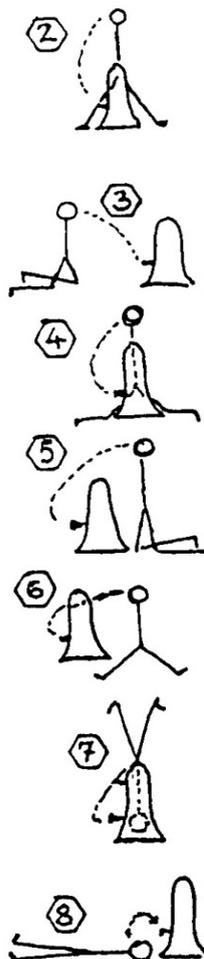
Mit der Überanstrengung der körperlichen Kräfte bezieht Globokar gleichzeitig Stellung zum Wettbewerbsgedanken der Virtuosität, wie er im 20. Jahrhundert für die Avantgarde durch den Innovationsdruck auf die Spitze getrieben wurde und im Kulturbetrieb als „Hochleistungssport“ oder als vermarktbarer „Zirkus“ vorkommt (ebd.). Die Inszenierung des (über-)strapazierten Körpers ist auch in anderen musikalischen Genres zu finden, die ebenfalls den Körper als wichtigen Bestandteil der Inszenierung betrachten, z.B. Rockmusik oder Techno.

Durch den komponierten Einbezug der Einatmung, sowie der deutlichen Atemgeräusche, integriert Globokar physische Grundbedingungen des instrumentalen Spiels, die die traditionelle Instrumentalpraxis aus der eigentlichen Musik zu eliminieren trachtet, da sie die Ästhetik des „schönen Klangs“ beeinträchtigen und als Neben- oder Störgeräusche gelten. Globokar aber setzt genau bei diesen Störeffekten des undisziplinierten Körpers an, um musikalische Spieltechniken weiter zu entwickeln. Zugleich dehnt er das Spiel auf den kompletten Körper aus.

Dies beinhaltet immer auch den Einsatz der Stimme wie schon in *?Corporel*, so z.B. auch in *Voix Instrumentalisée* (1973) für Bassklarinetten oder in *Cri des Alpes* (1986) für Alphorn. In beiden Stücken verlängern die Rohre der Instrumente die Stimme und modulieren den Klang aus dem Körper der Musiker. Im Klarinettenstück *Dédoublement* (1975) wird der Körper mobil und ähnlich wie in *?Corporel* in verschiedene Körperschichten geteilt. Der Klarinettenist muss in kreisförmigen Bewegungen zwischen zwei Pauken gleichzeitig mit dem Fuß das Pedal der einen Pauke betätigen (auf der anderen liegen Münzen), auf die Stellung des Schalltrichters zum Paukenfell achten

und Klänge bzw. perkussive Klappenschläge auf dem Instrument erzeugen. Diese Zerteilung des Körpers in Schichten wird noch deutlicher in *Dissociation* (1973). Es spielen zwei Schlagzeuger bis zu je vier Rhythmen mit Händen und Füßen.

Andere Stücke setzen den Körper in Bewegung: In *Discours VIII* (1989) für Holzblasquintett spielen die Musiker jeweils auf einem Schreibtischstuhl sitzend und drehen sich beim Spiel, so dass eine rotierende Klangquelle entsteht. In *Introspection d'un tubiste* (1983) für Tuba führen ungewöhnliche Körperhaltungen zu neuen Ausdrucksmitteln. In der zweiten Hälfte der Solokomposition wird dem Interpreten die Aufgabe gestellt, im Einklang mit einem vorbereiteten Tonband zu spielen und dabei folgende Spielhaltungen einzunehmen:



② Debout derrière le tuba, jambes figées et écartées. Baiser le buste pour jouer.

③ A genoux, à droite du tuba. Se coucher sur le ventre pour jouer. A la 4^{ème} mesure tourner de 90° tout en continuant à jouer. ← = en aspirant, → = en expirant.

④ A genoux derrière le tuba. En continuant à jouer, se déplacer à la 4^{ème} mesure vers la position ⑤.

⑤ A genoux, à gauche du tuba. ← = trembloter en aspirant.

⑥ Assis à gauche du tuba. Se coucher sur le flanc droit pour le contourner.

⑦ A plat ventre derrière le tuba. S'appuyer sur les coudes pour jouer ↑ = jouer ↓ = chanter simultanément (voix transposable à l'8^{ve}).

⑧ Couché sur le dos, s'aider des coudes pour "faire le pont" afin de pouvoir atteindre l'embouchure avec les lèvres (à l'envers).

Abb. 2: Ausschnitt aus den Anmerkungen zur Partitur von *Introspection d'un tubiste*. © Ricordi 1983. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Die verschiedenen Anweisungen zur Spielhaltung beinhalten das Spielen im Knien, Sitzen oder vornübergebeugt im Stehen. Bei der achten Spielposition muss der Musiker auf dem Rücken liegen und das Mundstück mit einer Turnübung („Brücke“) auf die Ellenbogen gestützt erreichen.

Ein letztes Beispiel zeigt, wie ein Flügel mit einem ganzen Körper präpariert wird. In *Vendre le Vent* (1972) für Kammerensemble nimmt der Pianist im Flügel sitzend

bzw. liegend verschiedene Positionen ein, während der Schlagzeuger über die Tastatur den vom Körper des Pianisten abgedämpften Klang spielt.

Zu beachten ist, dass Globokar die Entdisziplinierung des Körpers keineswegs durch die Aufhebung jeglicher Disziplin erreicht, sondern vielmehr eigene, teils utopische Formen der Körperdisziplin entwickelt und diese gegen die etablierten setzt.

3. Der performative Körper

?Corporel und die anderen kurz dargestellten Werke sind keine Musikstücke, die man angemessen aufnehmen oder filmisch rezipieren kann. Es sind vielmehr Performances wie im definierten Sinne, die ihre Spannung im Moment des Aufführens kreieren. Die Werke *Res/As/Ex/Inspirer*, *Cri des Alpes* und *?Corporel* verbindet Globokar mit weiteren zu einem Konzertprogramm, das er unter dem Titel *Mein Körper ist eine Posaune geworden* seit Mitte der achtziger Jahre aufführt und zu einem Gesamtkonzept fügt.¹³ Selbst in scheinbar spektakulären Stücken wie *?Corporel*, *Cri des Alpes* oder *Vendre le Vent* ergeben sich die szenischen Handlungen aus der Logik der Komposition. In ihnen rückt Globokar den performativen Charakter des Musikmachens, im Sinne der alltäglichen, sich „ständig wiederholende[n] und zitierende[n] Praxis“ (Butler 1995: 22), die kulturell, historisch und hierarchisch gebunden ist, in den Mittelpunkt der Wahrnehmung. Seine Werke übertreiben habituelle Formen der Disziplinierung oder ersetzen sie durch neue. Sie thematisieren den Körper in vielen Formen: als Instrument, beschädigt, (über-)strapaziert, als Verlängerung des Instruments und kritisieren die leistungsorientierte Virtuosität spieltechnischer Fertigkeiten.

In dieser Herangehensweise gleichen sich Globokar und Butler: Er geht von den materiellen Konditionen des Musikmachens aus, deckt körperliche Reglementierung und einverlebte Prozesse auf. Sie geht bei der Geschlechtsidentität von der Materie des Körpers aus, die „nicht zu trennen sein wird von den regulierenden Normen, die ihre Materialisierung beherrschen“ (Butler 1995: 22).

Anmerkungen

¹ Fisch wird zurückhaltend, in kleinen Happen, leicht kauend im vorderen Mundraum gegessen. Demgegenüber ist eine zweite Runde beim Apéritif für die männliche Arbeiterklasse Pflicht (Bourdieu 1979: 211).

² Löw bezieht sich wiederum auf eine Schrift von Claudia Honegger (Honegger 1991).

³ Eine Folge des spirituellen Genie-Konzepts der Romantik.

⁴ Seedorf stellt einen einsetzenden Wandel seit Ende des 18. Jahrhunderts fest, dennoch verbanden Klaviervirtuosen wie Franz Liszt oder Frédérique Chopin die drei Felder musikalischer Praxis in einer Person (Seedorf 1996: Sp. 572-578). Als Indikator kann auch die Entwicklung Mitte des 19. Jahrhunderts gesehen werden, als zahlreiche Schulen für „höhere Töchter“ entstanden, die zwar in Gesang und Klavierspiel unterrichtet wurden, deren Ausbildung aber auf reine Interpretation beschränkt blieb (Rieger 1990: S. 21-28).

⁵ Der Begriff *Neue Musik* wird in Anlehnung an Carl Dahlhaus als Synonym für avancierte, rückhaltlose Musik benutzt, die mehr an eine Idee und Institution gebunden ist, als an musikalisches Material oder eine Kompositionstechnik (Vorwort zu Stuckenschmidt 1981: VIII).

⁶ Vgl. Tibbe 1995. Dagegen ist die körperliche Sinnlichkeit der Musik von Henri Górecki oder Arvo Pärt zu setzen, deren breiter Erfolg dann auch einleuchtend erscheinen mag.

⁷ So z.B. Laurie Anderson mit der Performance *Duets on Ice*, bei der sie auf Schlittschuhen in einem Eisblock Geige spielt, bis das Eis zerschmilzt oder sie das Gleichgewicht verliert; vgl. Foto einer Aufführung in Genua von 1975 in www.cc.gatech.edu/~jimmyd/laurie-anderson/pictures/duets-on-ice.jpg.

⁸ Für die Auseinandersetzungen in Deutschland vgl. Wobbe/Lindemann 1994 sowie Institut für Sozialforschung 1994.

⁹ Neben dem Einsatz gesungener Vokale durch das Instrument werden verschiedene Dämpfer und Artikulationsweisen verwendet; vgl. Globokar 1973.

¹⁰ Wie sie Leni Riefenstahl nach antiken Vorbildern für die nationalsozialistische Propaganda in Filmen und Fotografien inszenierte.

¹¹ Die Kopie der Handschrift des Komponisten ist mit Paris 1985 signiert. Ein Werkverzeichnis befindet sich in Globokar 1994.

¹² Andere Werke sind *Atemstudie* (1972) für Oboe, *Ausstrahlungen* (1971) für einen Solisten u. 20 Musiker, *Dédoublement* (1975) für Klarinette oder *Correspondences* (1969) für vier Solisten.

