

NOT READY TO MAKE NICE MACHT UND BEDROHUNGEN IN DER POPULÄREN MUSIK

Vorwort der Herausgeber

Populäre Musikkulturen spiegeln immer auch aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen und Debatten wider. Sie bilden manchmal sogar ein Brennglas, unter dem Prozesse und Produkte noch deutlicher sichtbar werden. Ausgehend vom Kontext der #metoo-Debatten in der Filmbranche wurde schnell klar, dass leider auch in der Musik- und Unterhaltungsindustrie sowie an Bildungseinrichtungen regelmäßig Verfehlungen und institutionelle Vertuschungsprozesse stattfinden. Dies wurde zuletzt im Jahr 2021 erneut sichtbar mit der Verurteilung von R. Kelly wegen sexueller Ausbeutung, Bestechung, krimineller Geschäfte und Sexhandel (Deutschlandfunk 2021, Rolling Stone 2021), aber auch in anderen Musikszenen anhand der #deutschrapmetoo-Debatte (NDR Kultur 2021) oder der Bewegung #punktoo.

Diese problematischen Prozesse bestehen seit Jahrzehnten, beispielsweise in der Ausbildung von angehenden Musiker*innen und Künstler*innen weltweit (!), und sind als solche vielfach untersucht worden (Hoffmann 2006, Lazar 2017, Payne et al. 2018, Knobbe/Möller 2018, Kerst 2019, Bartsch et al. 2019). Neu ist, dass Musiker*innen und Branchen-Akteur*innen nicht nur den Mut haben, sich zu Wort zu melden, zu hinterfragen, sich zu solidarisieren und zunehmend Vorwürfe gegen Übergriffe in die Öffentlichkeit zu tragen, sondern dabei auch gehört und ernst genommen werden, wenigstens in bestimmten Kontexten.

Wie Zsysiks Artikel zeigt, fordern Künstler*innen den Druck durch das Machtgefüge innerhalb der K-Pop-Branche heraus. Im Kern dieser Bedrohungen und Übergriffe geht es häufig um die Ausnutzung von Macht oder deren Erhalt (Bull 2019).

Prozesse der (körperlichen/sexuellen) Bedrohung spielen dabei oft eine ebenso große Rolle wie Ausgrenzungen durch Zensur (z.B. wer darf wo und wann Musik machen) oder Prozesse des Schikanierens/Cybermobbings. Reputation ist manchmal scheinbar wichtiger als Moral und Anstand. Aber auch subtilere und unreflektierte Gesten wie Körperkontakt und Sprachgebrauch (Josefson 2016) spielen eine Rolle. Diese Machtverhältnisse und Ausgrenzungsprozesse sind nicht auf die Bildungsinstitutionen beschränkt, sondern sie sind auch außerhalb dieser präsent – sowohl als Fortsetzung der (Aus-)Bildungsbeziehungen (z.B. Professor*innen in Stipendienausschüssen und in Wettbewerbsjurs), als auch in Booking-Agenturen, Labels, Live-Spielstätten, in der Musikkritik und zwischen anderen Akteur*innen und Intermediären der Musikindustrie und staatlichen Fördereinrichtungen. Wie Zaddach für die künstlerische Forschung und Proyer für die Musikkritik herausarbeiten, werden diese Prozesse durch Herausforderungen voriger Forschungsparadigmen sowie musikalische Hegemonien erwidert.

Dazu gehört schließlich auch, wie Künstler*innen mit den erfahrenen Bedrohungen umgehen und diese verarbeiten sowie hegemoniale Machtverhältnisse kritisieren (lernen). Dies berührt nicht nur die verschiedenen Facetten von Macht, sondern konkret auch Wissen darüber, wie diese Machtverhältnisse und damit einhergehende Schicksale reproduziert werden, sowie auch nicht zuletzt Kenntnis ihrer Konsequenzen.

Ausgehend von der GfPM-Jahrestagung 2020 nehmen die Beiträge in dieser Sonderausgabe von *SAMPLES* einige Themen zum Anlass, Machtverhältnisse und spezifische Bedrohungsszenarien oder -erfahrungen innerhalb populärer Musikkulturen zu reflektieren, Strategien des Widerstands und der (Selbst-)Ermächtigung zu diskutieren und über aktuelle Entwicklungen und (denkbare) Allianzen zu sprechen. Die Autorinnen und Autoren tun dies, indem sie verschiedene Aspekte von Machtverhältnissen und Formen der Ausgrenzung innerhalb der populären Musik und des Jazz' untersuchen – von Musiker*innen und Musikkritik über (sexuelles) Fehlverhalten und Suizid bis hin zu neuen Forschungsansätzen in den Popular Music Studies.

Am Beispiel der Jazz- und Rockkritik in den späten 1960er und frühen 70er-Jahren zeichnet Proyer einen auf ästhetischen Werturteilen basierenden Machtkampf nach, in dem Jazzkritiker versuchten, die damals wirtschaftlich erfolgreichere Rockmusik zu diskreditieren. Der Autor verdeutlicht dies am Beispiel der Rezeption der Jazz-Rock-Bands Nucleus und Soft Machine.

Mit einem intersektionalen Ansatz untersucht Just verschiedene Ausschlussmechanismen innerhalb der zeitgenössischen populären Musik, diesmal im Zusammenhang mit neoliberalen Idealen und Diskursen über Vielfalt. Anhand der Fallstudien von Beyoncé und Taylor Swift zeigt er auf, dass ihre

Herangehensweise an das Thema Diversität auf neoliberalen Idealen beruht, die mit sozialer Mobilität verknüpft sind, und gleichzeitig ausgrenzende Repräsentationen erzeugen, die auf Klassismen und Identitätsmarkern wie *gender*, *race*, und *sexuality* basieren.

Zysik untersucht, wie K-Pop-Künstler*innen versuchen, ihren eigenen Weg zu gehen, indem sie sich dominanten Diskursen widersetzen und gegen den hohen Druck innerhalb der K-Pop-Industrie ankämpfen.

Zaddach nähert sich dem Theorie-Praxis-Diskurs innerhalb der akademischen Forschung, indem er untersucht, wie das (relativ) neue Feld der künstlerischen Forschung auf populäre Musik angewendet werden kann. In Anlehnung an die Debatten in den Popular Music Studies der 1980er Jahre zeigt er auf, wie praxisbasierte Musikforschung diese bereichern kann.

Holzbecher und Alexi schließlich beleuchten Missbrauch in der populären Musik und jüngere Interventionen in die Verletzung von (sexuellen) Grenzen und Anlaufstellen für Betroffene vor allem am Beispiel Deutschland. Es wird deutlich, dass diese Grenzen seit langem innerhalb von Institutionen wie Musikhochschulen (Johnston 2017), aber ebenso häufig in weiteren Bereichen und Räumen der Musikkultur und der Musikindustrie überschritten werden. Sie runden ihren Beitrag mit Empfehlungen ab, wie machtkritische Perspektiven womöglich in der Didaktik, aber auch darüber hinaus ausgebaut werden können.

Um mit den (vormals Dixie) Chicks zu enden, diese Sonderausgabe versammelt eine Bandbreite von Akteur*innen, die *Not Ready to Back Down* sind. Es ist an den Forscher*innen, sie weiter in Analysen von Macht, Bedrohung und Belästigung im Kontext populärer Musik einzubeziehen.

Michael Ahlers und David-Emil Wickström, Oktober 2021

Literatur

Bartsch, Matthias / Knobbe, Martin / Möller, Jan-Philipp (2019). »#MeToo-Vorwürfe gegen Professoren in Hamburg und Düsseldorf – Seine Erwartungen – ›reden, trinken, vögeln‹.« In: *Spiegel Online*, 26.4.2019, <https://www.spiegel.de/plus/metoo-vorwuerfe-gegen-professoren-in-hamburg-und-duesseldorf-a-00000000-0002-0001-0000-000163612070> (Zugriff: 19.10.2021).

Bull, Anna (2019). *Class, Control, and Classical Music*. Oxford: Oxford University Press.

Deutschlandfunk (2021). »Missbrauchs-Urteil gegen R. Kelly. Es ist eine Kultur des Schweigens«, <https://www.deutschlandfunk.de/missbrauchs-urteil-gegen-r-kell>

[y-es-ist-eine-kultur-des.807.de.html?dram:article_id=503610](https://www.yes-ist-eine-kultur-des.807.de.html?dram:article_id=503610)

(Zugriff: 19.10.2021).

- Hoffmann, Freia (Hg.) (2006). *Panische Gefühle – Sexuelle Übergriffe im Instrumentalunterricht*. Mainz: Schott.
- Johnston, Jennifer (2017). »Yes, Classical Music Has a Harassment Problem – and Now's the Time for Change.« In: *The Guardian*, 8.12.2017, <https://www.theguardian.com/music/2017/dec/08/jennifer-johnston-comment-classical-music-cult-of-the-maestro> (Zugriff: 19.10.2021).
- Josefson, Cecilia (2016). »Svart pedagogik.« In: *Fokus*, 27.5.- 2.6.2016, S. 31-33, <https://www.fokus.se/2016/05/svart-pedagogik/> (Zugriff: 19.10.2021).
- Kerst, Michael (2019). »Missbrauch an Düsseldorfer Kunstakademie und Musikhochschule?« In: *Westdeutsche Zeitung*, https://www.wz.de/nrw/duesseldorf/kultur/missbrauch-an-kunstakademie-und-musikhochschule-duesseldorf_aid-38_471545 (Zugriff: 19.10.2021).
- Knobbe, Martin / Möller, Jan-Philipp (2018). »Sex im Präsidentenbüro.« In: *Spiegel Online* 20, <https://www.spiegel.de/spiegel/sex-skandal-an-der-musikhochschule-muenchen-a-1207253.html> (Zugriff: 19.10.2021).
- Lazar, Kay (2017). »Berklee let teachers quietly leave after alleged sex abuse, and pushed students for silence.« In: *The Boston Globe*, 8.11.2017, <https://www.bostonglobe.com/metro/2017/11/08/berklee-college-lets-teachers-quietly-leave-after-alleged-sexual-abuse-students-least-one-found-another-teaching-job/yfCkCCmdJzxkiEgrQK4cWM/story.html> (Zugriff: 19.10.2021).
- NDR Kultur (2021). »#DeutschrappMeToo – Sexualisierte Gewalt in der Rap-Szene«, <https://www.ndr.de/kultur/musik/DeutschrappMeToo-Sexualisierte-Gewalt-in-der-Rap-Szene,metooimrap100.html> (Zugriff: 19.10.2021).
- Payne, Christine / Annetts, Deborah / Pohl, Naomi (Hg.) (2018). *Dignity in study: a survey of higher education institutions*, <https://www.ism.org/images/images/Equity-ISM-MU-Dignity-in-Study-report.pdf> (Zugriff: 19.10.2021).
- Rolling Stone (2021). »R. Kelly Found Guilty in Racketeering Sex Trafficking Trial«, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/r-kelly-trial-verdict-guilty-1230777/> (Zugriff: 19.10.2021).

SEXUELLE GRENZVERLETZUNGEN IN DER MUSIKAUSBILDUNG SOWIE IN DER AUFFÜHRUNG UND PRODUKTION VON POPULÄRE MUSIK – AKTUELLE FORSCHUNGSANSÄTZE UND GEGENMAßNAHMEN

Monika Holzbecher und Katharina Alexi

Gewidmet all denjenigen, die von sexueller Gewalt in musikbezogenen Kontexten betroffen sind und waren

Über das Thema der sexuellen Grenzverletzungen zu schreiben, umfasst unzählige Facetten der zwischenmenschlichen Kommunikation. Bereits bei der Definition entstehen die ersten Unsicherheiten. Gibt es eine wissenschaftlich fundierte Grundlage, die eine eindeutige Klassifizierung und Definition zulässt? Wo fangen sexuelle Grenzverletzungen an? Welche Berührungen, Gesten, visuellen Signale oder verbalen Äußerungen können als Übergriffe bewertet werden?

Sexuelle Grenzverletzungen sind ein Risikofaktor im Leben jedes Menschen, vor allem aber im Alltag von Mädchen und Frauen (u.a. Müller/Schröttle 2004, FRA 2014). Obwohl das private Umfeld vorrangig genannt wird, kann es in nahezu jeder Situation – in der U-Bahn, auf einer Party, bei einem Festival, bei einer Besprechung, bei Kontakten in den digitalen Medien – zu Übergriffen kommen, etwa durch Fremde, Vorgesetzte, Kolleg*innen, aber auch hier durch Freunde, Familienmitglieder und Vertraute. Sexuelle Grenzverletzungen in musikbezogenen Kontexten wurden zunächst für den Bereich der Musikausbildung erforscht (bspw. Dupuis/Emmenegger/Gisler 2000, Hoffmann 2006, Bull/Rye 2018, Page/Bull/Chapman 2019), wobei sich Studien zunehmend auch mit Musikaufführung befassen (Fileborn/Wadds/Barnes 2019, Hill/Megson 2020, Hill/Hesmondhalgh/Megson). Einen englischsprachigen Überblick über jüngste Forschung, wie die 2018 durchgeführte

Studie *Dignity in Study. A Survey of Higher Education Institutions* von Christine Payne, Deborah Annetts und Naomi Pohl, als auch den öffentlichen Diskurs gibt Wickström (2021). In der Umsetzung von Live-Veranstaltungen wie Konzerten und Festivals wird zudem ein zum Teil veränderter Umgang mit Übergriffen deutlich. So wurde 2018 das schwedische Musikfestival Bråvalla als Reaktion auf entsprechend bekannt gewordene Fälle nicht mehr durchgeführt (vgl. dpa/shz.de 2017).

Nicht zuletzt im Kontext der Produktion populärer Musik haben betroffene Musikerinnen wie Taylor Swift, Lady Gaga und Kesha über sexuelle Grenzverletzungen berichtet und die entsprechenden Täter angezeigt (Mamo 2021, McNamara 2017, Morgan 2021). Die Musikerin Jackie Fuchs, ehemaliges Mitglied der Band The Runaways, hat sich getraut, eine Grenzverletzung öffentlich zu machen, nachdem ebenfalls in der Öffentlichkeit stehende Kolleginnen sich dazu überwunden hatten (vgl. Cherkis 2015). Swift fühlte sich durch den direkten Austausch mit Kollegin Kesha unterstützt. Zum Teil erst nach den Grenzverletzungen bekannt gewordene weiße Künstlerinnen zählen dabei nicht allein zu den Betroffenen, wie unter anderem die Dokumentation *Surviving R. Kelly* (Bellis/Finnie 2019) aufgezeigt hat. 2016 gründete sich in Großbritannien zudem die *1752 Group* als »UK-based research, consultancy and campaign organisation dedicated to ending staff sexual misconduct in higher education«,¹ nicht allein musikbezogen, aber unter Beteiligung von Musikforscher*innen. Spezifischer für Beschäftigte in der Film-, Fernseh- und Theaterindustrie hat 2018 in Deutschland außerdem die unabhängige Beratungsstelle Themis als Vertrauensstelle gegen sexuelle Belästigung und Gewalt in Vereinsform die Arbeit aufgenommen.²

Dieser Beitrag versammelt bisherige und aktuell erst entstehende Forschung, einige Initiativen der Aufarbeitung sowie Gegenmaßnahmen bei sexuellen Grenzverletzungen. Mit psychologischen und kulturwissenschaftlichen Perspektiven wendet er sich den Kulturen zu, die sexuelle Grenzverletzungen weiter begünstigen bis offen zelebrieren. Mit Blick auf angrenzende Kulturfelder und geschaffene Anlaufstellen für Betroffene adressiert er die Bedeutung von Unterstützungs- und Vernetzungsmöglichkeiten und plädiert im universitären Bereich für eine stärkere Einbindung machtbewusster Per-

1 Zur Selbstbeschreibung s. <https://1752group.com> (Zugriff: 2.10.2021). Zum Namen heißt es: »In December 2015, a small group organised what we believe is the first UK university conference on staff-to-student sexual harassment at Goldsmiths, University of London. [...] £1752 is the amount of money that was allocated by Goldsmiths to this event. While this provided a starting point for change, greater investment is needed by institutions for comprehensive preventative structures to be put in place.« Vgl. ebd.: »about us«.

2 S. <https://themis-vertrauensstelle.de> (Zugriff: 10.10.2021).

spektiven in die Didaktik, wo längst Ansätze der Heterogenität und Barrierearmut verankert sind, an die womöglich angeknüpft werden könnte. Insgesamt ist nicht zuletzt auch ein verstärkter Austausch zwischen Populärmusikforschung und Musikwissenschaft zu bisher umgesetzten Maßnahmen unabdinglich, um differenziertere Erkenntnisse über die Ausmaße sexueller Grenzverletzungen und spezifische Asymmetrien von Machtverhältnissen in den jeweiligen Strukturen von Musik zu erlangen. Grenzverletzungen im Bildungssektor (auch an Hochschulen) und im beruflichen Umfeld beziehen sich in diesem Aufsatz sowohl auf allgemeine Problemstellungen als auch musikspezifische. Mit Musik sind hier sowohl die Bereiche der populären Musik als auch der sogenannten Kunstmusik adressiert, wobei der populären Musik besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Popmusik und Musikausbildung sind schon seit vielen Jahren keine getrennten Bereiche; so zeichnet sich beispielsweise eine Institutionalisierung der Musikausbildung auch für die populäre Musik ab. Populäre Musik als künstlerisches Bachelorstudium ist in Deutschland gegenwärtig an vier staatlichen Standorten studierbar (Mannheim, Osnabrück, Hannover und Münster), im Master indes nur in Mannheim und in Bochum.

Es folgt ein kurzer Abriss über die Entwicklung des Themas in Deutschland, eingeleitet durch eine persönliche Reflexion der Veröffentlichungsgeschichte des Sammelbandes *Panische Gefühle* (2006) und gefolgt einer definitorischen Eingrenzung von sexuellen Grenzverletzungen. Eine anschließende Analyse zur geschlechtsspezifischen Sozialisation soll Erklärungsansätze zu Bewertungsdifferenzen bieten. Daraus erschließt sich, Grenzverletzungen vorrangig als Machtmechanismen zu begreifen, um dann zu den spezifischen Konfliktkonstellationen in der populären Musik und ihren Medien überleiten zu können. Den Abschluss bildet eine Zusammenfassung der Auswirkungen, die aus Übergriffen resultieren können, aber auch der aktuellen Maßnahmen und Initiativen, mit denen Übergriffen vermehrt begegnet wird.

Eine persönliche Bestandsaufnahme: Wissenschaftliche und juristische Entwicklungen zu sexueller Grenzverletzung in den vergangenen 30 Jahren

Den Beginn meiner Arbeit (Monika Holzbecher) bildete eine erste umfassende Befragungsaktion zum Themenfeld der sexuellen Belästigung in Arbeitsbeziehungen, die an der Sozialforschungsstelle in Dortmund durchgeführt wurde

(Holzbecher et al. 1990). Ein konkreter Vorfall (sogenanntes »Busengrabschen« eines Politikers) führte damals zur Diskussion, ob Handlungsbedarf bei den verantwortlichen übergeordneten Instanzen besteht. In dieser Studie zeigte sich in den meisten Berufsbereichen ein erschreckend hohes Ausmaß an Übergriffen, sodass weitere empirische Untersuchungen, z. B. zur Lage an den Hochschulen oder zu Diskriminierungserfahrungen von Lesben folgten, an denen ich mitarbeitete. Da sich in den Faktoren, die ein unfaires Verhalten begünstigen, starke Überschneidungen mit den damals aktuell werdenden Auswirkungen von Mobbing auf die Betroffenen zeigten, entstanden auch hier Fortbildungskonzepte, in denen mehrere Themenbereiche miteinander kombiniert wurden. Unter dem Titel »Fair Play« werden seitdem z. B. in Dienstvereinbarungen (u.a. der Technischen Universität München, 2009) Mobbing, Diskriminierung, Stalking und sexuelle Belästigung als ein komplexer Problembereich behandelt. Als Therapeutin beschäftigte mich das Thema darüber hinaus auch im psychotherapeutischen Kontext, zum einen innerhalb der therapeutischen Beziehung, d.h. im Kontakt mit Patient*innen und zum anderen im Ausbildungssektor (Arnold et al. 2006). Während inzwischen sexuelle Beziehungen innerhalb der Therapie verboten sind (§174c StGB), wird noch diskutiert, ob dies auch für sexuelle Beziehungen zwischen Ausbildern³ und Ausbildungskandidatinnen gelten soll.

In den letzten Jahren lag der Schwerpunkt meiner Arbeit auf Grenzverletzungen, die im musikalischen Sektor, z. B. an Musikschulen und Musikhochschulen, stattfinden. Ausgangspunkt war die Auswertung von Erfahrungsberichten betroffener Frauen, die im von Freia Hoffmann herausgegebenen Sammelband *Panische Gefühle. Sexuelle Übergriffe im Instrumentalunterricht* (2006) zusammengetragen wurden. Die Veröffentlichung dieses Sammelbandes gestaltete sich aufgrund der Problemabwehr schwierig; schon bei der Verlagssuche, aber auch in der Rezeption. In einem Interview rekapitulierte Hoffmann die Herausgabe wie folgt:

»Als ich wegen der Veröffentlichung bei Verlagen nachgefragt habe, wurde die Ablehnung in einem Fall damit begründet, dass »grob formuliert der an sich vorgesehene Käuferkreis identisch ist mit dem Täterkreis«. Ich fand diese Annahme absurd, aber vielsagend. Als das Buch erschienen war, reagierten die Fachkollegen und die Fachpresse dann tatsächlich mit einvernehmlichem Schweigen« (Hoffmann zit. nach Harfenduo 2018).

3 Zur geschlechtsspezifischen Schreibweise an dieser Stelle und im Folgenden s. die Feststellungen zu geschlechtsspezifischen Aspekten sexueller Grenzverletzungen. Der größten Betroffenenengruppe entsprechend wird im Folgenden von Frauen gesprochen bzw. für die in den behandelten Musikkontexten berufsbezogenen Bezeichnungen die weibliche Schreibweise genutzt.

