

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

**Christofer Jost**

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

## 1. Personale Identität, Künstleridentität und parasoziale Beziehung

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

## **2. Populäre Musik im Schnittfeld von Kulturanalyse und Musikanalyse**

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

Populäre Musik zeichnet sich sonach durch eine implizite und explizite Körperlichkeit aus – ersteres trifft auf rein klangliche Medienangebote wie den Tonträger zu (besondere Bedeutung erlangt hier die Materialebene Stimme<sup>10</sup>), letzteres auf eine Live-Performance. Entscheidend ist, dass die körperlichen Handlungen, mit denen ein Künstler seine Identität für andere erfahrbar macht, in die medialen Wahrnehmungsangebote eingeschrieben sind. Die klanglichen und/oder visuellen Insignien musikalisch-künstlerischer Identitätsarbeit fungieren ihrerseits als Medium der Identitätsbildung des Rezipienten.

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

---

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

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



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

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

### 3. Habitus. Ein bewährtes Konzept

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### **4. Gestus. Ein vielversprechendes Konzept (?)**

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

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

---

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

Rock-Künstler gemeinhin auf ein breites Spektrum aus Mitteln der Selbstdarstellung zurückgreifen.<sup>14</sup>

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

Spiel im Spannungsfeld von Bühnen- und Klanggeschehen einer übergeordneten Sinnstruktur, nämlich der Narration, verpflichtet ist. Hierin zeichnet sich die formale Vorgabe einer fiktionalen Bühnen-Theatralität ab, die in Pop- und Rockmusik nur als ästhetisches Randphänomen vorkommt.<sup>17</sup> Die materiellen Hervorbringungen populärer Musik (Single, Album, Musikclip, Live-Performance<sup>18</sup> etc.) werden in konstitutiver Weise durch die Kleinform Song geprägt. In seiner Eigenschaft als musikalischer und sprachlicher Informationsträger präsentiert sich der Song in der Regel als geschlossene Einheit. Das bedeutet, dass der einzelne Song zwar fiktionale Anteile mit sich führen kann, in zwei aufeinander folgenden Songs auf einem Album oder während eines Konzerts jedoch höchst unterschiedliche Geschichten, Botschaften, Bilder etc. thematisiert werden können. Dem ist wiederum anzufügen, dass Brecht und Weill ebenso auf den Song als formgebendes Prinzip zurückgriffen. Doch kann dies nicht über den Umstand hinwegtäuschen, dass die Songs im Sinne der Präsentation von Theaterrollen verfasst wurden. Rollen unterliegen dramaturgischen, im Falle Brechts, episch-erzählenden Prinzipien, was zur Folge hat, dass der Song im Musiktheater stets auf eine ihm äußerliche parallele Sinnstruktur verweist.<sup>19</sup>

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

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

---

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

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

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



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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Der Aspekt der Verkörperung ist nicht zuletzt dahingehend von Bedeutung, dass er die Verstehensategorie Stil als von begrenzter musikanalytischer Reichweite aufweist. So laufen stilanalytische Betrachtungen stets Gefahr, populäre Musik als eine Art Eigenrealität des musikalischen Klangs zu erfassen, der in sich ein Set an Merkmalen führt, das nur im Sinne eines Zeichenrepertoires entschlüsselt werden muss. Der Verstehensprozess wird hiermit auf eine statische, sinnzentrierte Vorgehensweise hin festgelegt, was jedoch nicht zuletzt angesichts der Fülle an performativen Settings, in denen sich populäre Musik als instantane, flüchtige Reizkulisse konstituiert, unvollständig und irreführend erscheint. Zudem lässt sich anhand des Stilbegriffs nur unzureichend die ästhetische Vollzugswahrheit<sup>22</sup> rekonstruieren, die die konkrete (medialisierte) »Überzeugungsarbeit« eines Künstlers in der Wahrnehmung des Rezipienten auslösen kann. Sonach lassen sich im Rahmen von Stilanalysen nur bedingt die rezeptionsspezifischen Zustände der Verzauberung und des Ergriffenseins nachvollziehen.

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

---

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

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

## 5. Schluss

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

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

---

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

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

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

## Literatur

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

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



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

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

## **Abstract**

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