¹³ Seiner Ästhetik folgend müsste es vielmehr *Meine Posaune ist mein Körper geworden* heißen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1991). *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Binas, Susanne (2003). *Erfolgreiche Künstlerinnen. Arbeiten zwischen Eigensinn und Kulturbetrieb*. Essen: Klartext.
- Butler, Judith (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Dies. (1995). *Körper von Gewicht. Gender Studies*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Editions de minuit.
- Foucault, Michel (1976). *Überwachen und Strafen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Globokar, Vinko (1973). „Entwicklungsmöglichkeiten der Blechblasinstrumente.“ [1967] In: *Brass Bulletin*, 5/6, S. 15-33.
- Globokar, Vinko (1994). *Einatmen ? Ausatmen*. Hrsg. von Ekkehard Jost und Werner Klüppelholz. Hofheim: Wolke.
- Hemming, Jan (2000). „Musik und Körper. Performative Problemlösungsstrategien.“ In: *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. Freia Hoffmann, Jane Bowers und Ruth Heckmann. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, S. 181-197.
- Homfeldt, Hans Günther (Hg.) (1999). „Sozialer Brennpunkt“ *Körper. Körpertheoretische und –praktische Grundlgen für die Soziale Arbeit*. (= Grundlagen der Sozialen Arbeit 2). Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren.
- Honegger, Claudia (1991). *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib 1750-1850*. Frankfurt, New York: Campus (2. Aufl.).
- Institut für Sozialforschung Frankfurt (Hg.) (1994). *Geschlechterverhältnisse und Politik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Liotard, Jean-François (1986). *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Graz: Böhlau.

- Köhler, Armin (1989). „Individuum und Kollektiv. Interview mit Vinko Globokar.“ In: *Positionen* 2, H. 3, S. 12-15.
- Meyer-Denkman, Gertrud (1990). „Performance-Art – Versuch einer Orientierung.“ In: *Musik und Körper*. Hrsg. v. Werner Pütz. (= Musikpädagogische Forschung 11). Essen: blaue Eule, S. 166-178.
- Minière, Claude (1976). „Un entretien avec vinko globokar. Une explication dramatique avec wagner.“ In : *Musique en Jeu* 4, H. 23, S. 61-71.
- Löw, Martina (1999). „Einheitsphantasmen und zerstückelte Leiber. Offene und geschlossene Körpervorstellungen.“ In: Homfeldt 1999, S. 62-70.
- Posselt, Gerald (2003): Performativität. <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=4>, Version vom 06.10.2003, Stand vom 23.06.2004.
- Rieger, Eva (1990). *Frau und Musik*. Kassel: Furore.
- Seedorf, Thomas (1996): „Improvisation. 18. und 19. Jahrhundert.“ In: *Musik in Geschichte und Gegenwart* 2. Sachteil, Bd. 4. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, Sp. 569-584.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz (1981). *Neue Musik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Tibbe, Monika (1995). „Über die Vertreibung der Sinnlichkeit aus dem Paradies der Ästhetik.“ In: *Musik und Unterricht* 6., H. 32., S. 11-15.
- Wobbe, Theresa / Lindemann, Gesa (Hg.) (1994). *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Zeilmann, Achim / Stefanowski, Michael (2001). „Fleisch“ von Flatz. <http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/11/0,1872,1019179,00.html>, Version vom 20.07.2001, Letzter Zugriff: 17.06.2004.

Tonträger

- Vinko Globokar (1992). „Cri des Alpes.“ Auf: *Globokar by Globokar*. Harmonia Mundi, HMC 905214.
- Michael Riessler (1992). „Voix instrumentalisée“ Auf: *Vinko Globokar*. Koch-Schwann-Aulos, 3-1063-2.

Sabine.Beck@musik.uni-giessen.de

**Immer wider diese Kulturindustrie:
Ein Ästhetikentwurf über Kunst über Kunst**

Christine Resch und Heinz Steinert: *Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2003 (217 S., 24,80 €).

Im Zuge des so genannten *cultural turn* sind in den letzten Jahren in den Geistes- und Sozialwissenschaften vermehrt Theorien in den Vordergrund gerückt, die nicht nur einen expansiven Kulturbegriff vertreten und auf das Eingebettetsein der Menschen in Kultur verweisen, sondern auch eine starke Betonung auf den kreativen Umgang der Rezipienten mit kulturellen Produkten legen. Der wissenschaftliche Fokus lag dabei überwiegend auf der subversiven, dem eigentlichen Sinn zuwider laufenden Rezeption populärkultureller Gegenstände. Für eine gewisse Zeit schien dies einigen als wohlthuende Abkehr von elitistischen Theorien, welche sich nur der Sache der „hohen Kunst“ verschrieben hatten. Doch natürlich blieb die Kritik an der Einseitigkeit des zwar politisch begründet erscheinenden, dennoch die Verhältnismäßigkeit leicht aus dem Auge verlierenden *cultural populism* nicht aus, wie sie etwa Jim McGuigan (1992) oder Marjorie Ferguson und Peter Golding (1997) vorlegten. Und darüber hinaus: Wenn populärkulturelle Produkte eine „Kunst des Eigensinns“ (Winter 2001) herausfordern, warum sollen dies nicht auch Artefakte der etablierten Künste tun? Zudem fällt auf, dass, obwohl mitunter eine Ästhetisierung der Gegenwart behauptet und von auf ästhetischen Prämissen stattfindender Gruppenbildung gesprochen respektive geschrieben wurde (vgl. Schulze 1992; Lash 1996), keine darauf aufbauende, umfassende ästhetische Theorie vorliegt. Diese verspräche zumindest anregende Anschlussmöglichkeiten, nicht zuletzt für eine über den bundesdeutschen Rand des musikwissenschaftlichen Menüplans hinausblickenden Populärmusikforschung.

Mit dem 2003 im Westfälischen Dampfboot-Verlag erschienen Buch *Die Widerständigkeit der Kunst* stellen die beiden Soziologen Christine Resch und Heinz Steinert einen ästhetischen Ansatz vor, der als „Interaktionsästhetik“ die Wichtigkeit der Rezeption bereits im Titel anklingen lässt. Beide Autoren arbeiten an der Frankfurter Universität im Fachbereich Soziologie; Christine Resch veröffentlichte überwiegend im Bereich der Kunstsoziologie (z.B. Resch 1994; 1999), von Heinz Steinert sind die Bücher über Kulturindustrie (1998) oder Adornos Abneigung gegenüber dem Jazz (1992) wohl bekannt. Beste Voraussetzungen, um den Anspruch einer „allgemeine[n] Theorie des ‚ästhetischen Handelns‘“ zu erheben (Resch/Steinert 2003: 15; folgend beschränken sich Zitate aus diesem Buch auf die Seitenangabe).

Der Aufbau des Buches ist viergeteilt. In einer einleitenden Sektion stellt Heinz Steinert nach einem Vorwort die theoretische Entwicklung der Interaktionsästhetik voran. Im dann folgenden ersten Teil werden verschiedene widerständige Formen von Kunst im

20. Jahrhundert vorgestellt, im zweiten und dritten findet sich eine Untersuchung der Folgen der neuen, „reflexiven“ Kunst für die Präsentation in Museen. Die einzelnen Kapitel sind entweder von beiden zusammen oder einzeln verfasst. Einige der Texte wurden bereits publiziert, so dass daraus „gesampelte“ Passagen sich nun im Mix mit neuen Teilen finden; zu erklären wäre dies bestenfalls mit der Absicht der Autoren, ein Gestaltungsprinzip reflexiver Kunst – die Collage – illustrierend zum Formschema des Buches zu erheben.

Reschs und Steinerts Grundthesen basieren zunächst auf der Prämisse der Allgegenwart der Kulturindustrie, wie sie von Adorno vertreten wurde. Eine ästhetische Theorie habe es daher mit einer „überbordenden waren- und verwaltungsförmigen Kulturproduktion“ (S. 7) zu tun, der auszuweichen unmöglich sei. Impliziert ist der Adorno'sche Gedanke der Gleichsetzung von Kulturindustrie mit Herrschaft, von Konsum der Waren mit negativem Einfluss auf die aufgeklärte Haltung mündiger Rezipienten. Und auch dessen Hauptthese, dass „wahre“ Kunst diesen Zusammenhang transzendiere und kritisiere, findet sich hier wieder. Resch und Steinert gehen nun davon aus, dass Kunst sich zwar nicht dem Eingebettetsein in Kulturindustrie entziehen könne, sich aber dort widerständig zur Wehr setze, wo kulturindustrielle Mittel und Mechanismen subversiver Gegenstand von Kunst würden. Reflexive Kunst sei „Kunst *über* Kunst“ in einer ubiquitär agierenden Kulturindustrie, „Kunst, die die Institution Kunst und alle daran Beteiligten zum Gegenstand von Kunst macht“ (144).

Auch wenn Adorno im Grundsatz als *spiritus rector* fungiert, erntet er dennoch Kritik für die ausgebliebene Aufnahme der Kulturindustriekritik in seine *Ästhetische Theorie*. Ebenso findet die von ihm vertretene Werk-Ästhetik Widerspruch, denn im letzten Jahrhundert aufgetretene Formen wie die Jazzimprovisation und Zufallskomposition, Happening und Land-Art stellten den Werk-Begriff in Frage. Stattdessen führen Resch und Steinert den für die Entwicklung einer Interaktionsästhetik zentralen Begriff des „Kultur-Ereignisses“ ein, der sowohl die situative Bedingtheit von Kunst wie auch ihre notwendige Beteiligung des Publikums mitbedenkt: „Gegenstand der Ästhetischen Theorie sind die verschiedenen Strategien im Kampf um die Verfügung über die künstlerischen Produktionsmittel, zu denen besonders auch der Zugang zu einem Publikum gehört. In einer Interaktions-Ästhetik [...] steht nicht das Werk im Mittelpunkt, sondern das Verhältnis zwischen Produzent, Produkt und Rezipient, wie es kulturindustriell vermittelt wird“ (17f.).