Aus diesen Recherchen und Untersuchungen resultierten auch in Zusammenarbeit mit Freia Hoffmann vielfältige Diskussionsprozesse, Fortbildungs- und Schulungsangebote sowie Veröffentlichungen. Auf juristischer Ebene wurde, auch als Folge der zunehmenden Thematisierung, zunächst das für den öffentlichen Dienst vorübergehend geltende Beschäftigtenschutzgesetz installiert, es folgte eine Verbesserung im strafrechtlichen Bereich und es wurde das Antidiskriminierungsgesetz erlassen. Mit diversen Betriebsvereinbarungen, Richtlinien, Ethikstandards, Hausordnungen und anderen Regelwerken sollte die Basis geschaffen werden, dass Beschwerden nicht, wie früher üblich, abgewehrt werden, sondern die Chance verbessert wird, die Verantwortlichen in die Pflicht zu nehmen und Sanktionen auszusprechen.

Als Erfolg dieser Enttabuisierung und Präsenz des Themas in der Öffentlichkeit kann gewertet werden, dass seitdem immer mehr Frauen den Mut haben, sexuelle Diskriminierungserfahrungen zu benennen und publik zu machen. Die daraus entstandene #metoo-Debatte hat sehr viel dazu beigetragen, dass das immense gesamtgesellschaftliche Ausmaß an sexuellen Grenzverletzungen immer offensichtlicher wird. Einigen mutigen Frauen ist es auch zu verdanken, dass der häufig jahrzehntelange Missbrauch durch einflussreiche Männer im Medienbereich aufgedeckt werden konnte, in einigen Fällen auch mit juristischen Konsequenzen für die Täter. Bekannt sind entsprechende Initiativen bislang besonders aus der Filmbranche. Akut ist der Missbrauch allerdings in »workplaces from doctors' offices to factory floors« (Durham 2021, zum Missbrauch in Arbeitsbereichen wie Marketing und akademischen Kontexten s. Prothero/Tadajewski 2021). Es sind jedoch lediglich Einzelfälle, auch in Deutschland, deren Beschwerdeverläufe als erfolgreich für die Opfer bewertet werden können. Unbestreitbar ist, dass die Mehrheit der Betroffenen von sexuellen Grenzverletzungen – auch diejenigen, die in juristischen Verfahren Recht bekommen haben – einen von Belastungen geprägten und kräftezehrenden Weg auf sich genommen haben und dabei Anfeindungen, Angriffen und Diffamierungen ausgesetzt waren. Die Sanktionen gegen die Täter fielen oftmals gemäßiger aus als erwartet. Ähnliches stellte eine offizielle Stellungnahme von 13 Fachgruppen der Gesellschaft für Musikforschung 2019 fest, als sie kritisch auf die Würdigung des 2018 in vier Fällen wegen sexueller Nötigung verurteilten Täters Siegfried Mauser in einer Festschrift reagierte (vgl. Fachgruppen der GfM 2019). Es ist eine enttäuschende Erfahrung, wenn z. B. ein beschuldigter Professor mit weiterhin vollen Bezügen beurlaubt wird oder ein Institutsleiter zwar die Mitgliedschaft in einem Berufsverband verliert, sich dann aber durch einen Standortwechsel unbeschadet eine neue Existenz aufbauen kann. Übergriffe, die auf juristischer Ebene, unabhängig von den genannten Erfolgen, als relevant genug angese-

hen wurden, um Sanktionen gegen die Täter einleiten zu können, sind indes lediglich ein minimaler Bruchteil von dem, was als alltäglicher Sexismus passiert.

Definition und Merkmale sexueller Grenzverletzungen

Unter dem Themenfeld der sexuellen Grenzverletzungen wird eine riesige Bandbreite (vgl. auch Kelly 1988) an Verhaltensweisen zusammengefasst: Ein sexuell gefärbter Witz, eine Bemerkung über das Aussehen, aber auch Missbrauch von Minderjährigen oder Vergewaltigung werden unter dem Begriff diskutiert. Übergriffe können auf allen Kommunikationsebenen stattfinden; verbal in Form von Abwertungen, Anzüglichkeiten, sexuellen Aufforderungen. Es kann auch zu mehr oder weniger versteckten Erpressungsversuchen kommen, mit Gefahr oder Ankündigung von negativen Konsequenzen bei einer Verweigerung (Müller/Schröttle 2004). Die Digitalisierung und Nutzung der sozialen Medien hat in den letzten Jahren zu einer Zunahme an sexuellen Beleidigungen geführt, die bei Hasskampagnen, Cybermobbing und -stalking bewusst gegen Frauen eingesetzt werden (Poland 2016, Eickelmann 2017). Visuelle Grenzverletzungen finden sich in Abbildungen oder Videos. Auf der körperlichen Ebene zeigt sich das Spektrum von unangemessenen, eher zufällig erscheinenden Berührungen über gezielte Attacken bis hin zur Gewaltanwendung.

Übergreifend fließen in den verschiedenen Veröffentlichungen (vgl. Bull/Rye 2018) folgende Kriterien in die Definition eines sexuellen Fehlverhaltens ein: Es handelt sich um Verhaltensweisen mit sexuellem Bezug, die von den Betroffenen unerwünscht sind, als respektlos und erniedrigend erlebt werden und ein Ungleichgewicht herstellen, wenn durch eine Ablehnung oder Kritik negative Auswirkungen befürchtet werden müssen (vgl. Holzbecher 1996b: 94). Bull und Rye benutzen mittlerweile den Begriff *sexual misconduct* im Sinne eines beruflichen Fehlverhaltens. Diese Präzisierung, der sich hier angeschlossen wird, ist wichtig, weil entsprechendes Handeln somit (theoretisch) auch von Arbeitgeber*innen geahndet werden kann. Ebenso sind in Studien aktuell auch die angegriffenen Empfindungen Betroffener wie Würde (vgl. Payne/Annetts/Pohl 2018) sowie der Modus der Grenzverletzungen als zentrale Aspekte adressiert (vgl. Page/Bull/Chapman 2019). Grenzverletzungen werden als unerwünschte Kontakte weiterhin klar von beidseitig erwünschten getrennt. Zusätzlich wird in der Definition betont, dass durch das als unangemessen und herabwürdigend erlebte Verhalten die Ebene der

Gleichheit im Kontakt verletzt wird. Hier wird die Subjektivität des Erlebens deutlich. Das Empfinden der betroffenen Person entscheidet über die Bewertung. In der Beurteilung von Vorfällen wird dieser wichtige Aspekt häufig außer Acht gelassen, was dazu führt, dass die Betroffenen durch den Übergriff in einen Konflikt geraten, aus dem, wie im Schlusssatz der Definition beschrieben, negative Folgen resultieren können.

Wenn sexuelle Grenzverletzungen thematisiert werden, handelt es sich meistens um einen Vorfall, bei dem die kritisierte Person abstreitet, was das Gegenüber als Übergriff empfunden hat. Wenn z. B. eine Frau einem Mann vorwirft, dass sie sich von ihm sexuell belästigt gefühlt hat, kommt es eher selten vor, dass er diese Wahrnehmung bestätigt. Häufig wird das Empfinden der Frau infrage gestellt und abgewertet. Mit diesem Verhalten konfrontierte Männer sind überzeugt, dass ihre Interpretation der Situation (»es sei ja nicht so gemeint gewesen«, »sie habe etwas falsch verstanden«) die richtige sei, sie sich korrekt verhalten hätten und daher keine Verhaltensänderung ihrerseits erforderlich sei. Die Betroffene sei diejenige, die »falsche Signale gesendet hat«, »zu empfindlich ist«, »überzogen reagiert«, so die üblichen Reaktionen (Holzbecher 2005). Auch dann z. B., wenn eine wütende Frau anderen in ihrem Umfeld von erlebten Übergriffen erzählt, die sie bspw. bei einem Festivalbesuch (s. auch Hill/ Hesmondhalgh/ Megson 2020) erlebt hat, gehen die Reaktionen in eine ähnliche Richtung.

Neben den frühen Erhebungen bestätigen auch jüngere Studien (Diehl/Rees/Bohner 2012), dass sich Männer in ihrer Einschätzung, ob eine fiktive Situation als übergriffig bewertet werden kann, der Bewertung der Frauen weitgehend annähern. Allerdings verändert sich häufig die Einschätzung, wenn es zu Grenzverletzungen im eigenen Umfeld kommt und sie männliche Spielregeln verletzen müssten, wenn sie sich solidarisch mit der betroffenen Frau erklären. So zeigt sich, dass auch sie in der Befürchtung, kritisiert zu werden, im konkreten Umgang mit sexuellen Übergriffen eine eindeutige Stellungnahme zugunsten der betroffenen Person scheuen.

Barrieren für Betroffene in der (reformierten) Ahndung von Grenzverletzungen

Grenzverletzungen, die gegen geltendes Recht verstoßen, nehmen eine Sonderstellung ein, da das Fehlverhalten definiert und mit Sanktionen belegt ist. Im Strafrecht in Deutschland fällt seit 2016 jede sexuelle Handlung gegen den »erkennbaren Willen« eines Dritten unter Strafe. Auch nach fünf Jahren ge-

ändertem Sexualstrafrecht zeigt sich jedoch, dass es Betroffene weiter schwierig haben und nur sehr wenige Vorfälle überhaupt angezeigt werden, auch aufgrund demütigender Erfahrungen in männlich geprägten Einrichtungen wie der Polizei und der geringen Erfolgsquote vor Gericht gebrachter Fälle (vgl. Schwarz 2020).

In den Gerichtsprozessen sind die tradierten Denkgewohnheiten und Vergewaltigungsmythen (Bohner 1998) indes fest verankert. Es wird immer wieder versucht, die Tat als eine im gegenseitigen Einverständnis geschehene darzustellen. In den Gerichtsverfahren versuchen Vertreter*innen der Täter nachzuweisen, dass die Klägerin keine eindeutige Gegenwehr geleistet habe, der Angeklagte daher davon ausgehen konnte, dass die Betroffene mit den sexuellen Handlungen einverstanden gewesen sei und dies durch ihr vorhergehendes Auftreten (z. B. Kleidung, Flirts und das Eingehen auf eine Verabredung) unterstrichen habe. Dass aufgrund von Überrumpelungseffekten, Einschüchterung und Abhängigkeitsstrukturen sexuelle Gewalt auch ohne körperliche Gegenwehr stattfinden kann, wird erst zögernd anerkannt. So wird eine hohe Barriere erzeugt, die Betroffene daran hindert, sich zu beschweren oder Anzeige zu erstatten. Die Angst vor zermürenden Beweisaufnahmen, Verfahren und Gerichtsprozessen mit unklarem Ausgang ist zu groß, um sich dieser Belastung gewachsen zu fühlen. Die vielfältigen Gründe dokumentierte 2012 unter anderem die Aktions-Webseite *ichhabnichtangezeigt.wordpress.com* (Lizzynet o.J.).

Wenn solche Straftaten im beruflichen oder ausbildungsbezogenen Kontext stattfinden, ist die Hemmschwelle, sich damit an die Öffentlichkeit zu wagen, oftmals noch größer, da die negativen Auswirkungen, die aus einer Beschwerde oder Anzeige resultieren können, auch den weiteren Werdegang und die berufliche Existenz betreffen können. Mädchen oder Frauen, die z. B. von ihren Betreuern, Dozenten, Lehrern, Förderern und Arbeitgebern Übergriffe erleben mussten und diese nicht kritiklos hinnehmen, riskieren, Ausbildungs- und Berufsziele aufgeben zu müssen, weil der Beschuldigte weiterhin in seiner beruflichen Position bleiben kann, das Vertrauensverhältnis aber zerrüttet und eine gemeinsame Arbeit für die betroffene Person nicht mehr zumutbar ist.

So gilt es weiter, mit diversen Nachbesserungen (Novellierungen) Sexualstraftaten (Vergewaltigung, Nötigung etc.) zu ahnden, die gegen die sexuelle Selbstbestimmung verstoßen, indem mit Gewalt, Drohungen oder unter Ausnutzung von Abhängigkeiten oder einer hilflosen Lage sexuelle Handlungen gegen den Willen der Betroffenen ausgeübt oder eingefordert werden. Auch in Fällen, in denen kein offensichtlicher Druck und keine Gewalt ausgeübt wird, um sexuelle Handlungen zu erzwingen oder ausüben zu können, gerät

die betroffene Person in eine schwierige Konfliktsituation. Wie reagiert z. B. ein Vorgesetzter darauf, wenn sein Vorschlag, »sich sexuell näher zu kommen«, von der Untergebenen abgelehnt wird? Wird sich dadurch sein Verhalten ihr gegenüber ändern? Wird er sie weiterhin unterstützen oder ist er eventuell sogar dafür bekannt, dass er seine Förderung von einem sexuellen Entgegenkommen abhängig macht? Auch Studentinnen befürchten, dass sie in Prüfungen und bei anderen Leistungsnachweisen kritischer bewertet werden, wenn sie das sexualisierte Verhalten eines Professors infrage gestellt haben (vgl. Holzbecher 1995). Und welches Risiko geht eine (Nachwuchs-)Musikerin ein, die auf das Wohlwollen eines bestimmten Produzenten angewiesen ist, wenn sie ihn einer Grenzverletzung bezichtigt?

Dem Argument, dass solche Befürchtungen unzeitgemäß und übertrieben seien, können Erfahrungsberichte und auch qualitative Studien (Mattalé 2021, Themis 2020) entgegengehalten werden, die diese Ängste bestätigen. Das Fatale an den typischen⁴ Verläufen ist, dass nicht diejenigen sich zu verantworten haben, deren Verhalten grenzverletzend war, sondern dass Betroffene unfreiwillig in Situationen gebracht werden, in denen es aufgrund der Machtstrukturen keine risikolose Reaktion gibt. Vor dem Hintergrund asymmetrischer Ausgangspositionen, besonders während der Ausbildung, ist es schwer, eine gleichwertige Beziehung zu gestalten (Hoffmann 2006). Viele Männer, die im Ausbildungsbereich oder der Betreuung tätig sind, spüren ihnen entgegenbrachte Idealisierung, sehen sich aber z.B. in einer »väterlichen« Position und würden nie auf die Idee kommen, diese zu missbrauchen. Trotzdem ist der Anteil derjenigen, die hier kein Unrechtsbewusstsein empfinden, mit Blick auf die oben angegebenen Studien so hoch, dass es immer wieder zu schwerwiegenden seelischen Verletzungen kommt.

Eine Sonderposition nehmen Beziehungen ein, in denen sich Männer unschuldig »verführt« fühlen, weil sie eindeutige Angebote von Schülerinnen oder anderen Auszubildenden erhalten haben und darauf eingegangen sind. In der Psychologie ist bekannt, dass manche Mädchen gelernt haben, ihren Wert über die sexuelle Verfügbarkeit zu definieren, sie haben verinnerlicht, dass sie nur dann Beachtung und Zuwendung erfahren, wenn sie sexuelle Gegenleistungen bieten (Holzbecher 2014). Daher ist es notwendig, dass alle professionell in der Ausbildung arbeitenden Menschen dafür sensibilisiert werden, solche Muster zu erkennen. Denn mit jeder Begegnung, die diesem

4 Wenn im Folgenden oftmals von typischen Verhaltensweisen, bezogen auf Frauen und Männer, die Rede ist, beschränkt sich dies auf Verhaltensbereiche, in denen sich im grenzverletzenden Verhalten tradierte Denkgewohnheiten durchsetzen. Die Lebensgemeinschaften, in denen ein gleichberechtigter Umgang selbstverständlich ist und in denen keine Zuordnung und Bewertung über das Geschlecht erfolgt, sind hiervon ausgeschlossen.

Muster folgt, findet eine Bestätigung statt und verstärkt das Selbstwertproblem dieser Frauen (vgl. Wöller 2005: 73).

Geschlechtsspezifische Aspekte bei sexuellen Grenzverletzungen

In nahezu allen bisher untersuchten Bereichen zeigte sich in der Geschlechterverteilung, dass Frauen häufiger als Männer von sexuellen Grenzverletzungen betroffen sind, während die Verursachenden vorrangig Männer sind. Auch Payne, Annetts und Pohl (2018) kommen in Großbritannien zu diesem Ergebnis. Sie gehen auf weitere Geschlechter ein und ermöglichten in einer Befragung als Datengrundlage ihrer Studie die Eigenangabe des Geschlechts. Bereits in der ersten Untersuchung zur sexuellen Belästigung am Arbeitsplatz wurden in einer Stichprobe auch die männlichen Beschäftigten zu erlebten Grenzverletzungen befragt (Holzbecher et al. 1990). Auch in den nachfolgenden Diskussionsprozessen und Studien bestätigte sich der Eindruck, dass es Männern ebenfalls schwerfällt, über solche Diskriminierungserfahrungen zu sprechen – zugleich, weil es als unmännlich und Zeichen der Schwäche gilt, wenn sie zugeben müssen, sich von solchen Verhaltensweisen beeinträchtigt zu fühlen. So werden in diesem Kontext eher sexuelle Missbrauchserfahrungen »geoutet«, die insbesondere Jungen im kirchlichen und schulischen Umfeld betrafen. Als schutzbedürftiges Kind unter Übergriffen von Personen zu leiden, die besonders unangreifbar sind, ist nachvollziehbar, sich aber als erwachsener Mann nicht wehren zu können, wird als Makel empfunden. Hier zeigt sich bereits ein deutlicher Abwehrmechanismus, der die männliche Sozialisation prägt und es später auch erschwert, sich empathisch in die Situation von betroffenen Frauen zu versetzen und deren fehlende Handlungsoptionen zu realisieren. Leider liegen noch keine Ergebnisse vor, inwieweit Personengruppen von Grenzverletzungen betroffen sind, die sich nicht eindeutig einem Geschlecht zugehörig fühlen oder verschiedene Geschlechteridentitäten in sich vereinen.

Wie lassen sich Geschlechterdifferenzen erklären? Dem insgesamt gewachsenen Anspruch vieler Eltern, dass ihre Kinder ohne geschlechtsspezifische Unterschiede aufwachsen sollen, die zu beeinträchtigenden Ungleichheiten in den Sozialisationsbedingungen führen, steht eine weiterhin eindeutige Zuordnung und Trennung der Lebenswelten in jungen- und Mädchenspezifische Interessen und Vorlieben gegenüber. Sowohl in der Mode, den Spielen als auch der Farbgebung stehen die tradierten Muster der harmlosen, sich um Schönheit für sich selbst und Fürsorge für andere kreisenden, rosafarbenen

Welt der Mädchen in Kontrast zu den aktiven, lauten, kämpferischen, welt-erobernden Erlebensräumen der Jungen.⁵ Bereits in Werbespots, die sich an Kinder als Zielgruppe richten, werden diese Rollenzuschreibungen bewusst genutzt, bestätigt (Stark/Kuhn 2015) und später in der Wirksamkeit durch Influencer*innen (Nymoen/Schmitt 2021) und die Idole in der Musikszene ergänzt. Jungen lernen früh, dass die Welt der Mädchen nicht ihrem Niveau entspricht. Das, was sie selbst verkörpern und anstreben, wird als wertvoller empfunden und sichert ihnen Macht über Schwächere, zu denen im dominanten Diskurs Mädchen gehören (vgl. Jantz/Brandes 2006: 105). Wertvoll und prestigeträchtig erscheint es, im Konkurrenzkampf mit anderen zu siegen und möglichst viel Macht zu erlangen. Die Empfindungen und Empfindsamkeiten der Mädchen und Frauen sind mit solchen Zielen nicht kompatibel und werden als zu gefühlorientiert, irrational und Schwäche abgewertet. Jungen und Männer lernen es während ihrer Sozialisation, die als typisch weiblich definierten Emotionen in ihrem eigenen Erleben abzuspalten, weil sie im Konkurrenzkampf als Hemmnis erlebt werden.

So sind die aktuellen Beziehungsdiskussionen von gegengeschlechtlichen Paaren (vgl. Benard/Schlaffer 2017) überwiegend davon geprägt, dass Frauen oft vergeblich versuchen, Abwertungen und Diskriminierungen in der Kommunikation ihnen gegenüber sichtbar zu machen, zu denen Männer aber keinen emotionalen Zugang finden. Es gelingt vielen Männern nicht, sich in die Lebensweisen der Frauen einzufühlen, weil sie ihr Leben lang trainiert haben, diesen mit Schwäche assoziierten Bereich aus der eigenen Wahrnehmung zu eliminieren. Die männlichen Spielregeln der Kommunikation verbieten häufig eine gleichwertige Auseinandersetzung, weil das Behaupten, das Rechthaben und das Verfügen über die Definitionsmacht die Überlegenheit sichern und diese Machtmechanismen von Frauen auch nur selten hinterfragt werden. Verschiedene Geschlechter befreien sich nicht von einem Machtgefüge, das in ihrer Sozialisation und Berufskulturen legitimiert ist.

Im Umgang mit sexuellen Grenzüberschreitungen zeigt sich dieser Mechanismus ebenfalls sehr deutlich. Es wird im männlichen Interesse definiert, wie sexuelle Handlungen zu bewerten sind. Bereits kleine Mädchen lernen diese Spielregeln. Wenn die männliche Sichtweise als Argument nicht ausreicht, wird der Bezug zu anderen Frauen hergestellt, die kein Problem mit solchen Erwartungen haben. Dies gelingt sehr leicht, da viele Frauen damit groß geworden sind, die männliche Perspektive als Wertmaßstab anzuerkennen. Aus den unterschiedlichen familiären, sozialen, kulturellen Sozialisationserfahrungen resultieren so innerhalb der beruflichen Ausbildung mehr oder weni-

5 Transkinder werden in diesem eng abgesteckten binären Raster erst gar nicht sichtbar.

ger bewusste Wertekodexe und Kommunikationsstrategien, die dem Erhalt der geschlechtsspezifischen Machtstrukturen dienen (vgl. Sackl-Sharif 2015: 101f.).⁶

Grenzverletzungen als Machtmechanismus im Kommunikationsgeschehen

Frauen und auch Männer sind in ihren Lebens- und Berufswelten häufig darauf angewiesen, sich mit machthabenden Männern zu solidarisieren und dabei auch in Konkurrenz zu Frauen zu gehen, wenn sie erfolgreich sein möchten. Sie können es sich in dieser Position häufig nicht erlauben, die gängigen Wertmaßstäbe infrage zu stellen. So bestehen nicht wenige Frauen selbst darauf, auf keinen Fall als »Quotenfrau«⁷ oder Feministin gesehen zu werden. Frauen, die Grenzverletzungen kritisieren, geraten durch diese Spaltung häufig in eine einsame Position ohne Schutz durch solidarische Rückmeldung und Unterstützung. In sexuellen Grenzverletzungen zeigt sich somit eine Abfolge von Machtmechanismen: Zuerst wird demonstriert, dass die machtvollere Person sich ein inadäquates Verhalten erlauben kann und dann folgt die Demonstration, dass es keinen Sinn hat, sich zur Wehr zu setzen, weil das Risiko zu groß ist – zusätzlich zu den negativen Gefühlen, die sich aus der Grenzüberschreitung ergeben –, beschämt, beschuldigt, erniedrigt zu werden und die Erfahrung machen zu müssen, in den eigenen Handlungsoptionen beschränkt zu sein.

Auch in Personenkonstellationen, in denen keine Abhängigkeitsstrukturen erkennbar sind, verlaufen Diskussionen zu dem Thema nach ähnlichen Mustern. Die Grenzverletzung wird aus männlicher Sicht damit verteidigt, dass keine Herabsetzung beabsichtigt war. Im weiteren Verlauf zeigen sich sämtliche Formen an Abwehrmechanismen, wie Schuldumkehr, Leugnung, Lächerlich-Machen, Pathologisierung, um das männliche Handeln nicht infrage stellen zu müssen. Es wird den Betroffenen z. B. unterstellt, zu sensibel zu sein, nicht genügend Persönlichkeitsstärke und Selbstbewusstsein zu haben, weil sich die betroffene Person von solchen »Kleinigkeiten« nicht irritieren lassen müsse. Durch derartige Abwehrreaktionen fällt es den Betroffenen schwer,

6 Zu geschlechtsspezifischer Sozialisation allgemeiner siehe etwa Frerichs 1997: 55 mit Verweis auf Becker-Schmidt und Kraus.

7 Carmen Leicht-Scholten charakterisiert den Begriff als »Dequalifizierungsbegriff«, der im Diskurs für das Absprechen von Qualifikation stehe, ganz entgegen der Funktionsweise einer regulierten Anstellung von Frauen als gesteigerte Berücksichtigung ihrer Qualifikation zuungunsten patriarchaler Klüngel (vgl. Leicht-Scholten 2017: 46).

die in manchen Bemerkungen und Gesten enthaltene Reduktion und Abwertung aufzeigen zu können. Die Überzeugung der meisten Männer, niemals Frauen zu diskriminieren und daher eine Überprüfung als inakzeptabel anzusehen, verhindert einerseits, dass das darin enthaltene machtzentrierte Kommunizieren thematisierbar wird, sie ist aber andererseits der Beweis dafür, dass keine gleichwertige Auseinandersetzung stattfindet, denn diese würde ein Einlassen auf die Sichtweise des Gegenübers bedeuten und ein Interesse daran, Lösungen zu finden, mit denen sich das Gegenüber gut fühlen kann. Solche Ansätze, z. B. zur Fairness in der Kommunikation, werden in anderen Zusammenhängen immer häufiger zur Konfliktlösung eingesetzt, aber im Kontext der geschlechtsspezifischen Kommunikation noch zu wenig berücksichtigt.

Mit der Sensibilisierung für die Thematik, auch in Fortbildungen und Fachteams, und einer nachwachsenden aufgeschlossenen Männergeneration erhöht sich die Chance, dass sich die Befürchtungen der Betroffenen nicht bestätigen, sondern Personen, denen ein inkorrektes Verhalten vorgeworfen wird, dieses als konstruktive Kritik werten, um ihr eigenes Verhalten im Dialog überprüfen zu können. Noch gibt es jedoch zu wenig positive Beispiele und Erfahrungen, dass sich eine solche gewaltfreie Kommunikation durchsetzen kann und so auch eine bessere Vertrauensbasis geschaffen wird.

Besonderheiten bei der Verankerung von Präventionsmaßnahmen in den beruflichen Kontexten öffentlicher Dienst, Medien und Musik

Problematisch in der Bewertung von Grenzverletzungen ist auch, dass die Wertmaßstäbe in den unterschiedlichen Berufsfeldern divergieren. In Berufsfeldern, in denen zum einen der Anteil der Frauen in Führungspositionen hoch ist und in denen ein übergeordnetes politisches Interesse vorhanden ist, wie z. B. in vielen Bereichen des öffentlichen Dienstes, war es zuerst möglich, auch mit der Schaffung eines entsprechenden Regelwerkes (über Gleichstellungsstellen, Dienstvereinbarungen etc.) eine Sensibilisierung für die Problematik zu erreichen. In den traditionellen Männerdomänen, z.B. der Polizei, zeigte sich jedoch ein hoher Widerstand, der auf die Wirksamkeit der verankerten männlichen Denkmuster verweist. So stellte Amnesty International 2016 für Indien fest, dass viele Frauen (weiterhin) davor zurückschreckten, sexuelle Gewalttaten anzuzeigen, da sie Stigmatisierung und Diskriminierung durch Polizei und Behörden zu befürchten hatten (Amnesty International 2016). Kavemann et al. analysieren außerordentlich belastende Befragungen,

mit denen Betroffene nach sexueller Gewalt bei der Polizei konfrontiert wurden (Kavemann et al. 2016: 174f.)

Im Bereich der Medien, z. B. bei Theater- und Filmproduktionen, in denen die Führungspositionen überwiegend männlich besetzt sind, zeigen sich zusätzliche Barrieren dadurch, dass es schwer ist, klare Abgrenzungen zu ziehen. Dort, wo körperliche Nähe für die berufliche Arbeit unabdingbar ist, wird eine Grauzone geschaffen, in der es den Schauspieler*innen schwer gemacht wird, sich gegen Berührungen und Kommentare zu wehren, die als unangemessen empfunden werden. So wird in vielen Berufsbereichen besonders von Frauen erwartet, nicht »so zimperlich«, sondern »professionell« zu sein, z. B. wenn Schauspielende eine Gewalt- oder Vergewaltigungsszene üben, die zu einem Bühnenstück gehört. Dass auch hier der Respekt und Selbstbestimmung gewahrt werden müssen, zeigt sich aktuell erst vereinzelt in der Hinzuziehung von geschulten Trainer*innen, die mit den Regisseur*innen und Schauspieler*innen über eine unproblematische Umsetzung sprechen.

In angloamerikanischen Ländern sind intimacy coordinators bereits üblicher. So berichtet Eva Hubert als Vorsitzende von Themis, einer Vertrauensstelle gegen sexuelle Belästigung und Gewalt in der Theater- und Filmarbeit, dass große Filmproduktionsfirmen wie Amazon und Netflix auch von deutschen Produzent*innen erwarten, dass sie entsprechendes Personal einsetzen (vgl. Knaus et al. 2021). Julia Effertz als erste Intimitätskoordinatorin Deutschlands berichtete in einem Podiumsgespräch im Juni 2021 von einer solchen Anwendung, besonders bei Hochrisikoszenen wie Nackt- und Sexszenen (vgl. ebd.).

Bereits 2017 diskutierte die Redakteurin, Geigerin und ausgebildete Ton-technikerin Merle Krafeld zudem eine Verankerung entsprechend machtsensibilisierender Workshops für den Kontext der Musikausbildung, die von einzelnen Studierenden und Forschenden begrüßt wurde: »Ein Pflichtworkshop für alle Lehrenden ist allerdings laut Rektor Heinz Geuen [Rektor der Hochschule für Musik und Tanz Köln, d. Verf.] juristisch nicht umsetzbar« (Krafeld 2017). Bereits 2016 gründete sich an der Universität der Künste Berlin (UdK) und der Hochschule für Musik Hanns Eisler das Kollektiv FEM*_MUSIC*, bestehend aus Studierenden und Lehrenden, um Diversität und Chancengleichheit zentraler im Musikunterricht zu verankern (Rustler 2019). Da in der Hochschuldidaktik Lehrzertifikate und -nachweise indes zunehmend machtkritische Bausteine implementieren – etwa in Konzeptionen des Umgangs mit heterogenen Lerngruppen und Barrierefreiheit/-vermeidung – wären solche Angebote mittlerweile vermutlich durchaus stärker verankerbar. Diese Zertifikate sind (teilweise) leider nur für gewisse Hochschulgruppen offen, Fachhochschulen und Musikhochschulen haben darauf mitunter kein formales Zu-

griffsrecht, wie beispielsweise in Baden-Württemberg. Zu fragen ist, ob und wie sich machtsensibilisierende Perspektiven also grundsätzlich in die Breite hochschuldidaktischer Anforderungen integrieren ließen und wer dazu Zugang hat.

Doch auch weniger drastische Herausforderungen zeigen sich als heikle Situationen, z. B. wenn eine Haltungskorrektur im Schauspiel oder beim Musikunterricht von dem Ausbilder zu einem engen körperlichen Kontakt genutzt wird. In diesen körperorientierten Arbeitsbereichen werden von den Betroffenen immer wieder Beispiele berichtet, in denen eine angeblich fachliche Intervention für eine unerwünschte sexualisierte Annäherung benutzt wurde (vgl. Dupuis/Emmenegger/Gisler 2000). Hier fällt es den Betroffenen besonders schwer, sich abzugrenzen, weil die Absicht uneindeutig bleibt und sich die Kritisierende der Gefahr aussetzt, den Unmut des Verursachers auf sich zu ziehen.

Die Kontexte Musikausbildung, -aufführung und -produktion: Bedeutung übergeordneter Machtstrukturen, begleitende Erzählungen in der populären Musik

Untersuchungen, etwa zu Diskriminierung, Mobbing, sexuellen Grenzverletzungen zeigen, dass ein unfaires Verhalten eher in Verhaltensbereichen auftritt, in denen ein hohes Machtgefälle existiert; sei es bezogen auf die Definitionsmacht, auf die Hierarchie und/oder auf das Abhängigkeitsverhältnis (Payne/Annetts/Pohl 2018, Page/Bull/Chapman 2019). Die ungleiche Position gibt den machtvolleren Akteuren die Möglichkeit, inakzeptable Verhaltensweisen zu zeigen und unangemessene Forderungen zu stellen. Neben der bereits einigermaßen erforschten Musikausbildung existieren extreme Abhängigkeiten und fehlender Schutz vor Übergriffen auch in den Feldern der Musikaufführung und -produktion. Im Bereich der Musikproduktion entscheiden einzelne Personen aufgrund ihrer beruflichen Stellung über die Aufnahme in den begehrten Kreis der Erfolgreichen und die weitere Absicherung der Karriere. Daher ist es nachvollziehbar, dass es im Vergleich zu anderen Berufsfeldern in diesem Sektor erst spät zu einer Thematisierung gekommen ist. Studien zu Machtstrukturen wurden für den Kontext der Musikproduktion (die sehr unterschiedlich definiert wird, vgl. z.B. Wolfe 2020 und Sharp 2021) bislang kaum durchgeführt. Eine Ausnahme bildet Helen Reddingtons Beschreibung des »gender ventriquilism« (Reddington 2018). Jedoch häuft sich im

Pressediskurs die eingangs angesprochene Sichtbarmachung auch in diesem Kontext durch Künstlerinnen selbst.

Die Arbeit im Tonstudio ist gekennzeichnet von räumlicher Enge und extremer Flexibilität und Länge von Arbeitszeiten nach den Bedarfen aufnehmender Musiker*innen. Eine Tontechnikerin berichtete in einem an der Universität Lüneburg 2021 abgehaltenen Seminar, dass sie in den ersten beiden Berufsjahren als Freiberuflerin in einem Hamburger Tonstudio 100 Stunden wöchentlich gearbeitet habe, ebenso von vielen geringschätzigen bis feindseligen Begegnungen. Interessant ist allerdings, dass von den Verantwortlichen diese entscheidenden Aspekte häufig ausgeklammert werden. Indem als Gegenargument die Freiwilligkeit und das Eigeninteresse der als Beispiel benannten Frauen betont wird, wird abgelenkt von den Abhängigkeitsstrukturen, die vorrangig den einflussreichen Entscheidern und Akteuren den Freiraum geben, sich grenzverletzend zu verhalten. Für den Bereich der Live-Musik stellen Rosemary L. Hill, David Hesmondhalgh und Molly Megson die Bedeutung von Musikclubs als Räume der Ritualität problematischer Männlichkeit heraus:

»Grazian (2007) argues that men use ›the girl hunt‹ on nights out as part of performing their masculinity to other men and for homosocial bonding. In the process, however, they dehumanise and objectify women, ignoring their sexual agency. Meanwhile safety campaigns to prevent sexual violence at night tend to be aimed at women's preventative actions rather than men's perpetration, thus inadvertently contributing to the normalisation of men's violent behaviour (Brooks, 2011). [...] And whilst sexual violence can take place in any venue, bars, pubs, and clubs have typically been slow to react to promote safety from sexual aggressors (Fileborn, 2016)« (Hill/ Hesmondhalgh/Megson 2020: 4f.).

Machtverhältnisse bis hin zu sexuellen Grenzverletzungen betreffen Künstlerinnen, auf Konzerten bzw. in Musikclubs außerdem Tourmanagerinnen sowie Managerinnen sowie das Publikum. Mit der Gewissheit, nicht identifiziert und damit zur Verantwortung gezogen werden zu können, werden z. B. bei Konzerten und Festivals im Vorübergehen oder beim Tanzen anzügliche Bemerkungen gemacht, Betroffene zu sexuellen Handlungen aufgefordert und im Intimbereich (Busen, Po) berührt. Bevor die Person reagieren kann, hat sich die Situation bereits aufgelöst. Hierzu liegen allerdings bislang kaum Ergebnisse in den Popular Music Studies vor. Transparent gemachte awareness-Konzepte sind in den DIY-Kulturen dabei bereits eine zum Teil übliche Praxis, vor allem in politisierten Szenen; sie fehlen jedoch gänzlich für die Großveranstaltungen und Festivals, die weiter auf eine auf den Schutz von Künst-

ler*innen ausgerichtete Security setzen.⁸ Bei Musikfestivals lässt sich nach 2000 zudem eine verstärkte Berücksichtigung ökologischer Aspekte beobachten, an die zugunsten sozialer Verbesserungen angeknüpft werden könnte – und müsste.

Im Feld (nicht nur) der populären Musik kommen als begünstigende Faktoren hinzu, dass sich hier die gesellschaftlichen Strömungen und Facetten in allen Bereichen des persönlichen Identitätsverständnisses und der daraus entstehenden Beziehungsgestaltung in besonders zugespitzter Ausprägung zeigen. Fans finden und erschaffen, passend zu ihrer (sexuellen) Orientierung, ihren Wertmaßstäben, ihrem Verständnis von Freundschaft, Liebe und Partnerschaft, individuell stimmige Identifikationsfiguren (vgl. Biffi 1998, Wegener 2008). Musikrichtungen mit einem großen Publikumsanteil, in denen die gängigen Geschlechterklischees vermarktet werden, sind überaus erfolgreich. Vielfach steht noch die heterosexuelle Partnerschaft als Thema der Inszenierungen im Vordergrund. Wenn auch Interpretinnen nicht mehr vorrangig musikalische Erzählungen transportieren, in denen das Lebensglück von der gelungenen Beziehung zu einem Mann abhängig ist, wie es in Pop-Texten und Videos der 2000er-Jahre noch vermehrt der Fall war, bilden sich in deutlicher Form weiter normative Wertvorstellungen, Sehnsüchte und Bedürfnisse verschiedener Fangruppen in der enormen Rezeption beispielsweise sexistischer (Deutsch-)Rapmusik ab. In der aktuell zunehmenden Differenzierung und Pluralität existieren neben Nischen auch enorm präzente Bereiche, repräsentiert durch vereinzelte Musikerinnen oder Musikgruppen in typisch männlichen Domänen oder auch Interpretinnen, die sich bewusst gegen die übliche Normierung des weiblichen Körpers richten. Eine solche sehr sichtbare Musikschaufende ist Billie Eilish, die als äußerst junge Künstlerin im Video zu »Bad Guy« zahlreiche Klischees der Sexualisierung dekonstruiert. Dies ermöglicht es, dass auch weitere Musiker*innen erfolgreich werden, die nicht den gängigen Geschlechterordnungen entsprechen. Dass es vergleichsweise wenigen aus diesem Kreis möglich ist, über einen langen Zeitraum ähnlich erfolgreich und als professionelle Musikerinnen sichtbar zu sein – und zu bleiben –, sollte dabei berücksichtigt werden. Sicher wird Erfolg hierbei individuell empfunden; so spielt es in musikalischen DIY-Kulturen kaum eine Rolle, ob eine

8 Ein Leitfaden aus der DIY-Kultur siehe unter anderem <https://diversityroadmap.org/topics/intervention/> (auf Deutsch, Französisch, Englisch und Italienisch abrufbar); die Diversity Roadmap ist auch Anlaufstelle für Betroffene. Wir danken Claudia Jogschies vom RFV Basel für den Hinweis (siehe für akademische Räume außerdem Harfenduo 2021). Womöglich wären awareness-Anwendungen vergleichsweise kleiner Räume durch empirische Erhebungen und akademisch-transdisziplinäre Analysen in größere Räume und Veranstaltungen überführbar.

Chartplatzierung erzielt wird. Wichtig ist dagegen, wie gut Konzerte besucht sind.

Letztendlich trägt die Musikindustrie als gewinnorientierter Wirtschaftszweig weiter wesentlich dazu bei, die Beliebtheit eines Stars zu nutzen, um Konsumbedürfnisse zu erzeugen. Hier entsteht ein Wechselspiel in dem, was die Konsument*innen sich wünschen und dem, was zusätzlich vermarktet werden kann. Es zeigte sich in der Vergangenheit eine starke Sexualisierung in den Inszenierungen: Künstlerinnen wurden mit der Pornoindustrie zugeordneten Attributen, z. B. in der Bekleidung und Körperperformance, ausgestattet. Zum Aufbau eines kommerziell erfolgreichen Images gehörte es, dem Publikum als Gegenüber eine tabulose sexuelle Annäherung zu vermitteln. Im (nur oberflächlichen) Kontrast wurde beispielsweise auch der romantische Frauentyp kreiert, der bedingungslos liebt und auf die Erwidern der Gefühle hofft. Eines der prominentesten Beispiele ist Britney Spears, zu deren anfänglicher Inszenierung es gehörte, im Strickpulli am Strand dem imaginierten Adressaten ewiges Wohlbefinden zu versprechen (»Born to make you happy«), um dann aus diesem Image als allzeit sexwillige Verführerin auszubrechen (»I'm a Slave 4U«). Spears hat schließlich auf dem Album *Blackout* und mit temporär äußerlichen Veränderungen wie ihrer Frisur mit diesen vorigen Images gebrochen (vgl. Wesemüller 2012: 252-261). Diese beiden Frauentypen, die über ihre jeweils unterschiedliche äußere Erscheinung optimiert werden, um zu gefallen, eigneten sich hervorragend, um Maßstäbe zu setzen und Vorbilder zu schaffen. Insbesondere die Sexualisierung, z. B. in lange Zeit allgegenwärtigen Videoclips⁹ (Bechdorf 1996, Bloss 2001, vgl. auch Heinke 2003), suggerierte Männern die Verfügbarkeit von Frauen und vermittelt(e) Frauen, nur dann »sexy« zu sein, wenn sie sich diesen Erwartungen anpassen.

In der populären Musik wurden so übergreifend und nachhaltig Werte und Überzeugungen gelebt, die stereotyp männlich assoziierten Wünschen entsprechen. Sie zeigen sich in übersteigerter Form dort, wo die Identifikationsfiguren der Musik das stellvertretend und stärker ausleben dürfen, was den Konsument*innen verwehrt ist. Beispielhaft sind die sexuellen Exzesse, für die Musikstars in den 1960er- und 70er-Jahren »bewundert« wurden. Einige

9 Musikvideos als komplexes Aushandlungsmedium, in dem auch audiovisuelle Strategien der Aneignung und Umdeutung patriarchaler Blickpolitiken stattfinden, stehen gemäß der Schwerpunkte der Analyse hier weniger im Fokus, zumal Deanne D. Sellnows Befund zur (mitunter auch nur) rhetorischen Macht populärer Kultur weiter aktuell bleibt: »female empowerment used in music videos is still preferred occluded because women still have to maintain a certain body image« (Sellnow 2010: 156). Für eine aufschlussreiche Interpretation der Sichtbarmachung von »black women's sexual pleasure and autonomy« am Beispiel der Künstlerin Cardi B. siehe indes McCormack 2021.

junge Erwachsene und Jugendliche empfanden es als Privileg, Groupie sein zu dürfen und für die sexuellen Wünsche der bewunderten Stars zur Verfügung zu stehen. Selbst jetzt, Jahrzehnte später, wird den Größen in der Musikszene immer noch »nachgesehen«, dabei sexuelle Grenzen überschritten zu haben. Fälle des Missbrauchs selbst minderjähriger Opfer wurden bekannt, wie sie der Sänger und Produzent R. Kelly beging, doch freimütige Bekenntnisse von Grenzüberschreitungen ohne Unrechtsbewusstsein in Songtexten (vgl. Huffman/Huffman 1987) werden kaum hinterfragt und führen auch in der Gegenwart selten zu Sanktionen und Einbußen auf der Beliebtheitskala. Im Gegensatz dazu werden digital vielmehr Listen der besten sogenannten »Jailbait«-Songs geführt.