Hierin liege auch der proklamierte Unterschied zu einer Rezeptionsästhetik, wie sie etwa von Hans Robert Jauss oder Wolfgang Iser vertreten würde. Seien dort noch Rezipienten als „implizite Betrachter“ *im* Werk vorgestellt, d.h. das Werk und das „vom Werk konstruierte Betrachtersubjekt“ bleiben zentrale Bezugspunkte (S. 9), stellt sich für Steinert und Resch das Aufeinandertreffen von Artefakt und Rezipienten anders dar: Eigenständige Akteure träten hervor, „die das Kulturprodukt nach ihren Bedürfnissen und also auch (aus Sicht des Herstellers) völlig ‚unangemessen‘ benützen und sich mit ihm ein so nicht vorgesehenes Kultur-Ereignis selbst herstellen können“ (S. 19). Diese

Akteure handelten zudem strategisch, da sie innerhalb des festgelegten situativen Rahmens versuchten, ein für sie günstiges Kunst-Ereignis herzustellen. Jeder der am Entstehen von Kunst Beteiligten (Künstler, Kurator, Besucher, Käufer, Galerist usw.) sei demzufolge bemüht, für sich größtmögliche Autonomie im Erleben eines Kultur-Ereignisses herzustellen. Allgemeiner gefasst sei es einerlei, ob es sich nun um ein Rockkonzert, ein Fußballspiel oder das Museum für Moderne Kunst handele.

Es erscheint unerlässlich, an dieser Stelle auf die Konvergenz zu Theorien im Umfeld der Cultural Studies hinzuweisen, deren Bezugnahme im Buch fast durchweg fehlt. Lediglich John Fiske wird in einer Endnote als abschreckendes Beispiel für derlei „populistische Strömungen“ (S. 14) genannt. Über Gründe dafür kann höchstens spekuliert werden, jedoch: wer sich über „erstaunlich schnöde Invektiven“ gegenüber dem „angeblichen Elitismus der Kritischen Theorie“ echauffiert, hat natürlich im oft missverstandenen Fiske ein leicht zu treffendes Ziel gesucht und gefunden (ebd.).¹

In der Interaktion zwischen Rezipienten, Artefakt und Situation komme es zum Wirken eines „Arbeitsbündnisses“, ein Begriff, den Steinert bereits in früheren Arbeiten entwickelt hat (vgl. Steinert 1998: 58 ff.). Zu verstehen ist darunter ein Set von normativen und kognitiven Dispositionen und Handlungsweisen der Beteiligten, eine Art Vorwissen, auf dessen Grundlage ausgehandelt wird, wie mit dem Kultur-Ereignis umgegangen werden muss, bzw. ob und wie es sinnvoll verstanden werden kann. Das Arbeitsbündnis, begriffen in der Tradition der Psychoanalyse, beziehe sich auf sinnstrukturelle Dimensionen in einer Interaktion. Zu fragen sei stets nach den nicht geäußerten Selbstverständlichkeiten und dem nicht-reflektierten Wissen, die einer Interaktion als Handlungsvoraussetzung und –hintergrund inhärent seien. Ohne diese sei das Verstehen einer Situation unmöglich. Die Kunst-Analyse habe demzufolge nach denjenigen Arbeitsbündnissen zu suchen, die eine Aussage und Handlung für die Beteiligten sinnvoll machten. Während beispielsweise Schönbergs Musik im modernen Arbeitsbündnis der „öffentlichen Einsamkeit“ als „Werk“ gedeutet werden könne, würden dagegen im „reflexiven Arbeitsbündnis“, wie etwa bei Marcel Duchamp, die Bedingungen von Kunstproduktion und –rezeption, die von der Kulturindustrie geprägte Erwartungshaltung des Publikums sowie seine notwendige Beteiligung am Entstehen eines „Kunst-Ereignisses“ zum Gegenstand der Kunst selbst.

Auch hier erstaunt wieder die selbstbezügliche Exklusivität der gebotenen Theorie des Arbeitsbündnisses – gibt es doch gerade in der Soziologie sinnstrukturelle Begrifflichkeiten, die ähnliches leisten und vergleichend zumindest erwähnt werden könnten.² Konvergenzen, Vorzüge und Nachteile derartiger Konstrukte, etwa Elias' Figuration, Oevermanns Deutungsmusteransatz, Bourdieus Habitus, Foucaults Diskurs und Goffmans Rahmenanalyse, hat Herbert Willems (1997) aufgezeigt. Gerade die Rahmenanalyse böte sich als bereits ausgearbeitetes Werkzeug an, sind doch auch bei Resch und Steinert ähnliche Sinn- und Reichweitschichtungen zu beobachten. Es ist jedoch anzunehmen, dass den Autoren die mangelnde Involviertheit der Akteursperspektive in diesen Positionen missfällt, die sie in ihrem Ansatz betonen wollen.

Zusammenfassend bleibt es in dem Buch bei einem interessanten Entwurf einer noch auszuarbeitenden Ästhetik, die sich aber den Platz mit Überlegungen zur Situation und Perspektive des Museums teilen muss. Denn die Autoren ärgern sich sehr über kulturindustrielle, zum Mega-Event aufgeblasene Ausstellungen oder über Museen für Moderne Kunst, die dem Ereignischarakter zeitgenössischer Kunst nicht gerecht würden. Zur Verbesserung schlagen sie andere Präsentationsformen vor und entwerfen neue Jobprofile für Museumsbedienstete wie den Dokumenter (der vom Lektorat manchmal als *documenter* ähnlich uneinheitlich wie die Interaktions[-]ästhetik behandelt wurde). Denn nur so entstehe ein umfassendes Verständnis von Kunst, erst dann könne das Museum wieder zu einem „Ort aufklärerischer, nachdenklicher, kritischer Öffentlichkeit“ (S. 152) werden. Die im Titel angekündigte Interaktionsästhetik kommt in den beiden letzten Teilen ein wenig zu kurz. Im letzten Kapitel schließlich greifen Resch und Steinert diese Perspektive wieder auf, indem sie sozialwissenschaftliche Werkzeuge zur Erhebung und Rekonstruktion möglicher Rezeptionsweisen diskutieren. Ihrem Vorhaben, eine „Methodik der interaktionsästhetischen Interpretation“ (S. 10) zu präsentieren, wird dies allerdings nicht umfassend gerecht.

Die bidirektionalen Ambitionen der Autoren zwischen ästhetischer Theorie und museumspädagogischer Politik machen es schwierig, eine Zielgruppe des Buches zwischen Kulturwissenschaftlern, Kulturpolitikern, Museumsdirektoren oder -besuchern zu identifizieren. Darüber hinaus haben sie zur Folge, dass interessante theoretische Überlegungen etwas gedrängt wirken, zumal auf nur knapp zweihundert Seiten. So hat es fast den Anschein, als widerlege Resch ganz nebenbei Benjamins These vom mit der Reproduktion einhergehenden Verlust der Aura, oder als präsentiere Steinert eine theoretische Unterteilung von zeitgenössischen Tafelbildern in kulturindustrielle und reflexive geradezu im Laufschrift. Dennoch bleibt die Lektüre kurzweilig, nicht zuletzt durch einen Schreibstil, der zwischen aphoristischer Diktion („Kritisch sind alle, das Zentrum ist leer“ [S. 26]) und kunstbefleißigem Parlando beständig changiert. Zahlreiche am Artefakt demonstrierte Beispiele und Erlebnisberichte über Ausstellungsbesuche in der halben Welt veranschaulichen nicht nur vorangehende theoretische Passagen, sondern weisen Resch und Steinert als kundige Liebhaber der zeitgenössischen bildenden Kunst aus. In seinen starken Teilen geht das Buch einen wichtigen theoretischen Schritt, der zu einer zeitgenössischen Kunst-Theorie die eigensinnige Rezeption als „soziale Praxis“ [...] im Rahmen einer Produktionsweise“ (S. 10) in den Mittelpunkt stellt. Auch wenn der Fokus dabei dem bildenden Kunstsektor vorbehalten bleibt, sollte dies einer Kenntnisnahme des Buches durch andere interessierte Fächer nicht im Wege stehen.

Literatur

- Ferguson, Marjorie / Golding, Peter (Hg.) (1997). *Cultural Studies in Question*. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage.
- Lash, Scott (1996). "Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft." In: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Hg. v. Ulrich Beck, Anthony Giddens und Scott Lash. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 195 - 286.
- McGuigan, Jim (1992). *Cultural Populism*. London / New York: Routledge.
- Resch, Christine (1994). *Kunst als Skandal. Der steirische Herbst und die öffentliche Erregung*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Dies. (1999). *Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Schulze, Gerhard (1992). *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M. / New York: Campus.
- Steinert, Heinz (1992). *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Ders. (1998). *Kulturindustrie*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Willems, Herbert (1997). Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans. Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Winter, Rainer (2001). Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

André Doehring

¹ Eine wesentlich positivere, wenngleich nicht unkritische Deutung der Arbeiten Fiskes bietet beispielsweise Rainer Winter (2001).

² In seinem Buch *Kulturindustrie* verweist Steinert immerhin auf den Deutungsmusteransatz seines Frankfurter Kollegen Oevermanns (vgl. Steinert 1998: 67).

Samples

Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung. 3. 2004.
(www.aspm-samples.de/Samples3/rezheinke.html), Version vom 14.07.2004

Komm sag es allen: Wir sind (noch) nicht frei

**Roger Behrens: *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur.*
Bielefeld: transcript 2003 (296 S., 24,80 €)**

Es hat einige Zeit gedauert, bis die Cultural Studies ihren Weg von Birmingham an die deutschen Universitäten und in den Popdiskurs gefunden haben, doch heute sind sie das vorherrschende Paradigma, wenn es um die gesellschaftliche Analyse von Popkultur und Popmusik geht. Dem gesteigerten Interesse an den Cultural Studies mit ihrer positiven Sichtweise eigenständiger Massenkultur-Rezeption steht dabei eine Vernachlässigung der Kritischen Theorie Adornos und Horkheimers gegenüber, die – so scheint es – für eine Deutung gegenwärtiger Pop-Phänomene nicht mehr aktuell ist. Für seine Einschätzung des Jazz wird Adorno heutzutage bekanntermaßen belächelt. Wie soll man dann Punk oder Drum'n'Bass mit Adorno analysieren? Roger Behrens ruft mit seinem Buch *Die Diktatur der Angepassten – Texte zur kritischen Theorie der Popkultur* nun Adornos und Horkheimers Denken wieder ins Gedächtnis und holt gleichzeitig zu einem Rundumschlag gegen die Poplinke und die „Generation Golf“ aus.