Die Wertvorstellungen, die sich in den Inhalten dieser Musikbeiträge zeigen, bestimmen bis heute auch den Umgang auf Ebene des kollegialen und insbesondere des hierarchischen Miteinanders in populärer Musik als Arbeitsfeld. Frauen, die als Musikerinnen in diesem Umfeld Karriere machen wollen, treffen vorrangig auf männliche Entscheider, die Idealfrauen entsprechend ihrer eigenen Bedürfnisse zu formen versuchen. In einer solchen Atmosphäre, in der Rollenklischees, sowohl von der tabulösen Verführerin als auch der in Abhängigkeit von der männlichen Zuneigung leidenden Geliebten, bedient werden, fällt es noch schwerer als in anderen Lebensbereichen, Kritik an Grenzverletzungen zu üben. Von (künftigen) Musikerinnen, also auch bereits angehenden jungen Menschen in der Ausbildung, wird erwartet, dass sie sich so verhalten und präsentieren, wie es zu der Figur, die sie als Identifikationsfläche verkörpern sollen, passt. Hier wird ein hohes Maß an Anpassung verlangt. Unter dem Druck, den »Job gut machen zu wollen«, gelingt es kaum, zwischen gerechtfertigten Anforderungen und solchen, die als Grenzverletzung angesehen werden könnten, zu unterscheiden.

Viele Musikerinnen, aber auch Musiker haben während ihrer Ausbildung immer wieder entwertende, beleidigende und niederschmetternde Kommentare von Ausbilder*innen gehört, mit denen ihnen deutlich gemacht wurde, dass sie noch weit von ihrem Ziel entfernt seien oder es nie erreichen würden. Viele dieser Kommentare, die auf Frauen ausgerichtet sind, hinterlassen die Botschaft, sich selbst, mit dem Körper oder mit ihrer Musik, nicht adäquat präsentieren zu können (vgl. Harfenduo/Eggert 2021). Es existieren ungeschriebene Gesetze, Empörung sei unangebracht, und die Erfolgsregel besagt, vieles ertragen zu müssen, um die Förderung nicht zu gefährden. Letztere ist in der Branche so tief verwurzelt, dass sie zum selbstverständlichen, unhinterfragten Bestandteil des Miteinanders und zur Arbeitskultur geworden ist (vgl. Knaus et al. 2021). Verstärkt wird das fehlende Unrechtsbewusstsein durch die bereits eingangs formulierte These zur gesellschaftlichen Affirma-

tion des exzentrischen Künstlers oder hart kalkulierenden Produzenten, denen egozentrisches Verhalten und ausschweifendes Sexualeben nachgesehen werden. Hierin besteht ein weiterer Grund, warum in Musikkontexten bisher nur wenige kritische Stimmen im Anschluss an die #metoo-Debatte laut geworden sind.

Auswirkungen der Kritik grenzverletzenden Verhaltens auf die Betroffenen und ableitbare Beratungs- und Handlungsbedarfe in Musikkontexten

Auf die Auswirkungen, die es haben kann, wenn Betroffene im beruflichen Umfeld Grenzverletzungen kritisieren und sich eventuell sogar beschweren oder ein Verfahren einleiten, wurde zuvor schon eingegangen. Trotz der vielfältigen Belastungen empfinden es Frauen aber auch positiv, diesen Schritt gewagt und damit deutliche Grenzen gesetzt zu haben (Holzbecher 2014). Es vermittelt ein Gefühl der Stärke, des Stolzes und der Stärkung der Handlungskompetenz, aktiv geworden zu sein und sich gewehrt zu haben. Die Voraussetzung, dass dieses »gute« Gefühl im weiteren Klärungsprozess erhalten bleiben kann, ist, dass Betroffene auch von außen in ihrem Verhalten bestätigt werden. Wenn es zu Angriffen und Anschuldigungen kommt, ist es enorm wichtig, entsprechende Reaktionen als typische Abwehrmechanismen und unfaire Verunsicherungsstrategien zu erkennen und sich davon nicht einschüchtern zu lassen. Insbesondere die Vorwürfe, zu empfindlich oder nicht selbstsicher genug zu sein, verunsichern heute viele Frauen, weil sie den Anspruch haben, selbstbewusst ihr Leben bewältigen zu können. Dazu gehört auch die von außen vermittelte, aber auch internalisierte Erwartung, Personen in ihre Grenzen weisen zu können, die sich grenzüberschreitend verhalten. Häufig gelingt es aber nicht, diesem Anspruch gerecht zu werden. Es zeigt sich eine deutliche Diskrepanz zwischen der Selbsteinschätzung des eigenen Verhaltens in einer fiktiven Situation und dem tatsächlichen Reagieren in der Realität. Wenn Frauen danach gefragt werden, wie sie sich bei Grenzüberschreitungen verhalten würden, überwiegt die aus der Empörung und Wut resultierende aktive Gegenwehr. In einer realen Situation wird diese jedoch durch Furcht überlagert und mündet häufig in ein Vermeidungsverhalten (Vanselow 2009; Woodzicka/LaFrance 2001), was im Selbstbild das Gefühl des eigenen Versagens bestätigt. Frauen sind zu wenig darin geübt, Macht- und Manipulationsstrategien wahrzunehmen, so dass sie bei Angriffen eher sich selbst infrage stellen als das Gegenüber. So werfen sich Frauen häufig

ihre fehlende Schlagfertigkeit, sowohl körperlich als auch verbal vor, wenn sie auf eine Grenzverletzung nicht reagieren konnten und sie später noch lange darüber nachdenken, wie sie eigentlich hätten reagieren müssen, auch um vor sich selbst bestehen zu können.

Es ist auch wichtig, dass Betroffene verstehen lernen, warum sie in solchen Situationen oftmals erstarren und handlungsunfähig werden. Hätten Frauen durch Erfolge und Ermutigung die Erfahrungen machen können, dass ihre Wehrhaftigkeit belohnt wird, dass ihre Wünsche nach Selbstbestimmung respektiert werden, müssten sie keine Angst haben, sich abzugrenzen. Da sie aber gelernt haben, dass es vor allem risikobehaftete Reaktionen gibt, entsteht eine Handlungsblockade. Neben den befürchteten Schuldzuschreibungen sind es insbesondere auch Schamgefühle, die zum Schweigen führen (Andresen 2015). Im eigenen Intimbereich gegen den eigenen Willen verletzt zu werden, bedeutet eine Beschämung, die noch offensichtlicher würde, wenn andere davon erführen. Scham ist immer damit assoziiert, »Zuschauer*innen« zu haben, die unfreiwillig Zeug*in werden von etwas, das als unmoralisch angesehen wird und der Person selbst angelastet wird. Hier zeigt sich, wie tief verankert das den Frauen bereits in der Kindheit übergestülpte Schuldgefühl ist, sich für etwas zu schämen, was sie selbst nicht zu verantworten haben und daher schweigen (Kavemann et al. 2016).

Auch die im Internet und den sozialen Medien zunehmenden sexuellen Beschimpfungen und Gewaltphantasien, die sich nicht nur gegen prominente Personen richten, sondern von denen auch schon Kinder und Jugendliche betroffen sein können, schaffen eine Atmosphäre der nicht kontrollierbaren Bedrohung durch Häme und Hass, mindern das Gefühl der Sorglosigkeit und das Vertrauen in ein sicheres Umfeld. Die meisten Mädchen und Frauen, die sexuelle Übergriffe im Freizeitbereich, in den sozialen Medien oder ihrem persönlichen Umfeld erlebt haben, vertrauen sich daher, wenn überhaupt, den besten Freund*innen an und verbergen die seelischen Folgen, wie etwa Verunsicherung, Erfahrung der Wehrlosigkeit und/oder der Beschämung, vor der Außenwelt (Felten-Biermann 2005). So glauben viele Mädchen und Frauen, dass nur sie selbst betroffen seien und es an ihnen liege, dass sie unter dem Erlebten leiden.

Je größer das Abhängigkeitsverhältnis und die vorherige Idealisierung eines belästigenden Mannes war, umso gravierender sind die seelischen Folgen. Wenn z. B. eine Nachwuchskünstlerin von dem Mann, dem sie als Ausbilder vertraut und in den sie sich eventuell sogar verliebt hat, fallen gelassen wurde, mit dem Gefühl, lediglich sexuell benutzt worden und nichts wert zu sein, kann das einen extremen Einbruch ins seelische Gleichgewicht bedeuten. Selbstzweifel und Minderwertigkeitsgefühle können zur Aufgabe von be-

ruflichen Zielen führen; daraus können wiederum Depressionen und Ängste bis hin zu Suizidgedanken resultieren. Doch auch wenn die Folgen weniger drastisch ausfallen, wird das Selbstwerterleben geschmälert, weil wichtige Säulen der seelischen Stabilität (u.a. Würde, Sicherheit, Kompetenz) angegriffen wurden (vgl. etwa Payne/Annetts/Pohl 2018).

Indem sich immer mehr Frauen solidarisieren und Unterstützung durch Männer erhalten, indem Menschen, die sich gegen das Unrecht auflehnen, gehört und in ihren Anliegen anerkannt werden, können diese Säulen stabil bleiben oder wieder hergestellt werden. Die sozialisationsbedingten Schwierigkeiten und beruflich bestehenden Abhängigkeitsverhältnisse sind indes hier angesprochen worden und müssen weiter beachtet werden. Wichtig ist, dass Initiativen wie die #metoo-Debatte, aber darüber hinaus auch konkrete und unabhängige Anlaufstellen, Betroffenen weiterhin ein Forum bieten, das das Gefühl der Vereinzelung und Scham aufhebt, weil deutlich wird, dass jede Frau von Grenzverletzungen betroffen sein kann. So war und ist es auch enorm wichtig, dass einflussreiche Frauen, die als Vorbilder angesehen werden, ebenfalls das Problem benennen und offen kritisieren.¹⁰

Parallel kommt den Institutionen und Führungskräften die Aufgabe zu, mit ihrem Verhalten und resultierenden Maßnahmen, z. B. der Einrichtung von Beschwerdestellen, der Dokumentation von gerechten Verfahren, mit Aufklärungsarbeit etc. Zeichen zu setzen, die Betroffene ermutigen können, sich zu wehren. Dabei sind in jüngeren Studien formulierte Hinweise auf Diskriminierungen in entsprechenden reporting-Strukturen ernst zu nehmen (Bull/Calvert-Lee/Page 2020), die inner- und außerhalb von Musikeinrichtungen auftreten können und zum Beispiel auch allgemeiner für Meldungen sexueller Grenzverletzungen bei der Polizei vielfach problematisiert wurden (Weis 1982, Kavemann et al. 1985: 60, Alder 1994, Baader/Breitenbach/Rendtorff 2021). Da der präventiven Arbeit ein enorm wichtiger Stellenwert eingeräumt werden muss, ist es notwendig, die Thematik der Grenzverletzungen auch in allen musikbezogenen Ausbildungsbereichen als selbstverständlichen Bestandteil im Unterricht und als solchen auch inhaltlich in den Lehr- und Schulungsplänen zu verankern. Das Projekt PRIhME (2020-2023) unter Beteiligung von neun Institutionen, darunter die Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC),¹¹ erforscht bereits gegenwärtig Machtverhältnisse in der höheren Musikausbildung. Um die Hemmschwelle herabzusetzen, offen über das Thema sprechen

10 Etwa bei Themis gingen im Zuge öffentlicher Debatten um prominente Betroffene auch teils verstärkt anonyme Beratungsanfragen ein (vgl. Knaus et al. 2021).

11 S. <https://aec-music.eu/project/prihme-2020-2023-erasmus-strategic-partnership/>.

zu können, ist es häufig sinnvoll, externe Trainer*innen zu beauftragen, die entsprechende Workshops mittelfristig in didaktische Lehrprogramme einbinden und die Diskussionsforen für einen Austausch verstetigen helfen.

Darüber hinaus wäre ein Überblick mit Feinerhebungen hilfreich, welche Präventivmaßnahmen seit wann mit welchen Effekten an Musikeinrichtungen wie Hochschulen und Konservatorien umgesetzt werden. Der (besseren) Vernetzung der Hochschulen und Ausbildungsorte kommt hier womöglich auch eine Schlüsselrolle zu. Bei den entsprechenden Maßnahmen und Angeboten ist jedoch wichtig, die betroffenen Personengruppen in den angesprochenen Teilfeldern zu differenzieren: Eine am Beginn der Ausbildung stehende Instrumentalistin ist mit anderen Abhängigkeiten und Rahmenbedingungen konfrontiert als eine langjährig tätige Opernsängerin. Für Besucherinnen und das Publikum gelten andere Regeln und Zuständigkeiten als für Studierende und Beschäftigte; nicht zuletzt ist etwa das Tonstudio einer der am wenigsten öffentlichen Musikräume mit kaum vorhandenem Arbeitsschutz. Alle eint jedoch die Abwesenheit einer institutionalisierten oder organisierten Interessenvertretung und Beratung, wie sie für angrenzende künstlerische Felder mittlerweile endlich eingerichtet worden ist.

Schlussbetrachtung

Während sich die Musikforschung, weniger noch die Popular Music Studies als die historische und soziologische Musikwissenschaft, bislang besonders mit sexuellen Grenzverletzungen in der Musikausbildung befasst hat, sind englischsprachige Studien zuletzt auch für den Bereich der Musikaufführung vorgelegt und eine kritische Öffentlichkeit von betroffenen Künstlerinnen im Bereich der populären Musik selbst für Prozesse der Musikproduktion initiiert worden. Zum spezifischen Raum der Musikproduktion sind einige sichtbar gewordene Überschreitungen der sexuellen Grenzen prominenter Betroffener als auch ihr zum Teil (vernetztes) öffentliches Vorgehen gegen diese hier zusammengetragen worden. Die gesellschaftliche Resonanz hat sich vergrößert, eine umfassende Analyse für den Kontext der Musikproduktion im Anschluss an die Analysen zum Einzelunterricht in der Musikausbildung steht in musikbezogener Forschung indes weiter aus.

Initiativen wie das im Juni 2021 an der Universität Bayreuth abgehaltene Podium *Sexismus – Übergriffe – Machtmissbrauch für neue Arbeitskulturen in (Musik)Theater und Film* regen dazu an, sexuelle Grenzverletzungen stärker im Zusammenhang mit den ihnen zugrundeliegenden Arbeitskulturen zu beleuchten. In der Film-, Fernseh- und Theaterarbeit finden Betroffene sexu-

eller Grenzverletzungen mit Themis seit 2018 eine entsprechende Vertrauensstelle vor, allgemeiner als Interessenvertretung für die höhere Bildung hat sich in Großbritannien bereits die 1752 Group gegründet. Eine solche unabhängige Beratungsstelle existiert für alle drei der hier angesprochenen Musikbereiche Ausbildung, Aufführung und Produktion bislang nicht, wobei sich Betroffene im Kontext von Live-Veranstaltungen an die *Diversity Roadmap* wenden können. Daneben ist es bedenkenswert, inwieweit Machtsensibilisierungen für geschlechtsspezifische Grenzverletzungen in institutionellen, didaktischen und auch musikpraktischen Konzepten (weiter) verankert werden könnten – und müssten.

Literatur

- Alder, Christine (1994). »The Policing of Young Women.« In: *The Police and Young People in Australia*. Hg. von Rob White und ders. Cambridge: Cambridge University Press, S. 159-174.
- Amnesty International (2016). *Amnesty International Report 2015/2016*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Andresen, Sabine (2015). »Das Schweigen brechen«. In: *Zum Schweigen. Macht/Ohnmacht in Erziehung und Bildung*. Hg. von Michael Geiss und Veronika Magyar-Haas. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 127-164.
- Arnold, Eva / Franke, Beatrix / Holzbecher, Monika/ Illhardt, Franz-Josef / Lezius-Paulus, Renate / Wittrahm, Andreas (Hg.) (2006). *Ethik in psychosozialen Berufsfeldern*. Materialien für Ausbildung und Praxis. Köln: GwG.
- Baader, Meike / Breitenbach, Eva / Rendtorff, Barbara (2021). *Bildung, Erziehung und Wissen der Frauenbewegungen*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Bechdorf, Ute (1996). »Musik Video HIStories. Geschichte – Diskurs – Geschlecht.« In: *Models oder Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien*. Hg. von Christiane Hackl, Elizabeth Prommer und Brigitte Scherer. Konstanz: UVK Medien, S. 277-299.
- Bechdorf, Ute (1997). »Vom Ultra-Sexismus zum emanzipatorischen Innovationsraum? Geschlecht in Musikvideos.« In: *Das Argument* 39 (6), S. 787-798.
- Benard, Cheryl / Schlaffer, Edit (2017). *Viel erlebt und nichts begriffen*. Hamburg: Rowohlt.
- Bloss, Monika (2001). »Musik(fern)sehen und Geschlecht hören? Zu möglichen (und unmöglichen) Verhältnissen von Musik und Geschlecht. Oder: Geschlechterkonstruktionen im Videoclip.« In: *Rock- und Popmusik*. Hg. von Peter Wicke. Laaber: Laaber, S. 187-225.
- Bohner, Gerd (1998). Vergewaltigungsmythen. *Soziologische Untersuchungen über täterentlastende und opferfeindliche Überzeugungen im Bereich sexueller Gewalt*. Landau: Verlag empirische Pädagogik.
- Bull, Anna / Calvert-Lee, Georgina / Page, Tiffany (2020). »Discrimination in the Complaints Process. Introducing the Sector Guidance to Address Staff Sexual Misconduct in UK Higher Education.« In: *Perspectives: Policy and Practice in Higher Education* 25 (2), S. 1-6.

- Bull, Anna / Page, Tiffany (2021). »The Governance of Complaints in UK Higher Education: Critically Examining ›Remedies‹ for Staff Sexual Misconduct.« In: *Social & Legal Studies*, S. 1-23.
- Bull, Anna / Rye, Rachel (2018). *Silencing Students. Institutional Responses to Staff Sexual Misconduct in Higher Education*. University of Portsmouth: The 1752 Group, <https://1752group.com/sexual-misconduct-research-silencing-students/> (Zugriff: 27.9.2021).
- Cherkis, Jason (2015). »The Lost Girls. One Famous Band. One Huge Secret. Many Lives Destroyed.« In: *Huffington Post*, <https://highline.huffingtonpost.com/articles/en/the-lost-girls/> (Zugriff: 30.7.2021).
- Diehl, Charlotte / Rees, Jonas / Bohner, Gerd (2012). »Flirting with Disaster: Short-term Mating Orientation and Hostile Sexism Predict Different Types of Sexual Harassment.« In: *Aggressive Behavior* 38, S. 521-531.
- Dpa/shz.de (2021). »Musikfestival in Schweden. Nach Vergewaltigungen. Bråvalla-Festival findet 2018 nicht mehr statt.« In: *shz.de*, <https://www.shz.de/deutschland-welt/panorama/nach-vergewaltigungen-bravalla-festival-findet-2018-nicht-mehr-statt-id17215736.html> (Zugriff: 17.5.2021).
- Dupuis, Monique / Emmenegger, Barbara / Gisler, Priska (2000). *Anmachen – Platzanweisen. Soziologische Untersuchung zu sexueller Belästigung an Universitäten und Musikhochschulen*. Bern u. a.: Haupt.
- Durham, Meenakshi G. (2021). *MeToo. The Impact of Rape Culture in the Media*. Cambridge: Polity.
- Eickelmann, Jennifer (2017). »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter. *Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies*. Bielefeld: transcript.
- Fachgruppen der Gesellschaft für Musikforschung (2019). »Stellungnahme der unterzeichnenden Fachgruppen in der GfM zur ›Festschrift für Siegfried Mauser‹«, <https://www.musikforschung.de/fachgruppen> (Zugriff: 2.6.2021).
- Felten-Biermann, Claudia (2005). »Ergebnisse einer Umfrage zur sexuellen Belästigung von Frauen.« In: *Jenseits des Tabus. Neue Wege gegen sexualisierte Diskriminierung und Gewalt an Hochschulen*. Hg. von Uschi Baaken, Dagmar Höppel und Nadine Telljohann. Göttingen: Cuvillier, S. 47-57.
- Fileborn, Bianca / Wadds, Philip / Barnes, Ash (2019). »Setting the Stage for Sexual Assault. The Dynamics of Gender, Culture, Space and Sexual Violence at Live Music Events.«. In: *Towards Gender Equality in the Music Industry. Education, Practice and Strategies for Change*. Hg. von Sarah Raine und Catherine Strong. New York und London: Bloomsbury Academic, S. 89-103.
- FRA [= European Union Agency for Fundamental Rights] (2014). *Violence Against Women. An EU-wide survey*. Publication Office of European Union: Agency for Fundamental Rights Luxemburg.
- Frerichs, Petra (1997). *Klasse und Geschlecht 1: Arbeit. Macht. Anerkennung. Interessen*. Opladen: Leske und Budrich.
- Harfenduo – Oetzel, Laura / Mattelé, Daniel (2018). »Ich fürchte, es hat sich nicht viel getan«. Interview mit Freia Hoffmann, <https://www.dasharfenduo.de/wordpress/musik-und-gesellschaft/metoo/ich-fuerchte-es-hat-sich-nicht-viel-gegan-interview-mit-freia-hoffmann/> (Zugriff: 17.5.2021).
- Harfenduo – Oetzel, Laura / Mattelé, Daniel (2021). »Porträt. Das Awareness-Team der HfMT« Hamburg, <https://www.dasharfenduo.de/wordpress/musik-und-gesellschaft/metoo/portraet-das-awareness-team-der-hfmt-hamburg/> (Zugriff: 11.10.2021).

- Harfenduo – Oetzel, Laura / Mattelé, Daniel / Eggert, Moritz (2021). »Du spielst wie Müll«. Gastbeitrag des »Harfenduos« zum Thema Machtmissbrauch in der musikalischen Ausbildung. In: *Bad Blog of Musick*, <https://blogs.nmz.de/badblog/2021/01/20/du-spielst-wie-muell-gastbeitrag-des-harfenduos-zum-thema-machtmissbrauch-in-der-musikalischen-ausbildung/> (Zugriff: 11.10.2021).
- Heinke, Carsten (2003). »Gender im Musikvideo. Eine Bibliographie der Forschungsliteratur.« In: *Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: transcript, S. 119-124.
- Herold, Anja (2006). »Sexuelle Übergriffe gegen Studierende. Ergebnisse einer Umfrage an Musikhochschulen.« In: *Panische Gefühle. Sexuelle Übergriffe im Instrumentalunterricht*. Hg. von Freia Hoffmann. Mainz: Schott, S. 57-65.
- Hill, Rosemary. L. / Hesmondhalgh, David / Megson, Molly (2020). »Sexual Violence at Live Music Events: Experiences, Responses and Prevention.« In: *International Journal of Cultural Studies* 23 (3), S. 368-384.
- Hill, Rosemary L. / Megson, Molly (2020). »Sexual Violence and Gender Equality in Grassroots Music Venues. How to Facilitate Change.« In: *IASPM Journal* 10 (1), S. 3-21.
- Hill, Rosemary L. / Richards, Daisy / Savigny, Heather (2021). »Normalising Sexualised Violence in Popular Culture. Eroding, Erasing and Controlling Women in Rock Music.« In: *Feminist Media Studies*, S. 1-17.
- Hoffmann, Freia (Hg.) (2006). *Panische Gefühle. Sexuelle Übergriffe im Instrumentalunterricht*. Mainz: Schott.
- Holzbecher, Monika / Braszeit, Anne / Müller, Ursula / Plogstedt, Sibylle (1990). *Sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz*. Schriftenreihe des BMJFFG (260). Stuttgart: Kohlhammer.
- Holzbecher, Monika (1992). »Empfindlich, prüde, humorlos? Sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz.« In: *Psychologie Heute* (5), S. 58-64.
- Holzbecher, Monika (1996a). »Sexuelle Diskriminierung als Machtmechanismus.« In: *Peinlich berührt. Sexuelle Belästigung von Frauen an Hochschulen*. Hg. von Hadumod Bußmann und Katrin Lange. München: Verlag Frauenoffensive, S.20-35.
- Holzbecher, Monika (1996b). »Sexuelle Belästigung am Arbeits- und Ausbildungsplatz.« In: *Sexualität Macht Organisationen. Sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz und an der Hochschule*. Hg. von Komitee Feministische Soziologie. Chur: Rüegger, S 91-108.
- Holzbecher, Monika (2005). »Vom Umgang an den Hochschulen mit einem unbequemen Thema.« In: *Jenseits des Tabus. Neue Wege gegen sexualisierte Diskriminierung und Gewalt an Hochschulen*. Hg. von Uschi Baaken, Dagmar Höppel und Nadine Telljohann. Göttingen: Cuvillier, S.58-68.
- Holzbecher, Monika (2014). »Sexuelle Grenzverletzungen und deren Auswirkungen.« In: *Verwickeln und Entwickeln. Ethische Fragen in der Psychotherapie*. Hg. von Andrea Schleu, Karin Schreiber-Willnow und Wolfgang Wöller. Bad Homburg: VAS, S. 122-135.
- Huffman, James R. / Huffman, Julie L (1987). »Sexism and Cultural Lag. The Rise of the Jailbait Song, 1955-1985.« In: *The Journal of Popular Culture* 21 (2), S. 65-83.
- Jantz, Olaf / Brandes, Susanne (2006). *Geschlechtsbezogene Pädagogik an Grundschulen. Basiswissen und Modelle zur Förderung sozialer Kompetenzen bei Jungen und Mädchen*. Wiesbaden: Springer.
- Kavemann, Barbara / Lohstöter, Ingrid / Pagenstecher, Lising / Jäckel, Monika / Brauckmann, Jutta / Haarbusch, Elke / Jochens, Karin (Hg.) (1985). *Sexualität. Unterdrückung statt Entfaltung*. Opladen: Leske und Budrich.

- Kavemann, Barbara / Graf-van Kesteren, Annemarie / Rothkegel, Sibylle / Nagel, Bianca. (Hg.) (2016). *Erinnern, Schweigen und Sprechen nach sexueller Gewalt in der Kindheit*. Wiesbaden: Springer.
- Kelly, Liz (1988). *Surviving Sexual Violence*. Cambridge und Oxford: Polity Press.
- Knaus, Kordula et al. (2021). »Sexismus – Übergriffe – Machtmissbrauch für neue Arbeitskulturen in (Musik)Theater und Film.« [Private Notizen zu einem Podiumsgespräch in der Reihe »Oper bewegt« am 30. Juni 2021].
- Krafeld, Merle (2017). »Über Intimität und Machtgefälle, Kunst und Körper, Sinnlichkeit und Tabus.« In: *VAN Online-Magazin für klassische Musik*, <https://van-magazin.de/mag/belaestigung-musikhochschulen/> (Zugriff: 30.6.2021).
- Leicht-Scholten, Carmen (2017). *Auf dem Weg zum Ziel? Vom Gleichberechtigungartikel über Frauenförderung zur Quote*. Pfaffenweiler: Centaurus 1997.
- LizzyNet (o.J.). »Ich hab nicht angezeigt, weil ... Eine Social-Media-Kampagne gegen sexualisierte Gewalt«, <https://www.lizzynet.de/wws/kampagne-gegen-sexualisierte-gewalt.php> (Zugriff: 10.10.2021).
- Mamo, Heran (2021). »Here's Why the Supreme Court Cited Taylor Swift's Sexual Assault Case«. In: *billboard.com*, <https://www.billboard.com/articles/business/legal-and-management/9510851/taylor-swift-sexual-assault-case-cited-supreme-court/> (Zugriff: 29.5.2021).
- Mattalé, Daniel (2021). »Eine Sängerin verstummt«. In: *Harfenduo*, 1.9.2021, <https://www.dasharfenduo.de/wordpress/musik-und-gesellschaft/metoo/eine-saengerin-verstummt/> (Zugriff: 11.10.2021).
- McComack, Catherine (2021). *Women in the Picture. Women, Art and the Power of Looking*. London: Icon.
- McDonnell, Evelyn (2015). »Statement on »The Lost Girls««. 10.7.2015, <https://populismblog.wordpress.com/2015/07/10/statement-on-the-lost-girls/> (Zugriff: 2.8.2021).
- McNamara, Brittney (2017). »Taylor Swift Said Talking to Kesha During Her Groping Trial »Really Helped.«. In: *teen vogue*, <https://www.teenvogue.com/story/kesha-taylor-groping-trial> (Zugriff: 15.5.21).
- Morgan, Lucy (2021). »Lady Gaga Opens up About Being Sexually Assaulted by a Music Producer. »This system is so abusive, it's so dangerous.«. In: *Cosmopolitan*, <https://www.cosmopolitan.com/uk/reports/a36507105/lady-gaga-sexual-assault-music-producer/> (Zugriff: 29.5.2021).
- Müller, Ursula / Monika Schröttle (2004). *Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland. eine repräsentative Untersuchung zu Gewalt gegen Frauen in Deutschland. Zusammenfassung zentraler Studienergebnisse*. Berlin: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend.
- Nymoan, Ole / Schmitt Wolfgang M. (2021). *Influencer: Die Ideologie der Werbekörper*. Berlin: Edition Suhrkamp.
- Page, Tiffany / Bull, Anna / Chapman, Emma C. (2019). »Making Power Visible. »Slow Activism« to Address Staff Sexual Misconduct in Higher Education.« In: *Violence Against Women* 25 (11), S. 1309-1330.
- Payne, Christine / Annetts, Deborah / Pohl, Naomi (2018). »Dignity in Study. A Survey of Higher Education Institutions. Incorporated Society of Musicians«. In: *ism.org*, <https://www.ism.org/images/images/Equity-ISM-MU-Dignity-in-Study-report.pdf> (Zugriff: 2.6.2021).
- Poland, Bailey (2016). *Haters. Harassment, Abuse, and Violence Online*, Lincoln: Potomac Books, University of Nebraska Press.
- Prothero, Andrea / Tadajewski, Mark (2021). *#MeToo and Beyond. Inequality and Injustice in Marketing Practice and Academia*. London u. a.: Routledge.

- Reddington, Helen (2018). »Gender Ventriquilism in Studio Production.« In: *IASPM Journal* 8 (1), S. 59-73.
- Rustler, Katharina. (2019). »Feminismus ist keine Betriebsstörung«, <https://www.udk-berlin.de/universitaet/gleichstellungspolitik/akteurin-sein/diversity-of-arts/feminismus-ist-keine-betriebsstoerung/> (Zugriff: 16.10.2021).
- Sackl-Sharif, Susanne (2015). *Gender – Metal – Videoclips. Eine qualitative Rezeptionsstudie*. Opladen u.a.: Budrich.
- Schwarz, Carolina (2020). »Sexualisierte Gewalt in Deutschland. Kaum Verurteilungen von Tätern.« In: *taz*, 24.11.2020, <https://taz.de/Sexualisierte-Gewalt-in-Deutschland/!5727344/> (Zugriff: 10.10.2021).
- Sellnow, Deanna D. (2010). *The Rhetorical Power of Popular Culture: Considering Mediated Texts*. Los Angeles u. a.: Sage.
- Sharp, Megan (2019). »Queer(ing) Music Production: Queer Women's Experiences of Australian Punk Scenes.« In: *Towards Gender Equality in the Music Industry: Education, Practice and Strategies for Change*. Hg von Sarah Raine und Catherine Strong, New York: Bloomsbury Academic, S. 201-213.
- Stadtmarketing Mannheim (2018). »Mannheim macht Musik. 15 Jahre Popakademie«, <https://www.visit-mannheim.de/stories/popakademie-absolventen-stars> (Zugriff: 22.6.2021).
- Stark, Susanne / Kuhn, Johanna (2015). »Gendermarketing – Rollenbilder in der TV-Werbung für Kinder.« In: *Journal Netzwerk Frauen- und Geschlechterforschung NRW* (37), S. 31-35.
- Themis – Vertrauensstelle gegen sexuelle Belästigung und Gewalt e.V. (2020). *Grenzen der Grenzenlosigkeit. Machtstrukturen, sexuelle Belästigung und Gewalt in der Film-, Fernseh- und Bühnenbranche*. Qualitative Interviewstudie 2020, https://themis-vertrauensstelle.de/wp-content/uploads/2020/02/THEMIS_Interviewstudie_2020.pdf (Zugriff: 11.10.2021).
- Vanselow, Nina (2009). *Of Beauties, Beaus, and Beasts: Studying Women's and Men's Actual and Imagined Experiences of Sexual and Gender Harassment*. Dissertation, Universität Bielefeld.
- Weis, Kurt (1982). *Die Vergewaltigung und ihre Opfer. Eine viktimologische Untersuchung zur gesellschaftlichen Bewertung und individuellen Betroffenheit*. Stuttgart: Enke.
- Wesemüller, Ellen (2012). »Blonde Lippen. Haare von Popstars in der Inszenierung und Rezeption geschlechtlicher und sexueller Identitäten.« In: *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Hg. von Paula-Irene Villa, Julia Jäckel, Zara S. Pfeiffer, Nadine Sanitter, Ralf Steckert. Wiesbaden: Springer, S. 249-267.
- Wickström, David-Emil (2021). »Dealing with (Institutionalized) Forms of Power Abuse«. In: *sms.aec-music.eu*, <https://sms.aec-music.eu/diversity-identity-inclusiveness/dealing-with-institutionalized-forms-of-power-abuse/> (Zugriff: 15.5.2021).
- Wolfe, Paula (2019). *Women in the Studio. Creation, Control and Gender in Popular Music Sound Production*. Florence: Routledge.
- Wöller, Wolfgang (2005). »Traumawiederholung und Reviktimisierung nach körperlicher und sexueller Traumatisierung.« In: *Fortschritte der Neurologie Psychiatrie*, 73, S. 83-90.
- Woodzicka, Julie / LaFrance, Marianne (2001). »Real Versus Imagined Gender Harassment.« In: *Journal of Social Issues* 57, S. 15-30.

Medien

- Bellis, Nigel / Finnie, Astral (2019). »Surviving R. Kelly«. Auf: *youtube.com*, <https://www.youtube.com/show/SCiNOwAVN-qgoiYU3gPBacig?season=1&sbp=CgEx> (Zugriff: 10.10.2021).
- Eilish, Billie (2019). »Bad Guy«. Auf: *youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=DyDfgMOUjCI> (Zugriff: 10.10.2021).
- Spears, Britney (1999/2009). »Born to Make You Happy«. Auf: *youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=Yy5cKX4jBkQ> (Zugriff: 10.10.2021).
- Spears, Britney (2001/2009). »I'm a Slave 4 U«. Auf: *youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=Mzybwwf2HoQ> (Zugriff: 10.10.2021).
- Spears, Britney (2007). *Blackout*. Jive Records 88697-19073-2.

POP-STARS MIT KLASSE. *DIVERSITY* UND NEOLIBERALER KLASSISMUS IM ZEITGENÖSSISCHEN POP.

Steffen Just

Das Thema *diversity* hat Konjunktur. Fragen zu mehr Vielfalt und kultureller Teilhabe haben gesamtgesellschaftlich deutlich an Bedeutung gewonnen. Sie stehen nominell auf der Agenda von Politik, Wirtschaft, Kultur, Wissenschaft und Bildung, Institutionen verschreiben sich Projekten der Inklusion und Partizipation und in Medien wie im Journalismus ist ein beträchtlicher Zuwachs an Reportagen und Dokumentationen zu verzeichnen, die kritisch auf identitätsbezogene Ungleichheiten und Machtverhältnisse aufmerksam machen und sich für Alternativen aussprechen. Populäre Musik, schon immer Spiegel und konstitutiver Aushandlungsraum gesellschaftlicher Verhältnisse, steht seit den 2010er Jahren unter ebendiesen Vorzeichen.

In diesem Beitrag möchte ich diese Entwicklungen sondieren. Dabei werde ich meinen Fokus auf Repräsentationsmuster von Identitäten in zeitgenössischer Popmusik legen und fragen, wie hier identitätsbezogene Ausschlüsse, Abwertungen, aber auch Empowerments konkret verhandelt werden. Ich beginne mit der Bestandsaufnahme, nach der die Themen *gender*, *race* und *sexuality* in der heutigen Popmusiklandschaft außerordentlich sichtbar geworden sind. Auch in der medialen und wissenschaftlichen Reflexion haben sich Popmusikdiskurse für feministische, anti-rassistische und queere Identitätspolitiken merklich sensibilisiert. Anschließend möchte ich diese Diskurse kritisch beleuchten und argumentieren, dass diese Diversifizierung neoliberale Klassismen perpetuiert, was in den Medien, aber auch in der Forschung noch zu selten verhandelt wird. Konkret führe ich das an den Beispielen Beyoncé und Taylor Swift mit Fokus auf den US-amerikanischen Kontext aus. Ich behaupte erstens, dass Klassismen eine Leerstelle aktueller *diversity*-Diskurse sind und zweitens, dass dadurch intersektionale Verschränkungen von

identitätsbasierten Ausschlüssen nicht adäquat gedacht werden können. Speziell, weil die Architektur neoliberaler Gesellschaftsformationen und Subjektordnungen oft nur ungenügend verstanden und so die Spezifik von Klassismen unter neoliberalen Bedingungen nicht erkannt wird, reproduzieren *diversity*-Diskurse auch sexistische, rassistische und homo-/transphobe Muster. Das Schlagwort *diversity* funktioniert dann sogar (oft unbemerkt/ungewollt) als Verschleierungsrhetorik neoliberaler Machtverhältnisse. Entsprechend schließe ich mit dem Plädoyer, dass kritische und intersektional ausgerichtete Popular Music Studies klassistische Ausschlüsse stärker zum Gegenstand machen müssen.

Doch was ist Klassismus? Klassismus meint Unterdrückung oder »Diskriminierung aufgrund der sozialen Herkunft oder aufgrund der sozialen Position« (Kemper 2020: 11). Zumeist richtet er sich gegen Menschen mit geringem kulturellen Kapital (z.B. ohne höhere Bildungsabschlüsse) und gegen solche, die unter ökonomisch weniger privilegierten bis prekären Bedingungen leben (die z.B. erwerbslos, geringverdienend oder obdachlos sind). Ein mit ihm wesentlich verbundenes Vorurteil unterstellt derart sozial positionierten Menschen einen mangelnden Willen zur (sozialen und intellektuellen) Mobilität, Initiative und Verantwortungsübernahme und stigmatisiert sie so als Gefahr für die Sicherheit der Gesamtgesellschaft (Spence 2011: 15). Insbesondere in neoliberalen Zuschreibungsmustern werden Zustände der Prekarisierung und Marginalisierung als Resultate einer vorgeblich selbstverschuldeten Bewegungsunfähigkeit und unflexiblen Lebensweise erklärt. Damit ist klassistischen Logiken eine Zirkelschlüssigkeit inhärent, mit der über real existierende ökonomische Unterschiede, eingeschränkte Handlungsspielräume, nicht vorhandene Selbstentfaltungsmöglichkeiten und ungleiche Aufstiegschancen im Kapitalismus hinweggetäuscht wird. In diesem Beitrag konzentriere ich mich auf die aus diesen Logiken und Mustern hervorgehenden Diskurse und Repräsentationspolitiken in der zeitgenössischen Popmusik.

Diversität, die wachsam macht und empowert: Wie die 2010er-Popkultur das Thema *diversity* für sich entdeckte und verhandelt

Mit Blick auf die 2010er Jahre wird, so denke ich, evident, dass gerade eine Dekade zu Ende gegangen ist, in der sehr viele wichtige Themen in medialen, aber auch akademischen Auseinandersetzungen mit Popkultur platziert wurden. Repräsentationspolitiken von *gender*, *race* und *sexuality* kommen in

heutigen Popmusikdiskursen mit erhöhter Durchschlagskraft zur Geltung. Allen voran sind die medial außerordentlich präsenten *Black Lives Matter*-Proteste oder die Initiativen von #metoo-, #timesup-, #unhatewomen zu nennen, die Diskriminierungen im (Pop-)Kulturbetrieb und in der Unterhaltungsindustrie offenlegen und zur Sprache bringen. Fraglos sind diese Themen und damit verbundene politische Anliegen schon länger in den Medien und in der Popmusikforschung sichtbar (hier denke ich etwa an den erheblichen Zuwachs machtkritischer Identitätsforschung seit den 1990ern; siehe bspw. Rose 1994; Whiteley 1997; Whiteley/Rycenga 2006; Jarman-Ivens 2007). Im Zuge der angesprochenen jüngeren Proteste und Initiativen sind aber vielerorts neue Bewegungen ins Rollen gekommen, mit denen nun noch vehementer gegen sexistische, rassistische und homo-/transphobe Diskriminierungen vorgegangen wird. So machen etwa die vielen seit 2017 veröffentlichten Studien der USC *Annenberg Inclusion Initiative* unter Leitung der Kommunikations-Professorin Stacey Smith darauf aufmerksam, dass diverse Segmente der Popkultur sowohl personell als auch repräsentativ weiterhin von tiefgreifenden strukturellen Ungleichheiten geprägt sind. Die Statistiken der Annenberg Reports legen dar, dass die Spitzenpositionen der Film- und Musikindustrie vor und hinter den Kulissen weiter männlich und *weiß*¹ dominiert sind und auch dass wichtige Film- und Musikpreise überhäufig an Männer vergeben werden,² aktuell mit leichter Tendenz zur Verschiebung (Smith et al. 2020). Auch unter dem von der Aktivistin April Reign geprägten Hashtag #OscarsSoWhite entwickelte sich in den vergangenen Jahren eine Netz-Kampagne gegen die Nominierungspolitik der Academy of Motion Picture Arts and Sciences als Reaktion darauf, dass sowohl 2015 als auch 2016 alle 40 Haupt- und Nebendarsteller*innen-Nominierungen auf *weiße* Schauspieler*innen fielen (vgl. Molina-Guzmán 2016).

Tatsächlich gingen diese, insbesondere auch mit Social Media-Schlagkraft vorgetragenen Kritiken nicht spurlos an den Institutionen vorüber. Die Repräsentationsorgane der US-amerikanischen und auch internationalen Musik- und Filmindustrie reagierten und erkannten Handlungsbedarf: Die Recording-

1 Ich verwende in diesem Text die diskriminierungssensiblen Schreibweisen »*weiß*« und »Schwarz«, mit denen darauf verwiesen sein soll, dass es sich nicht um ontologisch bzw. biologisch unterscheidbare Gegensätze, sondern um kulturelle Zuschreibungen handelt. Auch werden die damit verbundenen Ungleichheiten betont: *weiße* Menschen erfahren fortwährend ihre Privilegierung, was sie in ihrer Sicht auf sich selbst und ihre Lebensumstände jedoch zumeist nicht bemerken; Schwarze Menschen machen hingegen alltägliche Diskriminierungserfahrungen, befinden sich in einer sozialen Position, die von Rassismus unmittelbar betroffen ist.

2 Ein Überblick zu den Reports ist hier zu finden: <https://annenberg.usc.edu/research/aai>.

Academy (Verleiherin der Grammys) und die Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Verleiherin der Oscars) sowie die Filmfestspiele von Cannes und die Berlinale präsentieren sich seit 2019, resp. 2020 mit offenen Statements zu *gender equality*, Inklusion und Diversität und stellen in Aussicht, zukünftig weniger diskriminierende bzw. inklusivere Kategorien für ihre Auszeichnungen einzuführen. In der noch andauernden Debatte wurde das zwar positiv aufgenommen, doch auf grundsätzliche Schief lagen, die weiter fortbestehen könnten, wird hier ebenso hingewiesen (vgl. kritisch Buchanan 2020; Busche 2020; Tsioulcas 2019). Abseits der Kritiken an struktureller Diskriminierung sahen die jüngeren Jahre auch vermehrt juristische Verfahren gegen sexualisierte Gewalt in der Film- und Musikbranche. Neben dem außerordentlich publikum Prozess gegen den Filmproduzenten Harvey Weinstein zogen die Sängerinnen Ke\$ha und Taylor Swift gegen sexuelle Übergriffe des Produzenten Dr Luke und des Radio-DJs David Mueller vor Gericht. Wie die Mediensoziologinnen Catherine Strong und Emma Rush es in Bezug auf Ke\$ha und Swift ausdrücken, zeigen diese von breitem Medienecho begleiteten Fälle »a growing challenge to norms that would in the past have seen such behaviour swept under the carpet« (2018: 570).