Behrens – als Mitherausgeber des Magazins *Testcard* und Redakteur der *Zeitschrift für kritische Theorie* selbst Vertreter der Poplinken – geht es um einen Gegenentwurf zu der von Poptheoretikern aus dem Umfeld der Cultural Studies postulierten emanzipatorischen Bedeutung von Popkultur und der Widerständigkeit durch Konsum. Die allzu optimistische Vorstellung, dass Popmusikhören allein schon zu politischem Bewusstsein führe und an sich bereits eine Form von Widerstand gegen die herrschenden Verhältnisse sei, versucht er mit einem einfachen Verweis auf empirische Untersuchungen als Wunschdenken zu entlarven: Während die Mehrzahl der Deutschen heute mit Popmusik aufwachse, wir dem Mythos nach also eine Gesellschaft politisch aufgeklärter Individuen sein müssten, wünsche sich die Mehrzahl ebenjener Deutschen z.B. auch ein härteres Vorgehen gegen Außenseiter und Kriminelle (S. 45, 157). Von politischer Mündigkeit könne demzufolge nicht die Rede sein. Vielmehr geht Behrens von Siegfried Kracauers These einer Angestelltenkultur aus, die aus den Bürgern passive Charaktere und Mitläufer im Sinne Erich Fromms mache. Neben Adorno und Horkheimer, Kracauer und Fromm bezieht sich Behrens auch auf Benjamin und Marcuse, doch muss man kein Experte auf dem Gebiet der Kritischen Theorie sein, um zu verstehen, worauf es Behrens ankommt. (Zwei der auch unabhängig von einander lesbaren Kapitel wurden in leicht veränderter Form bereits an anderer Stelle publiziert. Statt zu stören, dienen daraus resultierende gelegentliche Wiederholungen von Thesen oder selbst Zitatentzügen letztlich einem besseren Verständnis.)

Behrens gesteht zwar ein, dass es Anzeichen für Widerstand in Teilen der Popkultur gebe, von Subversion aber könne nicht gesprochen werden: „Für eine kritische Theorie der Popkultur heißt das, die Phänomene – und zeigen sie auf den ersten Blick auch Spuren möglicher Widerständigkeit und Subversion – nicht zu isolieren, nicht a priori als an sich bereits emanzipative oder dissidente Gegenkräfte zur herrschenden Ordnung zu interpretieren“ (S. 17). Vielmehr müsse hier eine genauere Untersuchung ansetzen, die in der Poplinken aber ausbliebe. Angetrieben von der Absicht, das eigene Konsumverhalten zu legitimieren und aufzuwerten, feiere sie den Konsum und unterscheide sich letztlich nicht grundlegend von der warenfetischistischen Verklärung der Generation-Golf-Literaten (deren Credo Behrens mit der

Aussage „Erfahrungen sind Eissorten“ treffend pointiert [S. 251]). Was ausbleibe, sei einerseits eine Reflexion mit Rückbezug auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge sowie andererseits die eigene Formulierung von Forderungen an den Charakter von popkulturellen Erzeugnissen (anstelle der bloßen Reaktion auf vorgefertigte kulturelle Produkte). Und damit sei die Theorie der Poplinken ihrem Wesen nach affirmativ und in ihrer journalistischen Ausprägung selbst nichts als eine Form von oberflächlichem Pop.

„I really am this shallow“ ist Hugh Grants Antwort im Film *Notting Hill* auf die Frage nach seinen versteckten inneren Tiefen. „Die Popkultur ist wirklich nicht mehr als die Oberfläche, die sie vorgibt zu sein“ (S. 114) heißt es bei Behrens. Gefährlich werde es dann, wenn Pop für sich in Anspruch nehme, mehr zu sein als Pop. Das betrifft laut Behrens besonders das Selbstverständnis der Poplinken, subversiv sein zu wollen bei gleichzeitiger Abwesenheit jeglicher politischer Aktivität (ganz davon abgesehen, dass beispielsweise im Popjournalismus die Ausbeutermentalität in Form der Beschäftigung von Praktikanten bestens Fuß gefasst habe). Mehr noch, es fehle an dem Bedürfnis nach einer Änderung der Umstände, an der Vision der Denkbarekeit einer besseren Welt. Davon auszugehen, dass Pop das Medium für solch eine verändernde Denkweise sein könnte, ist laut Behrens falsch. Allein die „Vorstellung, dass Popkultur überhaupt interessant sein könnte und ihre einzelnen Phänomene und Segmente etwas bedeuten“ sei „eigentlich naiv“ (S. 113). Dafür lebe die Popkultur, sei sie nun linksorientiert oder nicht, viel zu stark in der gerade aktuellen Mode: „So zählt in der dissidenten Popkultur wie im Mainstream immer das Aktuelle, kaum das Potenzielle.“ (S. 160) Das bedeute nicht, dass es keine Änderungen gebe. Im Gegenteil: jeder sei permanent bestrebt, sich zu ändern, wolle dabei aber die bestehende Struktur der Gesellschaft nicht antasten. Pop biete dafür den perfekten Soundtrack. Der Betrug am Konsumenten und der Entzug von Handlungsmöglichkeiten blieben dabei unbemerkt.

Die Poplinke tue laut Behrens wenig dafür, den Zustand der Visions- und Politiklosigkeit zu korrigieren, sie erlebe das Politische nur gefiltert durch die Kultur (S. 133) bzw. habe die Politik insgesamt verworfen (S. 136).

Kaschiert werde dieser Umstand dadurch, dass politische Inhalte im Pop auf einer repräsentativen, nicht-praktischen Ebene transportiert würden, die keine Verbindung zum praktischen Handeln habe. Gleiches gelte für die Zuschreibung von Subversion. Popkulturelle Produkte könnten bisweilen durchaus als subversiv angesehen werden, die Widerständigkeit fände dann allerdings bloß in einem ästhetischen, nicht in einem praktischen Verhältnis zur Gesellschaft statt. Diese Kritik Behrens' liest sich wie eine Wiederholung der Vorwürfe des Brasilianers Roberto Schwarz gegen die tropicalistische Bewegung 1967-69. Schwarz kritisierte damals, dass sich der scheinbar ironische Ansatz von Popmusikern wie Caetano Veloso und Gilberto Gil im Geflecht der kapitalistischen Gesellschaft zur Affirmation wandelte und auf einer bloßen ästhetischen Repräsentationsebene verharrte, unfähig, die Probleme Brasiliens zu berühren, geschweige denn zu lösen. Die Parallele zu *Die Diktatur der Angepassten* ist evident, doch obwohl Behrens wiederholt Beispiele der brasilianischen Musik zum Vergleich heranzieht, verzichtet er auf eine Auseinandersetzung mit der brasilianischen Tradition der Popkulturtheorie.

Es ist einleuchtend, dass die von Behrens dem Pop-Mainstream zugeordneten Beispiele *Deutschland sucht den Superstar* oder Pur nicht subversiv sein können und wollen (dazu gehören wohl selbst Bands wie die von Behrens erwähnten Wir sind Helden). Doch widersetzen sich nicht wenigstens die Texte und das Auftreten von Gruppen wie beispielsweise Blumfeld oder den Goldenen Zitronen der Logik des neoliberalen Gesellschaftssystems? Immerhin legt der Buchtitel *Die Diktatur der Angepassten*, gleichzeitig ein Stück von Blumfelds LP

Testament der Angst, diesen Schluss nahe. Gerade dieser Titel funktioniert aber doppeldeutig: Zum einen bringt er als Schlagwort den Hauptaspekt von Behrens' Theorie der Angestelltenmentalität in der Popkultur prägnant auf den Punkt. Zum anderen ist dieses Musikstück selbst wieder Bestandteil der Kulturindustrie, aus der sich eben doch schlecht entkommen lässt. Behrens hat sich in der Vergangenheit, trotz oder wegen persönlicher Bekanntschaft mit den Bandmitgliedern als scharfer Kritiker der Entwicklung von Blumfeld erwiesen. In einem Artikel in der *Jungle World* aus dem Jahr 2002 (http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2002/29/26a.htm) bezeichnet Behrens „Die Diktatur der Angepassten“ mit seiner Textzeile „Ihr habt immer nur weggesehen, es wird immer so weitergehen“ als fast höhnische Quittung an die Fans, die sich über Blumfeld sozialisiert haben und nur so lange politisch gewesen seien, wie die Band ihnen politische Werte vorgekaut habe. Die Angepassten sind also nicht bloß die Liebhaber von Stadionrock und Loveparade, sondern ebenso ein Grossteil der Fans jener Bands, die nach eigenem Selbstverständnis gegen den Pop-Mainstream agieren.

Von einigen Kritikpunkten abgesehen (z.B. ist Behrens' Kritik an John Fiske keine neue, kritische Sichtweise; vielmehr ist Fiske selbst innerhalb der Cultural Studies alles andere als unumstritten) bietet Behrens' Buch einen Denkanstoß für alle, die sich mit Popkulturtheorie beschäftigen. Von *Popmusik* allerdings ist kaum die Rede. Wenn Behrens Fiske dafür kritisiert, dass er sich nicht für die „musikalischen Strukturen und Standardisierungen“, für die „klanglichen Zusammenhäng[e]“, für „Sound oder Rhythmus“ interessiert (S. 71) und in einer Fußnote auf die erst spät erfolgte klangliche Beschäftigung der Cultural Studies durch Kodwo Eshun aufmerksam macht, so fällt diese Kritik auch auf Behrens selbst zurück. Musikalisch beschränkt er sich auf Verweise auf Bands und einige Liederzeilen. Sicher, der Autor beschäftigt sich mit Kulturtheorie und nicht mit der musikalischen Analyse von Popstücken. Außerdem bezieht er sich weitgehend auf die *Dialektik der Aufklärung*, einen Text, der im Gegensatz zu anderen Schriften Adornos nicht explizit musikalisch ausgerichtet ist. In Behrens' 1996 erschienenem Buch *Pop, Kultur, Industrie: zur Philosophie der populären Musik* waren Adornos Schriften „On Popular Music“ und *Einleitung in die Musiksoziologie* zentral, so dass folgerichtig Musik als klingendes Phänomen hier einen größeren Raum einnahm. Und dennoch wäre eine genauere Beschreibung derjenigen Musik, die zu einem politischem Bewusstsein veranlassen kann, möglich gewesen. Nachdenken und streiten lässt sich innerhalb der Popmusikforschung zumindest über Behrens' Postulat: „Erst über diesen Rückbezug auf Gesellschaft erhält eine materialistische Analyse der Popkultur auch eine ästhetische Relevanz“ (S. 198).

Roger Behrens ist mit diesem Buch eine Anwendung der Kritischen Theorie auf die heutige Popkultur gelungen, die hoffentlich Einfluss auf den Popdiskurs haben wird. Im Gegensatz zur Vielzahl der poptheoretischen Veröffentlichungen präsentiert der Autor ein tristes Bild der gegenwärtigen popkulturellen Produktion, die fest in der Hand der globalen Ökonomie steckt und als Ausdruck der konformistischen Kontrollgesellschaft agiert. Dem Tenor des Buches zufolge gibt es wenig Hoffnung auf Besserung. Wir sind noch nicht frei und die Popkultur stellt vorerst auch keinen Weg zu einer besseren Gesellschaft dar. Vollkommen falsch wäre es dennoch, aus Frustration darüber seine Blumfeld-LPs auf dem Flohmarkt zu verhökern, denn, so Behrens: „In einer befreiten und befriedeten Gesellschaft werden wir unter Umständen keine neuen Platten im Schrank stehen haben; wir werden die schon jetzt vorhandene Musik nur völlig anders hören.“ (S. 151)

Carsten Heinke

„Let There Be: Aufklärung des Lesers“

Thomas Venker: *Ignoranz und Inszenierung. Schreiben über Pop*. Mainz: Ventil Verlag 2003 (252 S., 13,90 €).

Was für den historisch orientierten Musikwissenschaftler Beethovens Konversationshefte oder wurmstichige Ausgaben der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* bedeuten, das könnte für den Popkultur-Interessierten dieses Buch sein: eine unerschöpfliche Quelle an Künstleraussagen und Rezeptionszeugnissen auf durchgängig hohem Niveau. *Ignoranz und Inszenierung* versammelt gut zwanzig ausführliche Interviews, die Thomas Venker mit Musikern wie David Bowie, Björk, Depeche Mode, Moby, Radiohead, Tocotronic oder den Goldenen Zitronen geführt hat, und die zuvor bereits allesamt im Kulturmagazin *Intro*, dessen Chefredakteur Venker seit einigen Jahren ist, ihre Erstveröffentlichung fanden.

Über den Wert einer solchen Interviewsammlung können kaum Zweifel bestehen: Von den Musikerinnen und Musikern erfährt man hier viel über die Entstehungsumstände ihrer Musik, über ihr Künstlerbild, ihre ästhetischen Grundhaltungen, über politische An- und Absichten, über die eigene gesellschaftliche Verortung sowie über stilistische Einflüsse und bewusste Abgrenzungen. Mit etwas kritischer Distanz gelesen, ergeben sich auch interessante Befunde über die Rezeption der Musik: In welchen Kontext wird sie gestellt, nach welchen Kategorien wird sie bewertet, wie wird sie genutzt, um Distinktionslinien zu markieren, welche Bedürfnisse und Funktionen erfüllt sie? Voraussetzung für solche Erkenntnisse ist freilich ein kritischer, reflektierender Journalist. Diesen Anspruch erfüllt Venker zweifelsohne – was insbesondere dann auffällt, wenn man seine Texte mit denen des doch sehr affirmativen und boulevardesken Kollegen Michael Fuchs-Gamböck vergleicht, der vor vier Jahren ebenfalls eine Sammlung seiner Interviews veröffentlicht hat.

Anders als Fuchs-Gamböck reiht Venker seine Gespräche nicht willkürlich aneinander, sondern strukturiert sie in fünf Hauptstränge, die er als „Leitmotive“ seiner journalistischen Arbeit identifiziert. Zu den jeweiligen Kapiteln hat er konzeptuelle Einleitungen verfasst (insgesamt knapp fünfzig Seiten), und dieser Mehrwert ist es, der das Buch zu etwas Besonderem macht. In seinen Reflektionen kontextualisiert Venker die Gespräche und erläutert, worum es ihm in seiner Arbeit geht, welche Absichten er verfolgt. Dabei erhält der Leser nebenbei einen guten Einblick in die Kulissen des Musikjournalismus und der Musikindustrie.

Bei jenen Leitmotiven handelt es sich um zwei „strategische“ und drei „inhaltliche“ Grundideen. In den Abschnitten, in denen die Auseinandersetzung mit Inhalten im Vordergrund steht, begegnet man Themen, die in den Texten vieler *Intro*-Autoren eine zentrale Rolle spielen. Da geht es um Feminismus und Emanzipation, um allerlei negative Aspekte der Kulturindustrie und – in einem zwanzigseitigen Abschnitt – um die politische Bedeutung der Popmusik. Die unter dem jeweiligen Leitgedanken abgedruckten Interviews illustrieren dabei zu meist recht anschaulich die zuvor dargestellten Ideen. In den „strategischen“ Abschnitten führt Venker vor, wie er versucht, trotz aller Hindernisse und Beschränkungen (eng aneinander gereihte Promotiontermine, verschlossene Musiker, die nur an Werbung interessiert sind, immer weniger Möglichkeiten, CDs vor der Veröffentlichung zu hören) Gesprächssituationen zu schaffen, in denen der Blick hinter die mühsam konstruierten Image-Masken gelingt und man substantielle Antworten bekommt. Seine Strategien sind die Titel gebenden Schlagwör-

ter: Zum einen die Ignoranz vor den Interessen der Künstler, verstanden als Plädoyer für einen „selbstbewussten Schreiber, der sich bei der Rezeption von Kunst einen eigenen Blick herausnimmt, auch auf die Gefahr hin, dass dieser vom Künstler ursprünglich in seinem Werk nicht so angelegt wurde“ (S. 10), zum anderen die Inszenierung von Freiräumen für Gespräche jenseits der zu reinen Werbezwecken veranstalteten Promotion-Touren. Das ist ihm wohl am besten in den „Kochen mit...“-Stories gelungen, für die er No Doubt, Wyclef Jean und Kelis in die eigene Wohnung einlud, um sie mit gemeinsam zubereitetem (stets vegetarischem) Essen und reichlich Wein geschäftig zu machen.

Bei alledem geht es Venker nie um Dienstleistung für Leser oder Musiker im Sinne der Kulturindustrie, sondern stets um die politische Aufklärung des Lesers auf dem Feld der Gegenkultur. Dass ihm dies durchweg unterhaltsam, ohne 'erhobene Zeigefinger'-Attitüde gelingt und er sich überdies seine Arbeit noch von eben jener Kulturindustrie finanzieren lässt (*Intro* erscheint in einer Auflage von über 100.000 Exemplaren, die nur durch Werbung getragen wird), dafür verdient Venker alle Anerkennung. Zwar irritiert das ein oder andere Mal sein offen eingestandener Egozentrismus, der dazu führt, dass er selbst genau wie seine Vorbilder Lester Bangs und Richard Meltzer meist ebenso im Mittelpunkt steht wie die jeweiligen Musiker. Doch dies nimmt man gern in Kauf, angesichts der positions- und gesichtslosen Schreibe vieler verlängerter Arme der Musikindustrie, die als Journalisten firmieren (z.B. im gerade neu gestalteten *WOM-Journal* mit einer Verbreitung von 240.000 (!) Exemplaren). Ein Buch nicht nur für die Musikhistoriker von morgen!

Ralf von Appen

Testcard. Beiträge zur Popgeschichte

Nummer 13: Black Music

304 Seiten, ISBN 3-931555-12-7, 14,50 Euro

In den 1960er Jahren begannen Afroamerikaner in den USA ihre Musik „Black Music“ zu nennen. „Say it loud, I’m black and I’m proud“, sang James Brown 1968. Die Schwarzen organisierten sich als Black Power und zeigten mit der Gründung der ersten Black Studies-Programme, dass Black Consciousness auch auf dem amerikanischen Uni-Campus angekommen war. LeRoi Jones (Amiri Baraka), der 1963 mit *Blues People* die erste Geschichte afroamerikanischer Musik aus der Innenperspektive geschrieben hatte, nannte 1967 sein zweites Buch einfach *Black Music*. Dabei handelte es sich um eine Sammlung von Musikkritiken und kurzen Musikerporträts, hauptsächlich aus dem Bereich des Free Jazz. Zur selben Zeit prägte Lester Bowie – der den Begriff „Jazz“ hasste, weil er ursprünglich „Shit“ bedeutet habe – für seine Musik den Ausdruck „Great Black Music“. Der neue Stolz auf die eigene Hautfarbe führte zu einer jener Begriffsumdeutungen in der afroamerikanischen Umgangssprache, die aus etwas angeblich Schlechtem etwas besonders Gutes machen: aus „bad“ wird „superbad“. Nur die Musikindustrie hinkte der Entwicklung um einige Jahre hinterher. Billboard, das Zentralorgan der amerikanischen Tonträgerbranche, benannte ihre R’n’B-Charts 1969 zunächst in Soul um, bevor dann 1982 die Billboard Black Music-Charts ins Leben gerufen wurden.

Das alles ist lange her. Die stolzen Blacks nennen sich jetzt African Americans und die Black Music-Charts heißen längst wieder R’n’B-Charts. In den USA und in Europa ist neben R’n’B und HipHop kein Platz mehr für so etwas wie „Black Music“. Allerdings hat sich der Ausdruck in manchen Winkeln der Welt bis heute gehalten. So auch in Deutschland, wo „Black Music“ einerseits noch immer auf den unterhaltsamen und reizvollen Charme des Exotischen verweist und andererseits nach wie vor als Projektionsfläche für politische oder kulturelle Freiheitsutopien benutzt wird.