Auch an journalistischen Beiträgen, Podcasts und Sendungen, die über sexistische, rassistische und homo-/transphobe Verhältnisse im Pop aufklären wollen, mangelt es heute nicht. Im Sommer 2020 legte etwa der *Spiegel* (Rohwer 2020) eine Inhaltsanalyse deutschsprachiger Rap-Lyrics vor, in der diese nach sexistischen Schlüsselbegriffen gescannt wurden. Diese vom Datenjournalisten Björn Rohwer durchgeführte Analyse macht deutlich, wie der Deutsch-Rap seit den 2000ern signifikant vulgärer und diffamierender wurde und dass sich, wie die im Artikel interviewte DJ und Moderatorin Salwa Houmsi anmerkt, über die von Rohwer gezählten Wortverwendungen hinaus viele andere Formen von subtilem Sexismus im Deutsch-Rap etabliert haben. Gleichzeitig stehen dem aber, so Houmsi weiter, gerade in den letzten Jahren immer mehr erfolgreiche weibliche Hip-Hop-Artists entgegen. Der Artikel führt das Beispiel des inzwischen aufgelösten Berliner Hip-Hop-Duos SIXTN rund um die beiden MCs Juju und Nura an, die die unverhohlenen sexistischen und misogynen Bezeichnungen männlicher Rapper ganz gezielt einsetzten und verdrehten, »um die Bedeutungshoheit über sie zu erlangen« (Rohwer 2020: o. S.) und daraus einen empowernden Gegenentwurf zu machen – eine aktuell außerordentlich verbreitete Strategie im Hip-Hop, die als feministische Subversion diskutiert wird (vgl. Bifulco/Reuter 2017; Saied 2019). Damit ist auch ein zweites wesentliches Moment heutiger *diversity*-Diskurse angesprochen: Die gestiegene Wachsamkeit gegenüber strukturellen Ausgrenzungen, Abwertungen und Ungleichheiten wird von identitätspolitischen Debatten zu

Empowerment begleitet. Mit dem *Kompressor*-Podcast präsentiert Deutschlandfunk Kultur tägliche Kurzberichte über aktuelle Ereignisse der Popkultur (vgl. Deutschlandfunk Kultur 2021). Feministische, rassismuskritische und queerpolitische Anliegen gehören in den einzelnen Beiträgen zum festen Programm, genauso wie im *arte*-Magazin für Popkultur *Tracks*, das am 9.7.2020 ein Feature über *Queerness* im Pop brachte (vgl. arte 2020). Der zwölfminütige Sendungsbeitrag führt die Zuschauer*innen durch diverse Beispiele von und Interviews mit LGBTQI+-identifizierten Pop-Artists der Gegenwart, um daran die gewachsene Sichtbarkeit von nicht-heteronormativen Sexualitäten und non-binären Identitätsentwürfen im Pop zu verdeutlichen. Ein knappes halbes Jahr später legte der Kultursender eine fünfzigminütige Reportage über zeitgenössischen Popfeminismus nach. Die am 6.11.2020 erstausgestrahlte Sendung mit dem Titel »Der neue Feminismus. Zwischen Pop und Marketing« (ARD/arte 2020) versammelte die Stimmen und die Arbeiten diverser Expertinnen, Aktivistinnen und Pop-Künstlerinnen, darunter die französische Rapperin Chilla und die belgische Sängerin Angèle, die als neue feministische Repräsentantinnen der post-#metoo-Ära vorgestellt wurden. Mit Blick auf performative Strategien und Themen wie *body positivity* oder *pleasure politics* argumentierte die Reportage, dass sich gegenwärtig immer mehr Frauen feministisch positionieren und das auch in ihren Songs inhaltlich verarbeiten.

Mit internationalen Super-Stars der 2010er Jahre wie Beyoncé, Taylor Swift, Lady Gaga, Cardi B, Billie Eilish oder Lizzo haben sich empowerte Entwürfe von Weiblichkeit schließlich auch an der Spitze des Popmusikmainstreams festgesetzt. Zu Beginn der Dekade wurde bereits Lady Gaga von Jack Halberstam (2013) als Ikone eines neuen Pop-Queerfeminismus besprochen. Besonders in der zweiten Hälfte der 2010er Jahre war dann aber noch einmal ein zusätzlicher Politisierungsschub ersichtlich. Taylor Swift versinnbildlicht diese Entwicklung. War Swift in ihren ersten Jahren politisch eher zurückhaltend, so bezog sie in den vergangenen Jahren sehr deutlich Haltung gegen Diskriminierungen von Frauen und LGBTQI+-identifizierten Menschen, zudem solidarisierte sie sich mit *Black Lives Matter*. In der Anfang 2020 erschienenen Netflix-Doku *Miss Americana* (Wilson 2020) wurde ein sehr persönliches Porträt der Sängerin gezeichnet und ihre Politisierung zum zentralen Gegenstand gemacht. Darin stellte sich Swift entschieden gegen die Politik von Ex-Präsident Donald Trump, machte auf sexualisierte Übergriffe im Popmusikgeschäft aufmerksam und sprach sich vehement gegen das konservative Frauenbild der republikanischen Senatorin Marsha Blackburn, aus Swifts Heimat Tennessee, aus.

Besonders große Aufmerksamkeit in den Medien und der Popmusikforschung wurde der Politisierung von Beyoncé geschenkt, die zuletzt ebenfalls zunehmend feministisch und anti-rassistisch Haltung bezog. Dem Visual-Album *Lemonade* aus dem Jahr 2016 war gar ein ganzer Reader (Brooks und Kameelah 2019) mit Beiträgen verschiedener Musik- und Kulturwissenschaftler*innen vergönnt. 2019 widmete die Fachzeitschrift *Popular Music and Society* (Baade et al. 2019) der Sängerin eine Special Issue. In einem Online-Vortrag der IASPM-UK-Ireland-Konferenz des Jahres 2020 stellte der Musikwissenschaftler Steve Waksman einige Beobachtungen zu Beyoncé's Auftritt beim Coachella-Festival 2018 an, zu dem im Folgejahr ein eindrucksvoller Netflix-Film namens *Homecoming* (Knowles-Carter und Burke 2019) erschien. Waksman machte deutlich, dass Beyoncé schon allein wegen der Tatsache, dass sie die erste Schwarze Headlinerin des Mega-Festivals war, Neuland betrat und auch ästhetisch in ihrem Bühnenauftritt mit einem großen Schwarzen Backing-Ensemble aus Musiker*innen und Tänzer*innen eine dezidiert Schwarze und weibliche Perspektive stark machte.

Mit Bezug auf diese Beispiele kann, so denke ich, behauptet werden, dass feministische, antirassistische und queerpolitische Stimmen in Diskursen rund um Popmusik und Popkultur lauter und sichtbarer geworden sind (zumindest in den hier von mir überblickten west-/mitteleuropäischen und nordamerikanischen Kontexten). Die Wachsamkeit für damit verbundene Anliegen ist wahrscheinlich höher als jemals zuvor. Auch hat die mediale Verhandlung popkultureller Themen – wie etwa in den oben genannten Formaten *Kompressor*-Podcast und arte-Magazin *Tracks* – inzwischen damit begonnen zu gendern und sich sprachlich zu sensibilisieren. Im Rückenwind von *Black Lives Matter* und #metoo haben sich Künstler*innen und Kulturschaffende in einer Reihe an Initiativen zusammengeschlossen, um strukturelle Veränderungen zu erwirken, wie es Strong und Rush (2018) für den Kontext populärer Musik und auch Mario Dunkel (2019) in einem Artikel über Sexismus im zeitgenössischen Jazz zeigen. Natürlich, so fügt Dunkel seinem Resümee hinzu, lässt sich nicht voraussehen, wie diese fruchten werden. Es können aber positive Tendenzen verzeichnet werden.

Diversität, die spaltet: Wenn popkulturelle Inklusion in Exklusion umschlägt

Es gibt Stimmen, die auf Leerstellen in den angesprochenen Tendenzen hinweisen. Hier wird kritisiert, dass diese auf den ersten Blick progressiv scheinenden Repräsentationspolitiken auf eine Spaltung der Gesamtgesellschaft,

besonders aber auch bereits von Marginalisierung betroffener Communities hinauslaufen. Mit der Mainstreamisierung von Vielfalt und *diversity* sei es eben nicht getan, wenn damit grundsätzliche Ausschlussmechanismen reproduziert werden, die im Neoliberalismus leitend geworden sind. Eine System- und Kapitalismuskritik kommt diesen Forscher*innen zufolge bei solchen Repräsentationspolitiken nicht zur Geltung. Wie Sara Ahmed (2012: 51-81) in ihrer ethnografischen Studie *On Being Included* schreibt, läuft die Sprache der *diversity* und Inklusion, die seit den 2000ern verstärkt in Institutionen, Medien und Politik Einzug gehalten hat, oft Gefahr, dass Privilegierungen und Diskriminierungen eher verschleiert denn aufgedeckt werden und so weiter fortbestehen.

Es gibt mehrere Angriffspunkte für eine Kritik am *diversity*-Diskurs, die ich hier nicht alle unterbringen kann. Eine gängige verlautet etwa, dass gesellschaftlich tief verankerte Sexismen, Rassismen und Homo-/Transphobien mit einem bloßen Lippenbekenntnis zu mehr Inklusion nicht bei der Wurzel gepackt werden. Dies wird in der gegenwärtigen Debatte kritisch unter den Begriffen »tokenism« (Hess 2015) und »woke washing«, manchmal auch »woke capitalism« (Lewis 2020) diskutiert, mit denen ein rein oberflächlich bleibendes Zugeständnis zu und Bewusstsein für mehr Vielfalt und Gleichheit bezeichnet wird. Unternehmen und Institutionen nutzen ihre neu entdeckte und emphatisch vorgetragene Sensibilisierung für identitätspolitische Belange (»wokeness«) zur Aufpolierung ihrer *Corporate Identity*, um sich vom Vorwurf der Diskriminierung an Minoritäten freizusprechen. In ihrem Inneren ändert sich an den Verhältnissen aber nur sehr wenig (Ahmed 2012: 33-43).

Das Schlagwort *diversity* verdeckt also weiterhin fortbestehende Problematiken, die die Repräsentation und institutionelle Einbindung von Frauen, People of Color und nicht-heterosexuell bzw. non-binär identifizierten Menschen betreffen. Ich möchte mich hier jedoch auf eine andere Kategorie, nämlich Klasse konzentrieren, die im *diversity*-Diskurs zu selten zur Sprache kommt, die aber, wenn man sie intersektional mit anderen Kategorien zusammen denkt, ebenfalls auf dessen erhebliche Mängel hinweist. Im Folgenden wird es mir wesentlich auf das Argument ankommen, dass der neue, sich inklusiv gebende Popmainstream mit seinem Fokus auf positiv gezeichnete und empowerte Weiblichkeit, Identities of Color und *Queerness* Klassismen bedient. Das bedeutet, die Sprache der *diversity* im gegenwärtigen Pop adressiert zwar *gender*, *race* und *sexuality*, doch *class* fällt regelmäßig durch deren Bedeutungshorizont hindurch.

Hier argumentieren etwa Autor*innen wie bell hooks (The New School 2014, hooks 2020 [2016]), Veronika Muchitsch (2016), Matthew Salzano (2020) und Sarah Olutola (2019), dass Beyoncé's Performances von starker weiblicher

Blackness eben nicht für alle Schwarzen Frauen sprechen können. Beyoncé viel beachteten und zelebrierten Interventionen in die weiß-patriarchalen Strukturen der Unterdrückung Schwarzer Frauen würden lediglich in einer Rhetorik des individualistischen Durchsetzungskampfes aufgehen. Es sei auffällig, dass diese Interventionen daran scheiterten, symbolische Allianzen zwischen sozial unterschiedlich positionierten Schwarzen Frauen zu schmieden, wie auch Robin James (2015: 78-124), zu deren Arbeit ich weiter unten noch einmal zurückkehre, in Bezug auf Beyoncé ausführt. hooks und Salzano rücken Beyoncé's Image in den Kontext neoliberaler Klassenverhältnisse und halten fest, dass Beyoncé in den 2010er Jahren einen, wie oben angesprochen, merklichen Imagewandel hin zum Politischen durchlaufen hat, doch dass die Performanz ihrer empowernten Schwarzen Weiblichkeit eine Position einnimmt, die sich an Entrepreneurship-Idealen orientiert und ein normatives Körperbild bedient. So kritisieren sie, dass Beyoncé einen exklusiven Entwurf von *Blackness* performt, der für ökonomisch weniger privilegierte Schwarze Frauen keine Identifikationsfläche bietet. hooks (2020 [2016]) betont zwar, dass Beyoncé durchaus positive Brechungen von Stereotypen vornimmt, dennoch seien ihre konkreten Artikulationen von *Blackness* an die Normen eines breiteren und weißen Mainstream-Publikums angepasst und das erfordere es eben auch, dass sie sich von anderen, radikaleren Strategien eines *Black feminism* und von gewagteren Schwarzen Weiblichkeitsentwürfen dissoziiere.

Olutola (2019) untermauert diese Kritik mit Analysen von Beyoncé's Auftritt bei der Super Bowl Halftime Show aus dem Jahr 2016 und ihrer Performance im Video zum Song »Sorry« aus dem Album *Lemonade* desselben Jahres. Sie macht darauf aufmerksam, dass Beyoncé zwar dezidiert nur auf Schwarze und zumeist rein weibliche Backing-Ensembles setzt, sich also an der Seite eines Kollektivs von Schwarzen Frauen präsentiert, aber durch die Inszenierung ihres Körpers stets als exzeptionell heraussticht. Deutlich wird sie in der [Super Bowl-Performance](#) (NFL 2016) als die hellhäutigere Afro-Amerikanerin, mit aufgehellten Haaren im visuellen Kontrast zu ihren dunkleren Tänzerinnen exponiert. Der medial viel beachtete und von Journalist*innen als entschieden politischer Akt (CBS News 2016; Elgot 2016; Framke 2016) verstandene Auftritt zum Song »Formation« auf dem Stadionspielfeld hebt Beyoncé, so entgegnet Olutola, im Vordergrund von ihren Tänzerinnen im Hintergrund ab und erzeugt eine Differenz, die symbolisch einer Absage an einen radikalen *Black feminism* gleichkommt. Letzterer wird nur zu einer Hintergrundkulisse, die Beyoncé zwar aufruft, aber *nicht* selbst inkorporiert, was Olutola folgendermaßen ausdrückt:

»Her lighter body and blonde weave stand in tension with the dark-skinned bodies and Afrocentric hairstyles of her back-up dancers; and in fact, while

Beyoncé's dancers wore clothes iconic of the Black Panther's militant resistance against white supremacy, Beyoncé's own clothes, as she told *Extra*, were an homage to Michael Jackson's 1993 Super Bowl halftime show outfit [...]. Underlying Beyoncé's employment and display of dark-skinned beauty in the form of her dancers is the reification of her body as exceptional through the eyes of a culturally constituted white gaze« (2019: 107).

Beyoncé verwässere und zähme mit dieser Inszenierung ihres Körpers die aufgerufenen Referenzen zu *Black Lives Matter*. So wirkt sie weniger bedrohlich, weil sie sich individuell aus einer Gefolgschaft gewagterer Schwarzer Weiblichkeitsentwürfe herausheben kann und damit nicht auf das Projekt eines *Black feminism* angewiesen scheint. Dessen historischen Errungenschaften und die des Civil Rights Movements (symbolisiert durch die Black Panther-Outfits ihrer Backgroundtänzerinnen) werden zwar anerkannt, doch ist Beyoncé das eigentliche Ideal, das aus diesen sozialen Bewegungen hervorgegangen ist. An der Spitze des Aufzugs und von ihm deutlich abgesetzt, verkörpert sie jenes postfeministische Weiblichkeitsbild, dessen Aufstieg Rosalind Gill (2007) und Angela McRobbie (2016) in der rezenten Popkultur eingehend untersucht haben (vgl. auch Muchitsch 2016).

Im Video zu [»Sorry«](#) (Beyoncé 2016) sticht ein ebensolcher visueller Kontrast ins Auge. Das Video spielt in einem Plantagen-Haus der Südstaaten, das so als Symbol für die Geschichte der Sklaverei und *weißer* Unterdrückung figuriert. Doch im Video sind keine *weißen* Menschen zu sehen. Stattdessen beanspruchen Beyoncé und ihr weiblich und Schwarz besetztes Backing-Ensemble das Haus für sich, worin zunächst eine Trope der Dekolonisierung *weißer* Herrschaftsstrukturen mobilisiert wird. Allerdings bleibt es nicht dabei, denn im Inneren werden neue Hierarchien aufgebaut. Eine blondierte Beyoncé, die lässig auf dem Thron des Herrenhauses sitzt, lässt sich von Star-Gast Serena Williams umtanzen und beansprucht mit ihrer Pose die souveräne Position der Matriarchin; sie überlässt einer körperlich expressiv tanzenden und twerkenden Williams die Rolle, die in dieser spezifischen Konstellation nur als Subordination zu Beyoncé lesbar wird. Olutola (2019: 110-111) merkt an, wie diese gegenüberstellende Inszenierung von Körperbildern in ein altbekanntes Muster hineinspielt: Schwarze Frauen mit dunklerem Teint, fülligeren Körpern und dunkleren Haaren (hier Williams) werden seit jeher als Marker für die Schwarze Unterschicht, Schwarze Frauen mit hellerem Teint, schlanken Körpern und helleren Haaren (hier Beyoncé) entsprechend als Marker für Schwarze Mittelschichtsidentität und die Emulation *weißer* Schönheitsstandards gesehen (vgl. Peiss 1998: 203-220). Es geht Olutolas Analysen

also um einen Klassismus, der Beyoncés ästhetische Repräsentation empowerter *Blackness* grundiert und mit dem sie sich von anderen Schwarzen Weiblichkeitsentwürfen absetzt.

Auch Robin James (2015; 2019a) hat in ihren Arbeiten klassistische Repräsentationsmuster für den Pop der 2010er Jahre herausgearbeitet. Sie stellt fest, dass positive Entwürfe empowerter Weiblichkeit, *Blackness* und *Queerness* in gegenwärtigen Pop-Songs und -Videos regelmäßig gegen eine Negativfolie gesetzt werden, die als zurückgebliebene und primitive Unterschichtskultur gezeichnet wird. Zwar geht es James nicht primär um eine Untersuchung von Klassismen, doch versteht sie es, ihre Analysen von *race*, *gender* und *sexuality* intersektional an Konzepte neoliberaler Subjektordnungen und Klassendifferenzen anzuschließen. Ich möchte hier mit Taylor Swift ein Beispiel herausgreifen und diesen Aspekt vertiefen (James 2019b). Deren Video zur LGBTQI+-Hymne [»You Need to Calm Down«](#) (Swift 2019) positioniert die Star-Sängerin inmitten einer flamboyanten, campy Regenbogen-Welt queerer Kultur als *happy community*. Die Harmonie dieser Community wird von unmodisch gekleideten, schlecht frisierten, zahnlosen und ungebildeten »Rednecks« zu stören versucht, die als homo-/transphobe und pöbelnde Spielverderber*innen auftreten. Mit dürftig gestalteten Pappschildern, die homo-/transphobe Slogans zeigen und Rechtschreibfehler beinhalten, dringen jene lautstark an den Schauplatz des Videos vor: ein Trailer Park, der von Swift und ihrer queeren Gefolgschaft mit Wohnwagen bewohnt wird und einen neuen Anstrich bekommen hat. Das prekäre und eigentlich den »Rednecks« angestammte Habitat der Tristesse und Einöde wurde von Swift und Co. in eine farbenfroh schillernde Welt verwandelt und gentrifiziert. Swift verbündet sich mit den queer und divers identifizierten Menschen, darunter Star-Gäste aus der Netflix-Serie *The Queer Eye* und die lesbische Talkshow-moderatorin Ellen DeGeneres und grenzt diese inklusive Gemeinschaft von einer hässlichen und ungepflegten Masse ab, die scheinbar in archaischen Denkmustern stecken geblieben ist. Einmal dahingestellt, dass es mit Swift hier eine *weiße* heterosexuelle Cis-Frau ist, die als Sprachrohr dieser queeren Community auftritt, ist die Frage berechtigt, warum hier ausschließlich stereotyp gezeichnete »Rednecks« als Personifikationen von Homo-/Transphobie erhalten müssen.

James zufolge ist das Differenzmuster des Videos doppelt artikuliert, beinhaltet also zwei Ebenen. Es folgt einmal der Demarkationslinie von eindimensional denkenden homo-/transphoben Landbewohner*innen vs. tolerant und weltoffen eingestellten Kosmopolit*innen, die hier farbenfroh, in diversen Hautfarben und mit queer codierten Körpern in Szene gesetzt sind. Es affirmiert aber darüber hinaus neoliberale Klassenverhältnisse, insofern dass

die modischen »representations of non-binary and genderqueer people as surveillance capitalism's ideal consumer« (James 2019b: o. S.) ausgegeben werden. Stets wird in den USA das Stereotyp des »Rednecks« als Unterschicht (»white trash«) markiert und von einer Mittelschichtsnorm abgegrenzt. Traditionell war das ideale Mittelschichtssubjekt jedoch exklusiv weiß, heterosexuell und cis-gender. Swifts Video interveniert in diese Differenzmarkierungen, indem es diese »alte« Mittelschichtshegemonie aufbricht. Dessen klassistische Bildsprache schließt nunmehr auch divers und queer identifizierte Menschen in die neue hegemoniale Mittelschicht des 21. Jahrhunderts ein. Es depolitisiert damit LGBTQI+-Anliegen, indem diese nun scheinbar problemlos in einer diversifizierten Gesellschaft aufgenommen worden sind. Unter der Bedingung, dass queer identifizierte (und anderweitig marginalisierte) Personen ihren guten Geschmack und ihr Modebewusstsein performativ unter Beweis stellen können, löst der Kapitalismus für sie das Problem von Diskriminierung und Ausschlüssen. Die Annahme des richtigen Lifestyles und eines gepflegten Äußeren ist dafür die Eintrittskarte. In den Worten von James:

»Swift's video picks up on the longstanding association between ›hillbilly and pervert,‹ displacing sexual deviance from LGBTQ people onto nominally straight but nevertheless sexually abnormal ›rednecks.‹ Although ›You Need To Calm Down‹ sells itself as a Pride anthem, instead of critiquing or deconstructing the logic of sexual deviance it doubles down on it. The problem isn't that the video is, as *The Federalist* [ein rechtskonservatives Online-Magazin, S.J.] calls it, ›elitist,‹ but that it secretly relies on the very same logic of white supremacist capitalist patriarchy – here in the form of a discourse of racialized and classed sexual deviance – that it purports to reject« (James 2019b.: o. S.).