Angesichts der widersprüchlichen Begriffsgeschichte von „Black Music“ lässt es aufhorchen, wenn die aktuelle Ausgabe von *Testcard*, den Mainzer Beiträgen zur Popgeschichte, dem Thema „Black Music“ gewidmet ist. Die *Testcard*-Herausgeber verbinden damit ganz bestimmte Akzentuierungen. Im Editorial wird beklagt, „mit welcher diskursiv diskriminierender Gewalt der Begriff ‚Black Music‘ seitens weißer (sowohl von der E-Musik wie von Rock her argumentierender) Geschichtsschreibung immer schon marginalisierende Zwecke verfolgte – nicht zuletzt jenen Zweck, mit einer Verengung von ‚black‘ auf ‚Soul-Disco-Dance-Groove‘ zu suggerieren, dass ›Schwarze‹ in der (implizit als hochwertiger gehandelten) Rockkultur keine Platz haben und sich dort ja aufgrund ihrer musikalischen Tradition auch gar nicht aufgehoben fänden“ (S. 4). Mit der tatsächlichen Genese des Ausdrucks „Black Music“ hat dies wenig zu tun. Vielmehr befinden wir uns mittendrin im hierzulande üblichen Pop-Diskurs, und da geht es eben darum, „dass auf ‚Black Music‘ projizierte Eigenschaften bzw. Wesensmerkmale wie ‚Groove‘, ‚Körperlichkeit‘, ‚Sexyness‘ und was auch immer ähnlich wie Geschlecht/Gender auf sozialen Konstrukten basieren, also das Ergebnis von Sozialisation wie auch auferlegter Zuschreibung darstellen“, was, so das Editorial, „erst in den letzten Jahren in den Popdiskurs durchzusickern [beginnt] und einer ganz neuen, mehrfach kritischen Analyse [bedarf], nämlich einer, die sowohl in- wie externe Identitäts-Konstruktionen berücksichtigt, ohne dem Glauben an deren ‚Wesenhaftigkeit‘ zu erliegen“ (S. 5). Um der ganzen Problemkonstruktion noch eins draufzusetzen wird dann erläutert, warum auf dem Umschlagfoto des *Testcard*-Bandes in einem Plattenladen die LP *Transeuropa Express* der Düsseldorfer Band Kraftwerk unter der Rubrik „Black Music“ eingeordnet steht (im Halbdunkel des Hintergrunds kann man eine Rubrik „White Music“ entziffern).

Zum Glück sind viele der 29 *Testcard*-Beiträge jedoch weit weniger konstruiert, als es die im Editorial vollzogene Problemkonstruktion „Black Music“ erwarten lässt. Bezeichnenderweise trägt gleich der zweite Aufsatz den Titel „Black Music bedeutet nichts mehr – über die Antiquiertheit eines Begriffs“. Jörg Sundmeier zitiert hier zu Beginn den Saxophonisten Steve Coleman: „Das Problem ist ja“, so Coleman, „dass es die schwarze Kultur in Amerika, von der in Deutschland gern geredet wird, gar nicht gibt. Sie hat so viele verschiedene Ausprägungen, dass es einen gemeinsamen Nenner kaum gibt“ (S. 14). Der rote Faden, der die Texte des Bandes durchzieht, besteht folglich einzig darin, dass es irgendwie um Menschen dunkler Hautfarbe oder um deren Musik geht. Dabei gibt es viel zu entdecken. Besonders originell und unterhaltsam ist z.B. Didi Neidharts Voodoo-Spurensuche „Signifyin’ Hoochie Co“, in der er die Geschichte der Semantik von Voodoo, Mojo und Black Magick von den Rhythm’n’Blues-Stars der 1950er Jahre bis in den Rock der 1970er Jahre nachzeichnet. Sehr informativ sind die Artikel zum hybriden HipHop des amerikanischen Anticon-Labels (Martin Büsser), zum britischen Northern Soul (Oghuzan Celik, Evi Herzing und Tine Plesch) und zum Rastafari-Hardcore der Bad Brains (Tobias Stalling). Bei all diesen Phänomenen geht es um die enge Verzahnung von afroamerikanischer und euroamerikanischer bzw. europäischer Musikpraxis. Die gut recherchierten Texte zu Prince (Andreas Rauscher) und Destiny’s Child (Klaus Walter) gewinnen zwei zentralen Phänomenen der gegenwärtigen afroamerikanischen Popmusik neue Aspekte ab. Tobias Lindemann und Tine Plesch weisen in ihrem Aufsatz „Queens und Divas“ darauf hin, dass gerade die elektronische Produktionsweise im R’n’B der 1990er Jahre den weiblichen Künstlerinnen neue Möglichkeiten der künstlerischen Selbstbestimmung eröffnet haben. Sehr differenziert stellt Sonja Eismann in ihrem Beitrag „Doin’ The Butt – Rassismen und Sexismen im Umgang mit dem afroamerikanischen Frauenkörper in der Populärkultur“ den widersprüchlichen Umgang mit dem Hinterteil afroamerikanischer Frauen um.

In Beiträgen über Reggae in Ghana (Christian Brähler), Rap in Kapstadt (Jörg Faber) und der vergessenen afrikanischen Musiktradition in Namibia, dem ehemaligen Deutsch-Südwest, (Werner Pieper) sowie in einem Interview mit Günter Gretz, der seit langem einen Mail Order-Vertrieb für populäre Musik aus Afrika betreibt, wird die Perspektive auf aktuelle Musikszenen in Afrika ausgedehnt. Essays zu Film und Literatur, zu Städtebau und Kunst weisen über die Musik hinaus. In manchen der Texte (etwa zu HipHop und der Nation of Islam, zur Jazzrezeption im Nazi-Deutschland, zu Tanz und Ekstase) wird Altbekanntes referiert – was im Zusammenhang einer Publikation, die sich an einen breiten Leserkreis richtet, kein Manko sein muss. Mitunter lässt jedoch das Niveau der gedanklichen Argumentationsweise zu wünschen übrig – Zitat aus einem Artikel über das politische Potential von HipHop: „Warum wird eigentlich nicht die rein quantitative Schlagkraft von HipHop genutzt und mit Inhalt gefüllt? Angenommen es würden morgen weltweit alle HipHop Fans und Sympathisanten auf die Strasse gehen, um lautstark gegen Diskriminierung und für die Aufhebung aller Staatsgrenzen zu demonstrieren. Dann würde wirklich gelten: It Takes A Nation of Millions To Hold Us Back“ (S. 141).

Wem die 200 eng bedruckten Seiten nicht genug sind, der kann sich zusätzlich die gut hundert noch enger bedruckten Seiten mit Rezensionen von Tonträgern, Sachbüchern und Romanen zu Gemüte führen, die sich allerdings nicht auf „schwarze“ Musik und Kultur beziehen, sondern wie gewohnt über aktuelle Veröffentlichungen unabhängiger Plattenlabels und vorwiegend kleiner Buchverlage informieren.

Martin Pfeleiderer

Testcard. Beiträge zur Popgeschichte

Nummer 13: Black Music

304 Seiten, ISBN 3-931555-12-7, 14,50 Euro

In den 1960er Jahren begannen Afroamerikaner in den USA ihre Musik „Black Music“ zu nennen. „Say it loud, I’m black and I’m proud“, sang James Brown 1968. Die Schwarzen organisierten sich als Black Power und zeigten mit der Gründung der ersten Black Studies-Programme, dass Black Consciousness auch auf dem amerikanischen Uni-Campus angekommen war. LeRoi Jones (Amiri Baraka), der 1963 mit *Blues People* die erste Geschichte afroamerikanischer Musik aus der Innenperspektive geschrieben hatte, nannte 1967 sein zweites Buch einfach *Black Music*. Dabei handelte es sich um eine Sammlung von Musikkritiken und kurzen Musikerporträts, hauptsächlich aus dem Bereich des Free Jazz. Zur selben Zeit prägte Lester Bowie – der den Begriff „Jazz“ hasste, weil er ursprünglich „Shit“ bedeutet habe – für seine Musik den Ausdruck „Great Black Music“. Der neue Stolz auf die eigene Hautfarbe führte zu einer jener Begriffsumdeutungen in der afroamerikanischen Umgangssprache, die aus etwas angeblich Schlechtem etwas besonders Gutes machen: aus „bad“ wird „superbad“. Nur die Musikindustrie hinkte der Entwicklung um einige Jahre hinterher. Billboard, das Zentralorgan der amerikanischen Tonträgerbranche, benannte ihre R’n’B-Charts 1969 zunächst in Soul um, bevor dann 1982 die Billboard Black Music-Charts ins Leben gerufen wurden.

Das alles ist lange her. Die stolzen Blacks nennen sich jetzt African Americans und die Black Music-Charts heißen längst wieder R’n’B-Charts. In den USA und in Europa ist neben R’n’B und HipHop kein Platz mehr für so etwas wie „Black Music“. Allerdings hat sich der Ausdruck in manchen Winkeln der Welt bis heute gehalten. So auch in Deutschland, wo „Black Music“ einerseits noch immer auf den unterhaltsamen und reizvollen Charme des Exotischen verweist und andererseits nach wie vor als Projektionsfläche für politische oder kulturelle Freiheitsutopien benutzt wird.

Angesichts der widersprüchlichen Begriffsgeschichte von „Black Music“ lässt es aufhorchen, wenn die aktuelle Ausgabe von *Testcard*, den Mainzer Beiträgen zur Popgeschichte, dem Thema „Black Music“ gewidmet ist. Die *Testcard*-Herausgeber verbinden damit ganz bestimmte Akzentuierungen. Im Editorial wird beklagt, „mit welcher diskursiv diskriminierender Gewalt der Begriff ‚Black Music‘ seitens weißer (sowohl von der E-Musik wie von Rock her argumentierender) Geschichtsschreibung immer schon marginalisierende Zwecke verfolgte – nicht zuletzt jenen Zweck, mit einer Verengung von ‚black‘ auf ‚Soul-Disco-Dance-Groove‘ zu suggerieren, dass ›Schwarze‹ in der (implizit als hochwertiger gehandelten) Rockkultur keine Platz haben und sich dort ja aufgrund ihrer musikalischen Tradition auch gar nicht aufgehoben fänden“ (S. 4). Mit der tatsächlichen Genese des Ausdrucks „Black Music“ hat dies wenig zu tun. Vielmehr befinden wir uns mittendrin im hierzulande üblichen Pop-Diskurs, und da geht es eben darum, „dass auf ‚Black Music‘ projizierte Eigenschaften bzw. Wesensmerkmale wie ‚Groove‘, ‚Körperlichkeit‘, ‚Sexyness‘ und was auch immer ähnlich wie Geschlecht/Gender auf sozialen Konstrukten basieren, also das Ergebnis von Sozialisation wie auch auferlegter Zuschreibung darstellen“, was, so das Editorial, „erst in den letzten Jahren in den Popdiskurs durchzusickern [beginnt] und einer ganz neuen, mehrfach kritischen Analyse [bedarf], nämlich einer, die sowohl in- wie externe Identitäts-Konstruktionen berücksichtigt, ohne dem Glauben an deren ‚Wesenshaftigkeit‘ zu erliegen“ (S. 5). Um der ganzen Problemkonstruktion noch eins draufzusetzen wird dann erläutert, warum auf dem Umschlagfoto des *Testcard*-Bandes in einem Plattenladen die LP *Transeuropa Express* der Düsseldorfer Band Kraftwerk unter der Rubrik „Black Music“ eingeordnet steht (im Halbdunkel des Hintergrunds kann man eine Rubrik „White Music“ entziffern).

Zum Glück sind viele der 29 *Testcard*-Beiträge jedoch weit weniger konstruiert, als es die im Editorial vollzogene Problemkonstruktion „Black Music“ erwarten lässt. Bezeichnenderweise trägt gleich der zweite Aufsatz den Titel „Black Music bedeutet nichts mehr – über die Antiquiertheit eines Begriffs“. Jörg Sundmeier zitiert hier zu Beginn den Saxophonisten Steve Coleman: „Das Problem ist ja“, so Coleman, „dass es die schwarze Kultur in Amerika, von der in Deutschland gern geredet wird, gar nicht gibt. Sie hat so viele verschiedene Ausprägungen, dass es einen gemeinsamen Nenner kaum gibt“ (S. 14). Der rote Faden, der die Texte des Bandes durchzieht, besteht folglich einzig darin, dass es irgendwie um Menschen dunkler Hautfarbe oder um deren Musik geht. Dabei gibt es viel zu entdecken. Besonders originell und unterhaltsam ist z.B. Didi Neidharts Voodoo-Spurensuche „Signifyin’ Hoochie Co“, in der er die Geschichte der Semantik von Voodoo, Mojo und Black Magick von den Rhythm’n’Blues-Stars der 1950er Jahre bis in den Rock der 1970er Jahre nachzeichnet. Sehr informativ sind die Artikel zum hybriden HipHop des amerikanischen Anticon-Labels (Martin Büsser), zum britischen Northern Soul (Oghuzan Celik, Evi Herzing und Tine Plesch) und zum Rastafari-Hardcore der Bad Brains (Tobias Stalling). Bei all diesen Phänomenen geht es um die enge Verzahnung von afroamerikanischer und euroamerikanischer bzw. europäischer Musikpraxis. Die gut recherchierten Texte zu Prince (Andreas Rauscher) und Destiny’s Child (Klaus Walter) gewinnen zwei zentralen Phänomenen der gegenwärtigen afroamerikanischen Popmusik neue Aspekte ab. Tobias Lindemann und Tine Plesch weisen in ihrem Aufsatz „Queens und Divas“ darauf hin, dass gerade die elektronische Produktionsweise im R’n’B der 1990er Jahre den weiblichen Künstlerinnen neue Möglichkeiten der künstlerischen Selbstbestimmung eröffnet haben. Sehr differenziert stellt Sonja Eismann in ihrem Beitrag „Doin’ The Butt – Rassismen und Sexismen im Umgang mit dem afroamerikanischen Frauenkörper in der Populärkultur“ den widersprüchlichen Umgang mit dem Hinterteil afroamerikanischer Frauen um.

In Beiträgen über Reggae in Ghana (Christian Brähler), Rap in Kapstadt (Jörg Faber) und der vergessenen afrikanischen Musiktradition in Namibia, dem ehemaligen Deutsch-Südwest, (Werner Pieper) sowie in einem Interview mit Günter Gretz, der seit langem einen Mail Order-Vertrieb für populäre Musik aus Afrika betreibt, wird die Perspektive auf aktuelle Musikszene in Afrika ausgedehnt. Essays zu Film und Literatur, zu Städtebau und Kunst weisen über die Musik hinaus. In manchen der Texte (etwa zu HipHop und der Nation of Islam, zur Jazzrezeption im Nazi-Deutschland, zu Tanz und Ekstase) wird Altbekanntes referiert – was im Zusammenhang einer Publikation, die sich an einen breiten Leserkreis richtet, kein Manko sein muss. Mitunter lässt jedoch das Niveau der gedanklichen Argumentationsweise zu wünschen übrig – Zitat aus einem Artikel über das politische Potential von HipHop: „Warum wird eigentlich nicht die rein quantitative Schlagkraft von HipHop genutzt und mit Inhalt gefüllt? Angenommen es würden morgen weltweit alle HipHop Fans und Sympathisanten auf die Strasse gehen, um lautstark gegen Diskriminierung und für die Aufhebung aller Staatsgrenzen zu demonstrieren. Dann würde wirklich gelten: It Takes A Nation of Millions To Hold Us Back“ (S. 141).

Wem die 200 eng bedruckten Seiten nicht genug sind, der kann sich zusätzlich die gut hundert noch enger bedruckten Seiten mit Rezensionen von Tonträgern, Sachbüchern und Romanen zu Gemüte führen, die sich allerdings nicht auf „schwarze“ Musik und Kultur beziehen, sondern wie gewohnt über aktuelle Veröffentlichungen unabhängiger Plattenlabels und vorwiegend kleiner Buchverlage informieren.

Martin Pfeleiderer

Konferenzberichte

„Wie schreibt man Pop?“ Eine Praxistagung zum Thema ,Popjournalismus – Erscheinungsformen und Konzepte’.

Bremen, 21. bis 22. November 2003

„I’m only in it for the Zeilenhonorar“, unter diesem Titel veröffentlichte Karl Bruckmaier vor einigen Jahren eine Textsammlung mit popjournalistischen Arbeiten. Doch dieser Titel kann - ebenso wie bei Zappa, von dem er geborgt wurde - nur als Ironie gelesen werden: Ist nicht Platten kritisieren und „mit Rockstars abhängen“ (nach selbst Rockstar sein) der Traumberuf, mit dem man als Musikverrückter seinen CD-Konsum gesellschaftlich wenigstens halbwegs legitimieren kann? Geld spielt dabei doch keine Rolle, die paar Cent, die es pro Zeile gibt, könnte man woanders doch einfacher verdienen...

Zur Realität in Bezug setzen konnte man solche Klischees auf der in dieser Art einzigartigen Tagung zum Popjournalismus in der Bremer Schwankhalle am 21. und 22. November 2003, veranstaltet vom Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien (ifkud) in Kooperation mit dem Institut für Kulturforschung (bik) (beide Universität Bremen), dem Bremer Literaturkontor und dem Jungen Theater, organisiert von Felix Bayer, Jochen Bonz und Tim Schomacker.

Schon das Ambiente war Pop: ein kleiner, schwarz gestrichener Theatersaal mit stark gedimmtem Licht, zwei Polstersesseln für die Referenten und gut hundert Kissen auf dem terrassierten Fußboden davor. Die waren auch alle besetzt, hauptsächlich von den Teilnehmenden eines von Jochen Bonz geleiteten kulturwissenschaftlichen Seminars an der Universität Bremen, in dessen Rahmen die „Praxistagung“ stattfand. Einge-laden waren keine Wissenschaftler sondern insgesamt neun Redakteure und freie Autoren, die ja viel intensiver an der pop-relevanten Gegenwart teilhaben. Sie sollten, so die Idee, ihr Schaffen reflektieren, dabei aber wiederum von den Studierenden beobachtet und im weiteren Verlauf des Seminars analysiert werden. Ihre Ergebnisse wollen die zukünftigen Kulturwissenschaftler zusammen mit Texten der professionellen Schreiber zu einer Buchveröffentlichung zusammenfassen.

Das Konzept war so einfach wie effektiv: die Referenten hatten jeweils ca. 45 Minuten, um anhand eines Beispiel-Textes deutlich zu machen, worum es ihnen in ihrer Arbeit geht und wie für sie die Ideale des Schreibens über Pop aussehen. Dazwischen war erfreulich viel Zeit um zu diskutieren und die Menschen hinter den oft gelesenen Namen beim Kaffee kennen zu lernen.

Popjournalismus: mit dem Begriff begannen erwartungsgemäß die ersten Probleme. Soll es dabei nur um Musik gehen, oder ist heute nicht alles Pop, vor allem Clip, Kino und Literatur? Schreiben Popjournalisten nur über Pop oder müssen sie nicht auch

poppig schreiben? Sind sie gar selbst Pop? Von letzterem wollte Elke Buhr, Popmusik- und Kunstredakteurin der *Frankfurter Rundschau* nichts wissen. Als Feuilletonistin lehnte sie jeden distinguierenden Jargon und jedes emphatische Werturteil ab, um als bewusst Außenstehende Bewegungen aus der Distanz identifizieren und einordnen zu können; immer mit dem Ziel vor Augen, Einzelphänomene im großen gesellschaftlichen Kontext zu analysieren. Durch einen solchen Zugang sei Popmusik seit wenigen Jahren als gleichberechtigte Kunstform im bürgerlichen Feuilleton anerkannt, welches die kunstvolle Popmusik wiederum brauche, um „sexier“ zu wirken, ohne das Stammpublikum zu verschrecken.

Eine vollkommen entgegengesetzte Ansicht führte Kerstin Grether (*Intro, taz, FR*) vor. Für sie sei Musikjournalismus eine Passion, die sie 24 Stunden am Tag lebe. Etwas für Freaks, die für ihre (Fast-)Traumbeschäftigung auch für Hungerlöhne arbeiteten. Inspiriert von Kritikern wie Lester Bangs, der sich selbst in den Mittelpunkt seiner Schriften stellte, soll für Grether Künstler sein, wer über Kunst schreibt, soll der Text ebenso Ereignis sein wie sein Anlass. Dementsprechend war auch ihr Vortrag (über die sprachlichen Unterschiede zwischen dem Schreiben für ein Szenepublikum und dem Verfassen von Feuilletonbeiträgen) ein Ereignis, Pop von der unterhaltsamsten Sorte: Herrlich konfus hat es hier jemand geschafft, sich einen Freiraum zu erkämpfen, in dem man sich „den Luxus der Verrücktheit“ noch leisten kann und in dem laut „Ich“ gesagt werden darf - statt „man“. Doch geht es Grether, und stärker noch ihrem Redakteur bei der Zeitschrift *Intro*, Linus Volkmann, neben aller Unterhaltung und allem Hedonismus auch um wirklich ernsthafte Anliegen. Zwar ist das Schreiben über Pop für Volkmann eine „spaßgesellschaftliche Schwundstufe des kritischen Journalismus“, doch hat er sich selbst und damit seinem Magazin eine beeindruckende Portion aufklärerischer Motivation bewahrt. Im Gewand eines „offensiv unterhaltsamen und humorvollen“ Stils wolle er die Leserinnen und Leser für Themen der political correctness gewinnen. So gehe es in seinen Texten über Musik und Musiker immer auch um das Entlarven von Sexismus und Chauvinismus, Homophobie oder andere Arten der Diskriminierung in der Popkultur. Locker lesbar und ohne erhobenen Zeigefinger bemühe er sich, in „erwachsen gewordener Fanzine-Schreibe“ subkulturelle Inhalte zu verhandeln und um ein „autarkes, cooles Leben im falschen“ zu kämpfen.