Das Stereotyp des »Rednecks«, schon immer vulgär, geschmacklos und ungebildet, wird im Video nun also auch als homo-/transphobes Subjekt codiert. In einer queerfeministisch reformierten Gesellschaft ist Queerfeindlichkeit absolut inakzeptabel und wird hier auf eine stereotypisierte Bevölkerungsgruppe zurückgebliebener Landbewohner*innen projiziert. Die queer und divers identifizierten Personen können indes in die hegemoniale Mittelschicht aufgenommen werden, wenn sie ihre Vollwertigkeit über die Performanz »schöner« Körper, getrimmter Looks und die Zurschaustellung des richtigen Konsumverhaltens demonstrieren. Kritik an normativen Körperbildern kommt hier nicht zum Tragen. Die auf den ersten Blick vielleicht divers wirkenden Repräsentationen von LGBTQI+-Identitäten des Videos erweisen sich aus diesem Blickwinkel als nicht mehr so divers. Während es den »Rednecks« ganz grundsätzlich an Sinn für die richtige Körperhygiene, Mode und guten Ge-

schmack zu mangeln scheint – viele von ihnen sind zudem im fortgeschrittenen Alter – ist die queer und geschlechtlich divers abgebildete Community hingegen jung, sauber und chic gestylt. Doch, so fragt auch James, was ist mit queer identifizierten Menschen, die gerne Schlabberhemden tragen, deren Zähne oder auch ein paar Haare fehlen oder die auch nicht mehr ganz so jung sind? Deren Abwesenheit ist bezeichnend. Indem das Video seinen Lichtkegel nur auf ganz bestimmte Repräsentationen von LGBTQI+-Identitäten wirft, denen es problemlos gelingt, in gesellschaftlich akzeptable Körperrnormen zu investieren, trägt es zur Invisibilisierung von anderen queeren Körpern bei, denen ganz genauso wie den unmodischen »Rednecks« der legitime Platz in einer farbenfroh gezeichneten Gesellschaft abgesprochen wird. Das steht dem Versprechen von Inklusion und Vielfalt absolut diametral entgegen.

Diese Beispiele verdeutlichen zwei Dinge. Erstens das, was Ahmed (2012: 48) als typische Trope des heutigen *diversity*-Diskurses identifiziert hat, mit der Rassismen, Sexismen und Homo-/Transphobien auf nicht progressiv denkende »Andere« projiziert werden und damit das Problem an die »Ränder« bzw. zurückgebliebenen Reste »archaischer« Gemeinschaften abgeschoben wird. Die eigene Verstricktheit in Diskriminierungsmuster wird mit diesem Projektionsmechanismus geleugnet, eine Auseinandersetzung damit vermieden. Zweitens partizipieren die Videos und Performances von Swift und Beyoncé an der Spaltung marginalisierter Communities, indem einige Frauen, People of Color und LGBTQI+-Identitäten Sichtbarkeit erhalten; viele andere aber werden, wie ich jetzt abschließend argumentieren will, von exakt demselben Mechanismus heruntergedrückt und unsichtbar gemacht.

Diversität, die marginalisiert: Wie klassistische Ausschlüsse im Neoliberalismus funktionieren und warum sie zur Perpetuierung von Rassismen, Sexismen und Queerfeindlichkeit führen

Die angesprochenen Inszenierungen von empowernten Frauen, People of Color und LGBTQI+-Identitäten fußen auf einem typisch neoliberalen Mechanismus der Exklusion. Diverse Politolog*innen und Soziolog*innen haben deutlich gemacht, wie der Neoliberalismus neue Hierarchien zwischen »guten« und »schlechten« Subjekten bzw. Bevölkerungsgruppen errichtet hat, was sich gegenwärtig auch in einer starken Zuspitzung sozialer Antagonismen äußert (Spence 2011: 11-17; Russell Hochschild 2016; Reckwitz 2017: 371-428). Die neoliberale Rhetorik hat alte Exklusionsmuster aufgebrochen, da allen Subjekten, unabhängig von Geschlecht, Hautfarbe und sexueller Orientierung,

die Möglichkeit einer egalitären Teilhabe in allen gesellschaftlichen Feldern versprochen wird, doch de facto nützt diese Pluralisierung nur einem kleinen Teil, der sich in den reformierten Strukturen des *weißen* Patriarchats behaupten kann. Klasse spielt dabei als unterschiedsgenerierende Kategorie eine entscheidende Rolle.

Die historische Dimension hinter gesellschaftlichen Differenzmustern ist beim Blick auf neoliberale Subjektordnungen unbedingt zu betonen, da diese sich von älteren Subjektordnungen hochgradig unterscheiden. Der Neoliberalismus begreift Identitäten nicht mehr als biologisch bestimmbare Essenzen, sondern versteht sie als performativ erzeugt, löst sie damit aus einem älteren Subjektregime disziplinargesellschaftlicher Regulierung heraus und setzt sie in ein neues Subjektregime biopolitischer Deregulierung, wie es Michel Foucault (2017; 2018) in seinen Vorlesungen zur *Geschichte der Gouvernementalität* ausführlich beschrieben hat. Dieser in den 1980ern beginnende Strukturwandel sozialer Machtdynamiken hat zu den eben angedeuteten Verschiebungen althergebrachter Hierarchien geführt (James 2019a: 11-13). Die klassisch liberal-bürgerliche Gesellschaftsordnung des 19. Jahrhunderts und die fordistische Mittelschichtsgesellschaft der ersten drei Viertel des 20. Jahrhunderts setzten Differenzen zwischen Menschen als naturgegeben voraus. *Weiß*e, heterosexuelle Cis-Männlichkeit wurde als vollwertige Subjektform universalisiert, Frauen und People of Color wurden als nicht-vollwertige bzw. subalterne Subjekte »verändert«, genauso galten nicht-heterosexuell und non-binär identifizierte Menschen als Abweichung. Das traditionelle *weiße* Patriarchat legitimierte seine Hegemonie über vorgeblich angeborene und unveränderliche Unterschiede. Es ontologisierte Differenz über phänotypische Merkmale, wodurch sich *weiße* Cis-Hetero-Männer in ihren sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Privilegien absichern konnten. Die Zivilisierungsmission des Kolonialismus, Segregationspolitiken und Apartheitsregime wurden durch diese scheinbar natürliche und unumstößliche Hierarchie gerechtfertigt, ganz genauso wie die ökonomische, sexuelle und politische Unterdrückung von Frauen, die Pathologisierung und Zwangs-Psychiatisierung von Homosexualität etc. Bildlich ausgedrückt: In den Disziplinargesellschaften des klassischen Liberalismus und des Fordismus hielt das *weiße* Patriarchat klar definierte und hierarchisch abgestufte »Identitätsschubladen« bereit, in die Menschen einsortiert werden konnten. Ein Wechsel von der einen in die andere Schublade war in diesem essentialistischen Differenzregime im Prinzip unmöglich und wurde, wenn nötig, mit Sanktionen bestraft oder gewaltsam eingedämmt. Gesetzlich und institutionell verankerte Ausschließungsprozeduren sprachen Frauen und People of Color – als

Subjekte »zweiter« oder »dritter« Klasse – die egalitäre Teilhabe am gesellschaftlichen, kulturellen oder politischen Leben von vorneherein und explizit ab.

In den globalisierten und neoliberal verfassten Gesellschaften der Spätmoderne hat sich das Blatt gewendet. Der Neoliberalismus hat auf feministische, anti-rassistische und queerpolitische Bewegungen und deren Kritiken an essentialistischen Differenzmustern geantwortet und neue Ausschlussmechanismen erfunden. In einer Gesellschaft, die institutionelle und gesetzliche Ausgrenzungen vielerorts stark abgebaut hat (bspw. »Rassentrennung«, Streichung von Homosexualität als »psychische Störung« aus der ICD-Klassifikation der WHO), werden Unterschiede und Hierarchien zwischen Menschen oder Populationen nicht mehr durch phänotypische Dispositionen festgeschrieben. Sozialer und politischer Statuts eines Subjekts werden in der neoliberalen Gesellschaftsordnung nicht explizit an einer vermeintlich fixen Identität festgemacht, sondern über Performanzen bestimmt (Winnubst 2012: 86). Um im gerade genannten Bild zu bleiben: Anstatt Menschen im Voraus in Schubladen abzulegen und ihnen ein Label oder Stigma aufzudrücken, ordnet die neoliberale Logik sie zunächst als Subjekte auf einer einheitlichen Bewertungsskala an. Nicht die Biologie, sondern der Markt, der als diese Bewertungsskala funktioniert, ist Richter über den Erfolg und das Scheitern eines Subjekts (Bröckling 2007: 76-107; Winnubst 2012: 83; James 2019a: 138-139). Die Mechanismen des Marktes sind vorgeblicher Weise chancengleich und blind gegenüber Unterschieden in Bezug auf *race*, *gender*, *sexuality* und anderen Identitätsmarkern, da allen Menschen das Potenzial zugesprochen wird, etwas »aus sich« zu machen. Das geschieht durch die richtige Investition in die eigenen Ressourcen bzw. in das Humankapital – der leitenden Doktrin des Neoliberalismus (Foucault 2018: 315-324). Der Neoliberalismus registriert und klassifiziert Unterschiede zwischen Subjekten anhand ihrer Performanz und ihres individuellen Durchsetzungsvermögens auf dem Markt (James 2015: 14-16). Das betrifft unterschiedliche soziale Felder wie die Arbeit, das Kulturleben, die Bildung oder auch die Social Media, die alle am Marktprinzip ausgerichtet sind. Diese Felder belohnen proaktive Initiative, kreative (Netzwerk-)Arbeit, flexibles, unternehmerisches und projektorientiertes Handeln mit Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit, wodurch soziales Kapital akkumuliert wird (in den Sozialen Medien geschieht das z.B. mit Likes, Klicks und Follower*innen), mit dem Distinktion zu den weniger erfolgreich performenden und marginalisierten Subjekten geschaffen wird. Da der Markt in einem Kapitalismus der Überproduktion nicht alle belohnen kann und da Aufmerksamkeit in einer durch Digitalisierung beschleunigten Informations- und Medienkultur nur begrenzt zur Verfügung steht, kämpfen Subjekte in einem deregulierten

System nun nicht mehr den Kampf gegen institutionelle Ausschlüsse und kategorische Festschreibungen, sondern sie kämpfen fortwährend untereinander um begrenzte Aufmerksamkeiten und Ressourcen und sind damit stetig dazu aufgerufen, in ihr eigenes Humankapital selbstoptimiert und besser als andere zu investieren (vgl. Reckwitz 2017: 243-253).

Dieser Imperativ zur Selbstoptimierung stimuliert heftige Konkurrenz und Einzelkampf zwischen den Marktteilnehmer*innen, womit die neoliberale Logik ein Differenzprinzip installiert hat, das zu einer Unterscheidung von »guten« und »schlechten« Subjekten auf kompetitiver Basis führt. Die Soziologin Patricia Hill Collins schreibt:

»By making the marketplace the final arbiter of all social relations, the segregation and racial hierarchy that does remain can be attributed to the good and bad qualities of people who compete in the marketplace« (Hill Collins 2006: 7).

Abwertungen und Ausschlüsse (hier am Beispiel von Rassismus) werden durch soziale Marktlogiken damit alles andere als ausgelöscht, wie auch die Philosophin Falguni Sheth ausführt:

»[M]ore and more men and women of color have been invited into the offices of White Supremacy to share in the destruction of other men and women of color who are vulnerable, disfranchised, and rapidly being eviscerated through the policies of a multi-racial white supremacy. [...] A multiracial white supremacy is a system of power that has invited in – or exploited wherever it could – people of color in order to wage institutional, legal, political assaults on other black, brown, and poor people – at ›home‹ and internationally« (Sheth 2013: o. S.).

Zur Genüge wurde auf das systemimmanente Problem des Neoliberalismus hingewiesen, dass sich – parallel zum Aufkommen von *diversity*-Diskursen – die Schere zwischen arm und reich immer weiter auseinander bewegt (Harvey 2006: 9-38; Spence 2011: 2; Cayla 2021: 118-142). Wie Sheth hier andeutet, sind davon überhäufig People of Color und (Post-)Migrant*innen der Arbeiter*innenklasse betroffen, denen unterstellt wird, sie würden sich in einem System, das offiziell frei von rassistischer Unterdrückung ist, nicht »ordentlich« bemühen. Für die USA führt Lester Spence (2011: 16-17) aus, dass dies auch innerhalb der Schwarzen Community zu einer verstärkten Spaltung entlang von Klassenunterschieden hinausläuft. Mitglieder der Schwarzen Mittel- und Oberschicht – er bezieht sich u.a. auf die Arbeiten des Harvard-Soziologen William Julius Wilson und Aussagen von Barack Obama – haben an Menschen aus ökonomisch und sozial prekären Verhältnissen den Vorwurf gerichtet, dass diese nicht genug an sich selbst arbeiten würden und damit ihr eigenes Schicksal und weitere Verwahrlosung selbst verantworteten. Zwar

versprechen die nach Marktlogik organisierten Felder der Arbeit, Kultur, Bildung und Social Media niedrighschwellige Zugangsbarrieren und mehr Teilhabe (weshalb diese Logik so attraktiv und anschlussfähig an Forderungen nach mehr Partizipation und Empowerment scheint), doch in das eigene Humankapital zu investieren und sich resilient auf diesen Märkten zu behaupten, bleibt ein Privileg ökonomisch besser gestellter bzw. abgesicherter Individuen: Es braucht dazu grundlegende Sicherheiten, wie etwa ein geregeltes Grundeinkommen und Kapitalrücklagen, nötige freie Zeit, in der über die Sicherung des »nackten Überlebens« hinaus Arbeit in weitere Projekte investiert werden kann und auch eine suffiziente Gesundheitsvorsorge, die im Krankheitsfall wieder schnell auf die Beine hilft. Genau diese Strukturen sind im Neoliberalismus aber zugunsten eines freien Marktes zurückgefahren worden.

Weil die Subjekte auf sich selbst zurückgeworfen und Lebensschicksale damit individualisiert werden, erschwert das dann auch die grundlegende Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen. Da es einigen People of Color gelingt, in den Spitzenpositionen und Führungsetagen der Politik, Wirtschaft und Kultur Fuß zu fassen (ein Schwarzer Präsident wie Obama oder eine Beyoncé als Headlinerin von Coachella sind dafür nur zwei Beispiele), erbringen sie den scheinbaren Beweis, dass institutioneller Rassismus der Vergangenheit angehört. Weiter fortbestehende Ausschlüsse und Benachteiligungen, die People of Color der Unterschicht betreffen, sind nicht mehr in den gesellschaftlichen Institutionen, sondern in *ihnen selbst* zu suchen. Das gilt, wie James ausführlich in ihren Analysen zeigt, auch für Frauen, die sich in einer strukturell ähnlichen Situation befinden. In Bezug auf den oben von Sheth genannten Begriff der »multiracial white supremacy«, spricht sie von einer neuen Formation des *weißen* Patriarchats (sie nennt es »Multi-Racial White Supremacist Patriarchy«), in dem Formen sexistischer Ausgrenzung und Abwertung nicht mehr als systemgemachte, sondern als selbstverantwortete Probleme gedeutet werden, die von Frauen individuell zu lösen seien:

»Sexism and misogyny are, in this view, private psychological damage. Patriarchy thus seems like an individual pathology and not an institution facilitating all sorts of economic, epistemic, political, and sociocultural activity. Just as rape culture blames individual women for systematic, cultural problems, MRWaSP [Multi-Racial White Supremacist Patriarchy] blames its victims and obscures its ongoing existence as a system of social organization« (James 2015: 87).

Es ist, so James, dann auch kaum verwunderlich, dass die vielen empowernten Entwürfe von Weiblichkeit in der zeitgenössischen Popmusik überbetont auf ihre *individuelle* Durchsetzungskraft insistieren und dies in Songs, Lyrics und Videos performativ zur Schau stellen. Das allgegenwärtige ironische Spiel mit

dem »male gaze« im heutigen Musikvideo (ebd.: 80-124) oder die Aneignung von sexistischen Begriffen (wie im Hip-Hop), aus denen weibliche Pop-Artists starke Gegenentwürfe machen, rufen den Sexismus als Bedingung immer wieder auf, halten ihn in Zirkulation, anstatt ihn abzuschaffen:

»Sexism, then, is not a bug but a feature. Because it's not the sexism that needs collective overcoming, but individual women that need to be ›resilient‹ in the face of unavoidable, persistent sexism. This is not about overcoming patriarchy, but about upgrading it« (ebd.: 85).

Mit der Offenlegung von sexistischen Strukturen und der öffentlichen Nennung von (Macht)Missbrauchsfällen, sexuellen Gewalttaten und Tätern hat sich popkultureller Feminismus gerade in den vergangenen Jahren verstärkt um dieses eminent wichtige Thema gedreht. Die Kritik von James zielt nicht darauf ab, die Errungenschaften und Verdienste medialer Feminismus-Kampagnen, die ja bekanntlich besonders stark von Film-, TV- und Popmusik-Persönlichkeiten vorangetrieben wurden, grundsätzlich abzustreiten. Doch sie stellt eine Frage, die auch von feministischen Kritiker*innen in Bezug auf die #metoo-Kampagne geäußert wurde, nämlich »whose voice ultimately gets heard and whose voices come to count« und »which voices continue to be silenced«, wie Catherine Rottenberg (2019: 44-45) es ausdrückt. Rottenberg fasst dies mit Blick auf Teile des jüngeren Feminismus folgendermaßen zusammen:

»Importantly, this feminism can and does acknowledge the gendered wage gap and sexual harassment as signs of continued inequality. Yet the solutions it posits – precisely like encouraging individual women to speak out against sexual harassment and abuse – ultimately elide the structural and economic undergirding of these phenomena, and in so doing help make poor and immigrant women, as well as women of colour, even more precarious and invisible than they already are. In this way, neoliberal feminism helps to reify white and class privilege as well as heteronormativity, thereby lending itself to neo-conservative and xenophobic agendas« (ebd.: 42).

In den (sozialen) Medien gehört und gesehen zu werden, ist ein Privileg. Nur diejenigen haben hier eine soziale Reichweite und können sich im Wettbewerb um knappe Aufmerksamkeit behaupten, die die nötige Zeit und Ressourcen haben, um in ihre Medienauftritte und Profile zu investieren und diese beständig zu kuratieren. James und Rottenberg geben also zu bedenken, dass neoliberale Aufmerksamkeitsräume zuvörderst denjenigen Frauen eine Plattform zur Verfügung stellen, die bereits das Privileg der Sichtbarkeit genießen und diese auf Kosten derjenigen verstärken, die weiter von Invisibilisierungen und Marginalisierungen betroffen sind.

Mit den beschriebenen Mechanismen und Logiken hat sich das *weiße* Patriarchat im Neoliberalismus in einer außerordentlich perfiden Form neu erfunden. Politiken der *diversity* verschleiern diese Machtstrukturen, ja erzeugen sie geradezu. Weil die neoliberale Marktlogik sich offiziell für mehr Vielfalt und Inklusion ausspricht, könne es unmöglich am System liegen, wenn sexistische, rassistische und homo-/transphobe Diskriminierungen oder Ausschlüsse weiter fortbestehen, sondern es liege allein an einzelnen Individuen und Bevölkerungsgruppen, die in unzeitgemäßen Handlungsmustern und archaischen Denkweisen stecken geblieben sind. Damit wälzt der Neoliberalismus gesellschaftliche Strukturprobleme auf einzelne Individuen und Bevölkerungsgruppen ab.

Die heutige Popmusikultur spielt in diese Verhältnisse hinein. Sie präsentiert einerseits Beispiele erfolgreicher nicht-*weißer* und nicht-hetero-cis-männlicher Vorzeigesubjekte, die den Beweis dafür liefern sollen, dass repressive Strukturen nicht mehr existieren, und andererseits solche, die zeigen sollen, wo das eigentliche Problem liegt: im ungenügend performenden Prekariat. In Taylor Swifts Beispiel werden einfältig und unkultiviert gezeichnete Landbewohner*innen als Stereotyp für eine Bevölkerungsgruppe, also als »Rednecks« aufgebaut, die für das Fortbestehen von Homo-/Transphobie in die Verantwortung genommen werden. In ihrer stereotypen Überzeichnung werden sie zu verachtenswerten oder zu belächelnden Subjekten des Rückstandes erklärt, die den Anschluss an die Anforderungen der Gegenwart verpasst haben. Beyoncés Variante eines *Black feminism* wiederum weist den Erfolg Schwarzer Frauen als individualistischen Kampf aus. Als unabhängige postfeministische Frau hat sie sich von anderen Schwarzen Frauen, die entweder völlig invisibilisiert oder nur als orchestrierende Backup-Ensembles eingesetzt werden, abgesetzt. Genauso können sich die queer und divers identifizierten Menschen in Swifts Video gegenüber anderen, in der Popkultur kaum verhandelten, queeren und diversen Identitätsentwürfen als akzeptabel profilieren. Weil damit die Strukturen des *weißen* Patriarchats nicht aufgelöst, sondern nur ein bisschen »inkluisiver« gemacht werden, bleiben viele Menschen weiterhin durch Sexismus, Rassismus und Queerfeindlichkeit verwundbar und von Marginalisierung betroffen. Klassistische Ausschlüsse sind mit diesen Prozessen dynamisch verwoben und es ist notwendig, die Mechanismen neoliberaler Prekarisierung noch deutlicher zur Sprache zu bringen als es in Popmusikdiskursen und gesellschaftskritischen Initiativen gegenwärtig geschieht. Das wird nun mein Fazit sein.