Dagegen erinnerte Joachim Hentschel vom deutschen *Rolling Stone* in seiner Analyse einer englischen Plattenkritik aus dem Jahr 1967 daran, wie sehr Popjournalismus – selbst wenn er sich dem Subkulturellen verbunden fühle – zwangsläufig immer Produktwerbung für die Musikindustrie betreibe. Gerade deshalb, so schloss dann auch Hentschel, dürfe Musikjournalismus nicht nur ästhetizistisch über die Musik berichten und dabei die mit ihr verbundenen sozialen Bedeutungen übersehen.

Ähnlich sah Tobias Kniebe (*SZ, Neon*) die Aufgabe eines „guten“ Popmusikjournalisten darin, die zentralen Popphänomene, die unsere Kultur nachhaltig veränderten, schnell und sicher zu erkennen und zu deuten, ohne allzu viele „Fehlschüsse“ über letztlich Bedeutungsloses abzugeben. Zwar fühlten sich, so Kniebe, viele Pophörer wie die

vielzitierten 100.000 Fliegen von (musikalischen) Exkrementen angezogen, doch sei es auch hier interessant, in den „Flugbahnen Muster zu erkennen“, aus den Vorlieben also Wesentliches über die Gesellschaft zu schließen.

Wie nicht wenige seiner Kollegen bekannte sich auch Felix Bayer (*Spex*) zum Ideal der subversiven Kraft im popjournalistischen Schreiben. In Perfektion fand er sie in den Politik und Hedonismus verschmelzenden Arbeiten Diedrich Diederichsens aus den frühen 1980er Jahren erfüllt. Doch leider, so Bayer, gebe es solche freien, verspielten Texte heute nicht mehr. An Beispielen ihrer Vorbilder Rainald Goetz und Helmut Salzinger stellten auch Oliver Fuchs (*SZ*) und Felix Klopotek (*Kölner Stadtrevue*, *WDR*, *Testcard*) die Kriterien ihrer Arbeit vor. Dabei war Klopotek der einzige, der das Schreiben über Musik nicht als Leidenschaft, sondern als Handwerk sah. Vielleicht ermöglichte ihm dies die nötige Distanz, um eine Systematisierung verschieden motivierter popjournalistischer Schreibstile zu versuchen. Systematisch ging auch Alexis Waltz (*De:bug*, *Groove*, *Spex*) vor, der in seinem Referat sein Vorgehen beim Verfassen von Rezensionen und seine Anforderungen an eine gelungene Besprechung detailliert aufdeckte.

An bedeutungsschwangeren Schlussworten mangelte es in der Abschlussdiskussion nicht. Den zukünftigen gesellschaftlichen Stellenwert der Popmusik und damit des Popjournalismus sahen die Referenten dabei nicht in Gefahr. Zum einen dauere die Adoleszenzphase, in der Jugendliche über ihre spezifischen Probleme und Interessen auch hören und lesen wollten, zunehmend länger, zum anderen werde es immer Minoritäten geben, die ihren Ausdruck auch weiterhin in subkultureller Musik suchen würden. Joachim Hentschel freute sich in seinem Abschlussstatement dann bewusst ironiefrei darüber, „wie ernst wir uns alle nehmen“, mit wie viel Herzblut und Engagement die eingeladenen Referenten arbeiteten und wie viel Sinn sie in ihrer Tätigkeit sähen, obwohl ihre Texte zum Großteil nur überflogen und dann im Müll landen würden. Und dazu gehört offenbar mehr Motivation als die Jagd auf das karge Zeilenhonorar.

RALF VON APPEN

Konferenzberichte

Practising Popular Music Bericht von der 12. Internationalen Konferenz der IASPM (International Association for the Study of Popular Music) in Montréal, Kanada, 3.-7. Juli 2003

Auf dem Programm der Konferenz standen fast 250 Vorträge von Forscherinnen und Forschern aus mehr als 30 Ländern. Damit war dies die größte Konferenz in der 22-jährigen Geschichte der IASPM. Die Zahl der Beiträge erforderte bis zu sechs parallel stattfindende Veranstaltungen. Gleichwohl hatten sich die Organisatoren einen besonderen Modus ausgedacht. Die Vorträge wurden nicht wie in den vergangenen Jahren nach Tagen gruppiert, denen ein bestimmter thematischer Schwerpunkt zugeordnet ist, sondern in so genannten „streams“ organisiert. Man hatte so die Möglichkeit, die eigenen Interessen während der gesamten Konferenz im jeweiligen stream zu verfolgen und lief nicht Gefahr, all zu viel zu verpassen.

Das Thema der Konferenz lautete „Practising Popular Music“, womit zum einen einer Kritik aus den vergangenen Jahren entsprochen wurde, auch die Seite der ‚Macher‘ der populären Musik verstärkt zu integrieren, und zum anderen eines der zentralen Paradigmen der kulturtheoretischen Auseinandersetzung mit Musik aufgegriffen wurde, demzufolge Musik als kulturelle Praxis zu begreifen sei.

Einen ersten thematischen Schwerpunkt bildete „Behind the Practices“. In diesem stream kamen Aspekte der Musikproduktion, der Institutionen und der Musikindustrie zur Sprache. So wurden beispielsweise die Fragen aufgeworfen, warum die international anerkannte kanadische Rockband *Rush* und andere Progressive-Rock-Bands nicht in der „Hall of Fame“ des Rock ‘n’ Roll vertreten sind (Durrell Bowman), oder auf welche Art und Weise das Bild des 1981 verstorbenen *Bob Marley* durch heutiges Merchandising verzerrt wird (Tom Weber).

Im Schwerpunkt „Diasporas of Practice“ wurde auf Aspekte Bezug genommen, die mit der Verbreitung und dem Gebrauch populärer Musik im globalen Prozess in Verbindung stehen. Die geographische Entsprechung zwischen Klang, seinen Erzeugern (Musikern) sowie dem Publikum ist heutzutage dadurch aufgehoben, dass Musik entweder in Form von CDs oder als mp3-Datei jeden Winkel der Erde erreichen kann. Dies betrifft das Verhältnis von E- und U-Musik im Bereich experimenteller Elektronik (Jason Hanley) ebenso wie den Status

verschiedener weltweit bekannter musikalischer Idiome wie Bhangra, Rai oder Mariachi, die gleichzeitig regionale Besonderheiten repräsentieren (Tony Mitchell).

Der stream „Performance in Practice“ galt aktuellen konzeptuellen und praktischen Fragen der Aufführungspraxis populärer Musik. So wurde beispielsweise die Entwicklung, die große Live-Rockveranstaltungen seit den frühen 60er Jahren genommen haben, am Beispiel der Gruppe *Grand Funk Railroad* nachgezeichnet (Steve Waksman). Einem völlig anderen Aspekt widmete sich die Feldforschung zu den „handclapping games“ schwarzer Mädchen in den USA: Die praktische Involviertheit trägt erstens signifikant zur eigenen Identitätsbildung bei, zweitens werden damit die Wurzeln der oral tradierten Musikkulturen Afrikas aufgegriffen und drittens entsteht eine Wechselwirkung mit der medial vermittelten Musik, die die Mädchen ebenso intensiv rezipieren (Kyra Gaunt).

Von weiterhin uneingeschränkter Aktualität ist die Frage, welche Geschlechterrollen in und durch populäre Musik vermittelt oder tradiert, aber auch hinterfragt werden. Dieser kritische Zugang aus der Perspektive der Gender Studies, der seit Philip Brett et al. (*Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. London 1994) mit dem Begriff „queering“ bezeichnet wird, war auf der Konferenz durch den stream „Queering the practice“ vertreten. Angesprochen wurde beispielsweise der Aspekt der Verführung des Subjekts in Stings Musikvideo „Desert Rose“ und die eingesetzten visuellen und musikalischen Mittel (Olivia Bloechl). Zur Sprache kamen aber auch Topoi in den zahlreichen Songs über Aids aus der Feder vieler prominenter Musikerinnen und Musiker (Paul Attinello) oder die Techniken des „Crossdressing“ in der Selbstinszenierung verschiedener „Figuren“ der populären Musik (David Montgomery).

Um die Berührungspunkte zwischen populärer Musik und historischen oder aktuellen politischen Fragen und Ereignissen ging es in dem stream „Politics of practice“. So wird zum Beispiel nur wenig beachtet, dass Zensur nicht nur ein offenkundiges Problem in totalitären Staaten darstellt (Firat Kutluk), sondern ebenso häufig in Demokratien anzutreffen ist, wo durch rigorose Handhabung des Copyright und dessen fortschreitende Ausdehnung auf Alltagsphänomene eine indirekte Zensur erfolgt (Jason Toynbee). Gleich zwei Vorträge widmeten sich der Rolle der Radiostation B92 in Belgrad, Serbien, vor und während des Kriegs im ehemaligen Jugoslawien (Lilian Radovac, Misa Djurkovich).

Im sechsten und letzten stream „Theory as practice“ wurde auf das für die Popmusikforschung zentrale Wechselverhältnis von Theorie und Praxis Bezug genommen. Hier kamen Aspekte der Intertextualität (Serge Lacasse) ebenso zur Sprache wie die Frage nach einer ästhetischen Theorie der populären Musik (William Echard). In einem

aufschlussreichen Panel wurden die Möglichkeiten der (ethnografischen) Analyse von dokumentarischen Video-Mitschnitten erörtert (Anja Rosenbrock). Weitere Vorträge thematisierten die Rolle und mögliche Vorzüge der Semiotik in der Auseinandersetzung mit populärer Musik (Tim Wise, Richard Middleton).

Als problematisch für die Konferenz stellte sich das laxer Zeitmanagement heraus. Bei einer derart großen Anzahl von Parallelveranstaltungen ist ein genaues Einhalten von Rede- und Pausenzeiten unverzichtbar, um während einer Session zu definierten Zeiten den Raum wechseln und eine möglichst große Zahl interessanter Vorträge verfolgen zu können. Bedauerlich war auch, dass (offenbar aus finanziellen Gründen) nur ein sehr reduziertes Abend- bzw. Begleitprogramm angeboten wurde. Einen Ausgleich bot aber das zeitgleich stattfindende Montréal Jazz Festival.

JAN HEMMING