Diversität, die keine ist und neu verhandelt werden muss: Klasse als Leerstelle

Im vergangenen und in diesem Jahr hat der Journalist und Autor Houssam Hamade (2020a; 2020b; 2021) in Artikeln und Radiobeiträgen vom Klassismus als »eine übersehene Diskriminierungsform« (Hamade 2020a) gesprochen:

»Googeln Sie einmal ›Diversity‹ plus ›BMW‹, ›Daimler‹, ›Amazon‹ oder irgendeinen anderen Konzern. Alle schreiben sich Diversität auf die Fahnen. Und zumindest im geisteswissenschaftlichen Bereich schließt so gut wie jede Ausschreibung mit dem Vermerk, dass man Frauen oder Menschen mit Migrationshintergrund ermutige, sich zu bewerben. Und doch werden die meisten Redaktionen und Agenturen zum Großteil von weißen Männern geleitet. Schlimmer ist es noch in den Chefetagen der deutschen Wirtschaft, die zu 90 Prozent aus westdeutschen Männern bestehen. [...] Dennoch ist es eine gute Sache, Diversität als Ideal hochzuhalten. Wenigstens wird so deutlich, dass wir noch lange in keiner offenen Gesellschaft leben. Leider hat die so weitverbreitete Forderung nach Diversität einen riesigen blinden Fleck: Den Klassismus, also die Diskriminierung aufgrund der sozialen Herkunft« (ebd.: o. S.).

Hamade fasst hier viele wichtige Punkte zusammen: Grundsätzlich gut gemeinte *diversity*-Initiativen, die mehr Vielfalt und Inklusion einfordern, haben Konjunktur, die Strukturen des *weißen* Patriarchats bleiben davon jedoch weitgehend unangetastet und Klasse fällt völlig vom Radar. Die marktformige Logik neoliberaler Differenzproduktion ist das verbleibende Glied, das in diese Gleichung einzufügen ist. Das wollte ich in diesem Beitrag ansprechen. Ich stimme Hamade und den anderen angeführten Studien zu, dass diese Kategorie zu oft ins Hintertreffen zu den proportional besser beleuchteten *race*, *gender* und *sexuality* gerät. Gleichzeitig wollte ich deutlich machen, dass die gesteigerte Sichtbarkeit von *race*, *gender* und *sexuality* in ihrer gegenwärtigen Form oft problembehaftet ist, da sie den Fortbestand der hier aufgezeigten Ausschlussmechanismen verschleiern. In Anbetracht eines Systems, das Erfolg und Scheitern individualisiert und von systemischen Ausschlüssen ablenkt, wäre es aber fatal, einzelne Identitätskategorien gegeneinander auszuspielen. In Anbetracht dessen, dass Neo-Konservative und Populist*innen die Ausbreitung einer so genannten »cancel culture« zu beobachten meinen, eine »Komplizenschaft« progressiver Identitätspolitik mit dem Neoliberalismus behaupten (vgl. hierzu van Dyk 2019) und hier auch gerne Klasse als »Hauptwiderspruch« gegen *race*, *gender* und *sexuality* und eine vielfältige Gesellschaft ins Spiel gebracht wird (vgl. hierzu Mrozek 2019),

muss entschieden differenziert werden. So besteht die Aufgabe darin, intersektionale Perspektiven auf *race*, *gender* und *sexuality* wieder stärker an die Analyse von *class* zu koppeln, um den Logiken eines Systems, das Herrschaftsstrukturen auf »competitive atomistic subjectivities« (Winnubst 2012: 85) errichtet hat, zu entgegenen.

Ich habe mich in diesem Beitrag auf Beispiele der US-amerikanischen Popmusik beschränkt, da hier bereits Diskurspositionen vorbereitet sind, an die ich anknüpfen konnte. Ich denke, dass sich die hier aufgezeigten Tendenzen auch im deutschsprachigen Pop vorfinden lassen. Der kritische Zugriff auf neoliberale Verhältnisse harrt hier noch seiner Aufarbeitung. Abseits von einzelnen Fallstudien beispielsweise zu Images und Inszenierungen im Gangsta-Rap (Bendel/Röper 2017) oder den Arbeitsbedingungen in elektronischen Musikszenen (Reitsamer 2013) sind die Gesellschaftsdynamik und Architektur neoliberaler Subjektordnungen noch nicht in den Blick geraten. Viel wurde stattdessen in jüngerer Zeit über deutschsprachigen Pop und den neu aufkeimenden Populismus geschrieben, geforscht und diskutiert (Balzer 2019; Biermann 2020; Dunkel 2021; Hindrichs i. E.). Das neokonservative, oft ultrarechte, faschistoide, rassistische und antisemitische Gedankengut populistischer Strömungen, das auch an traditionellen Geschlechterbildern festhält, stellt fraglos die zweite große Herausforderung einer Gegenwartsanalyse. Hier bäumt sich ein ganz anderes Patriarchat auf als jenes, das ich in diesem Beitrag beschrieben habe. Die Dialektik von Neoliberalismus und populistischem Backlash ist in jüngerer Zeit betont worden. Vom neoliberalen System enttäuschte oder nicht davon profitierende Menschen laufen populistischen Parteien und Bewegungen mit ihren verkürzten elitenfeindlichen Parolen und Verschwörungstheorien in die Arme. Der Ökonom David Cayla insistiert, »populism will not be fought by avoiding a substantive attack on neoliberal principles« (2021: 150), so dass ich denke, die Popular Music Studies täten gut daran, dieses janusköpfige Bild gegenwärtiger Gesellschaft und Popkultur kritisch unter die Lupe zu nehmen. Wenn zeitgenössische Identitätspolitik sich zurecht gegen altbackene Denkweisen, verkrustete Strukturen und besonders gegen den populistischen Backlash stemmt, sollte sie sich auch zum Neoliberalismus verhalten, weil sie sonst Gefahr läuft, ihn – unter dem Banner der *diversity* – blindlings zu reproduzieren.

Literatur

ARD/arte (2020). Programminformationen zu »Der neue Feminismus. Zwischen Pop und Marketing.« von Laurent Lunetta. Auf: programm.ARD.de, <https://programm.arte.tv>

[m.ard.de/TV/arte/der-neue-feminismus/eid_287243639772732](https://www.ard.de/TV/arte/der-neue-feminismus/eid_287243639772732)

(Zugriff: 16.5.2021).

- Ahmed, Sara (2012). *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham: Duke University Press.
- Baade, Christina / McGee, Kristin / Smith, Marquita R. (Hg.) (2019). *Popular Music and Society. Special Issue on Beyoncé*. 42 (1).
- Balzer, Jens (2019). *Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik*. Hamburg; Edition Körber.
- Bendel, Alexander / Röper, Nils (2017). »Das neoliberale Paradoxon des Deutschen Gangsta-Raps. Von gesellschaftlicher Entfremdung und der Suche nach Anerkennung.« In: *Gangsta Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Hg. v. Martin Seeliger und Marc Dietrich. Bielefeld: transcript, S. 105-132.
- Biermann, Ulrich (2020). »Populismus und Pop. Ein Lied, ein Volk, in Fragezeichen.« In: *Deutschlandfunk Kultur*, https://www.deutschlandfunk.de/populismus-und-pop-ein-lied-ein-volk-ein-fragezeichen.807.de.html?dram:article_id=474474 (Version vom 13.4.2020; Zugriff: 24.5.2021).
- Bifulco, Tina / Reuter, Julia (2017). »Schwesta Ewa. Eine Straßenrapperin und ehemalige Sexarbeiterin als Kämpferin für weibliche Unabhängigkeit und gegen soziale Diskriminierung?« In: *Gangsta Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Hg. v. Martin Seeliger und Marc Dietrich. Bielefeld: transcript, S. 61-87.
- Bröckling, Ulrich (2007). *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Brooks, Kinitra D. / Kameelah, L. Martin (Hg.) (2019). *The Lemonade Reader*. London: Routledge.
- Buchanan, Kyle (2020). »The Oscars Diversity Rules are Sweeping but Safe.« In: *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2020/09/09/movies/oscars-best-picture-diversity.html> (Version vom 1.10.2020; Zugriff: 8.2.2021).
- Busche, Andreas (2020). »Genderneutrale Preise sind ein Bärendienst für Frauen.« In: *Tagesspiegel*, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/reformen-bei-der-berlina-le-genderneutrale-preise-sind-ein-baerendienst-fuer-frauen/26130282.html> (Version vom 26.8.2020; Zugriff: 8.2.2021).
- Cayla, David (2021). *Populism and Neoliberalism*. London: Routledge.
- CBS News (2016). »Beyonce Gets Political with Super Bowl Halftime Performance.« In: *CBS News*, <https://www.cbsnews.com/news/super-bowl-50-beyonce-single-formation-police-brutality-black-lives-matter-coldplay-bruno-mars/> (Version vom 8.2.2016; Zugriff: 27.5.2021).
- Dunkel, Mario (2019). »Sexismus im zeitgenössischen Jazz. Eine intersektionale Diskursanalyse.« In: *Marginalisierungen – Ermächtigungen. Intersektionalität und Medialität im gegenwärtigen Musikbetrieb* (= Jahrbuch Musik und Gender 12). Hg. v. Anke Charton, Björn Dornbusch und Kordula Knaus. Hildesheim: Olms, S. 101-117.
- Dunkel, Mario (2021). »Dorfkind und stolz darauf«. Populismus in Musikkulturen als musikpädagogisches Handlungsfeld.« In: *Die Tonkunst* 15 (2), S. 148-157.
- Elgot, Jessica (2016). »Beyoncé Unleashes Black Panther Homage at Super Bowl 50.« In: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/music/2016/feb/08/beyonce-black-panthers-homage-black-lives-matter-super-bowl-50> (Version vom 8.2.2016; Zugriff: 27.5.2021).
- Foucault, Michel (2017). *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I*. Vorlesung am Collège de France 1977-1978. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Foucault, Michel (2018). *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II*. Vorlesung am Collège de France 1978-1979. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Framke, Caroline (2016). »Beyoncé Didn't Just Steal the Super Bowl Halftime Show. She Made It a Political Act.« In: *Vox*, <https://www.vox.com/2016/2/7/10934576/beyonce-super-bowl-halftime-2016-coldplay> (Version vom 7.2.2016; Zugriff: 24.5.2021).
- Gill, Rosalind (2007). *Gender and the Media*. Malden: Polity Press.
- Halberstam, Jack (2013). *Gaga Feminism. Sex, Gender, and the End of Normal*. Boston: Beacon.
- Hamade, Houssam (2020a). »Klassismus. Die übersehene Diskriminierungsform.« In: *Deutschlandfunk Kultur*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/klassismus-die-uebersehene-diskriminierungsform.1005.de.html?dram:article_id=481290 (Version vom 28.7.2020; Zugriff: 8.2.2021).
- Hamade, Houssam (2020b). »Eng verwandt. Rassismus und Klassismus.« In: *taz*, <https://taz.de/Rassismus-und-Klassismus/!5706370/> (Version vom 31.8.2020; Zugriff: 8.2.2021).
- Hamade, Houssam (2021). »Klassismus. Die verachtete Unterschicht.« In: *Deutschlandfunk Kultur*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/klassismus-die-verachtete-unterschicht.976.de.html?dram:article_id=497048 (Version vom 11.5.2021; Zugriff: 24.5.2021).
- Harvey, David 2007. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford University Press.
- Hess, Juliet (2015). »Decolonizing Music Education. Moving Beyond Tokenism.« In: *International Journal of Music Education* 33 (3), S. 336-347.
- Hill Collins, Patricia (2006). *From Black Power to Hip Hop. Racism, Nationalism, and Feminism*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hindrichs, Thorsten (i. E.). *Schwarz Rot Pop. Popmusik im Echoraum des Rechtspopulismus*. Mainz: Ventil.
- hooks, bell (2020 [2016]). »Moving Beyond Pain.« In: *bellhooksbooks*, <https://bellhooksbooks.com/uncategorized/moving-beyond-pain/> (Zugriff: 8.2.2021); 2016 auf dem Blog *bellhooksinstitute* zuerst veröffentlicht: <https://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain>.
- James, Robin (2015). *Resilience and Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*. Winchester: Zero Books.
- James, Robin (2019a). *The Sonic Episteme. Acoustic Resonance, Neoliberalism, and Biopolitics*. Durham: Duke University Press.
- James, Robin (2019b). »You Need to Calm Down« Is Worse Than You Think.« In: *itsherfactory*, <http://www.its-her-factory.com/2019/06/you-need-to-calm-down-is-worse-than-you-think/> (Version vom 10.6.2019; Zugriff: 8.2.2021).
- Jarman-Ivens, Freya (Hg.) (2007). *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. London: Routledge.
- Kemper, Andreas (2020). »Gegen die Missachtung von Armut. Interview mit dem Soziologen Andreas Kemper.« In: *Theorie und Praxis der sozialen Arbeit (TUP)* 1/2020, S. 11-17.
- Lewis, Helen (2020). »How Capitalism Drives Cancel Culture. Beware Splashy Corporate Gestures When they Leave Existing Power Structures Intact.« In: *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/international/archive/2020/07/cancel-culture-and-problem-woke-capitalism/614086/> (Version vom 14.7.2020; Zugriff: 24.5.2021).
- McRobbie, Angela (2016). *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: Springer.

- Molina-Guzmán, Isabel (2016). »#OscarsSoWhite. How Stuart Hall Explains Why Nothing Changes in Hollywood and Everything is Changing.« In: *Critical Studies in Media Communication* 33 (1), S. 438-454, <https://doi.org/10.1080/15295036.2016.1227864>.
- Mrozek, Bodo (2019). »Das populäre Feindbild der ›kosmopolitischen Eliten‹.« In: *Deutschlandfunk Kultur*, https://www.deutschlandfunk.de/gesellschaftskritik-das-populaere-feindbild-der.1184.de.html?dram:article_id=455652 (Version vom 29.9.2019; Zugriff: 24.5.2021).
- Muchitsch, Veronika (2016). »Neoliberal Sounds? The Politics of Beyoncé's Voice on ›Run The World (Girls)‹.« In: *PopScriptum* 12, <http://edoc.hu-berlin.de/18452/21077> (Version vom 25.7.2019; Zugriff: 24.5.2021).
- Olutola, Sarah (2019). »I Ain't Sorry. Beyoncé, Serena, and Hegemonic Hierarchies in Lemonade.« In: *Popular Music and Society* 42 (1), S. 99-117, <https://doi.org/10.1080/03007766.2019.1555897>.
- Peiss, Kathy (1998). *Hope in a Jar. The Making of America's Beauty Culture*. New York: Metropolitan.
- Reckwitz, Andreas (2017). *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Berlin: Suhrkamp.
- Reitsamer, Rosa (2013). *Die Do-It-Yourself-Karrieren der DJs. Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen*. Bielefeld: transcript.
- Rohwer, Björn (2020). »F****! Sch****! B****! Datenanalyse von Sexismus im Deutschrap.« In: *Spiegel*, <https://www.spiegel.de/kultur/musik/sexismus-im-deutsch-rap-text-analyse-aus-vier-jahrzehnten-rap-geschichte-a-8777bc4f-0c5d-461e-8d19-e99d69a3e3d0> (Version vom 26.7.2020; Zugriff: 8.2.2021).
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Rottenberg, Catherine (2019). »#MeToo and the Prospects of Political Change. Is #MeToo a Classic Instance of Neoliberal Feminism, or Can It Be a Springboard for Deeper Change.« In: *Soundings. A Journal of Politics and Culture* 71, S. 40-49.
- Russell Hochschild, Arlie (2016). *Strangers in Their Own Land. Anger and Mourning on the American Right*. New York: The New Press.
- Saied, Ayla Güler (2019). »Creating Reality. Kulturelle Identitätskonstruktion und genderbasierte Performanz im Rap.« In: *Marginalisierungen – Ermächtigungen. Intersektionalität und Medialität im gegenwärtigen Musikbetrieb* (= Jahrbuch Musik und Gender 12). Hg. v. Anke Charton, Björn Dornbusch und Kordula Knaus. Hildesheim: Olms, S. 61-81.
- Salzano, Matthew (2020). »Lemons or Lemonade? Beyoncé, Killjoy Style, and Neoliberalism.« In: *Women's Studies in Communication* 43 (1), S. 45-66, <https://doi.org/10.1080/07491409.2019.1696434>.
- Sheth, Falguni (2013). »The Irony of MLK Day 2013. A Renewed Invitation into White Supremacy.« In: *Translation Exercises*, <https://translationexercises.wordpress.com/category/white-supremacy-2/> (Version vom 21.1.2013; Zugriff: 8.2.2021).
- Smith, Stacy L. / Pieper, Katherine / Clark, Hannah / Case, Ariana / Choueiti, Marc (2020). »Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers Across 800 Popular Songs from 2012-2019.« In: *USC Annenberg Inclusion Initiative*, <http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-20200117.pdf> (Zugriff: 8.2.2021).
- Spence, Lester (2011). *Stare in the Darkness. The Limits of Hip-hop and Black Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Strong, Catherine / Rush, Emma (2018). »Musical Genius and/or Nasty Piece of Work? Dealing with Violence and Sexual Assault in Accounts of Popular Music's Past.« In:

- Continuum. Journal of Cultural & Media Studies* 32 (5), S. 569-580, <https://doi.org/10.1080/10304312.2018.1483009>.
- Tsioulcas, Anastasia (2019). »Grammy Pledge More Diversity Under New Leadership.« In: *National Public Radio*, <https://www.npr.org/2019/12/12/787171580/grammys-pledge-more-diversity-under-new-leadership> (Version vom 12.12.2019; Zugriff: 8.2.2021).
- USC Annenberg Inclusion Initiative (o. J.), <https://annenberg.usc.edu/research/aii> (Zugriff: 8.2.2021).
- Van Dyk, Silke (2019). »Identitätspolitik gegen ihre Kritik gelesen. Für einen rebellischen Universalismus.« In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 9-11 (»Identitätspolitik«), <https://www.bpb.de/apuz/286508/identitaetspolitik-gegen-ihre-kritik-geloesen-fuer-einen-rebellischen-universalismus?p=0> (Version vom 22.2.2019; Zugriff: 24.5.2021).
- Waksman, Steve (2020). »A Homecoming. Why Beychella Matters.« In: *IASPM UK & Ireland Conference*, <https://london-calling-iaspm2020.com/session-9-theme-live-music/a-homecoming-why-beychella-matters/> (Keynote gehalten am 14.7.2020; Zugriff: 8.2.2021).
- Whiteley, Sheila (Hg.) (1997). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London: Routledge.
- Whiteley, Sheila / Rycenga, Jennifer (Hg.) (2006). *Queering the Popular Pitch*. New York: Routledge.
- Winnubst, Shannon (2012). »The Queer Thing About Neoliberal Pleasure. A Foucauldian Warning.« In: *Foucault Studies* 14, S. 79-97.

Video-Quellen

- arte (2020). »Queer Pop.« In: *Tracks*, <https://www.arte.tv/de/videos/098716-000-A/queer-pop-tracks/> (Version vom 16.5.2021; Zugriff: 16.5.2021).
- Beyoncé (2016). »Sorry.« Auf: *youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=QxsmWxxoulM> (Zugriff: 5.10.2021).
- Deutschlandfunk Kultur (2021). *Kompressor. Magazin für Popkultur*, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kompressor.2155.de.html> (Zugriff: 8.2.2021).
- Knowles-Carter, Beyoncé / Burke, Ed (2019). *Homecoming*. Auf: *Netflix*, <https://www.netflix.com/title/81013626> (Zugriff: 8.2.2021).
- NFL (2016). »Beyoncé & Bruno Mars Crash the Pepsi Super Bowl 50 Halftime Show.« Auf: *youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=SDPITj1wlkg> (Zugriff 5.10.2021).
- Swift, Taylor (2019). »You Need to Calm Down.« Auf: *youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=Dkk9gvTmCXY> (Zugriff: 5.10.2021).
- The New School (2014). »bell hooks – Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body. Eugene Lang College.« Auf: *youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=rJk0hNROvzs.Iton%2C> (Version vom 7.5.2014; Zugriff: 8.2.2021).
- Wilson, Lana (2020). *Miss Americana*. Auf: *Netflix*, <https://www.netflix.com/title/81028336> (Stand vom 8.2.2021).

ÄSTHETISCHE MACHTANSPRÜCHE IM JAZZ ANGESICHTS SEINER ÖKONOMISCHEN BEDROHUNG DURCH DIE ROCKMUSIK IN DEN JAHREN 1966 BIS 1972

Lukas Proyer

Einleitung

Eine Beantwortung der Frage, ob Jazz als Kunstmusik, als Populärmusik oder gar als Folk Music zu verstehen sei, ist erstens abhängig von der zeitlichen Periode, über welche gesprochen wird, und zweitens von kulturpolitischen Intentionen, mit welchen verschiedene Personen auf Basis des von ihnen vermittelten Jazzverständnisses etwas für Jazz ermöglichen wollen. Während Jazz in den 1920er- und 1930er Jahren als tanzbare, populäre Musik galt und sich mitunter gegenüber Anschuldigungen moralischer Verwerflichkeit zu verteidigen hatte, hatte sich die Jazzszene in den 1960er Jahren zunehmend einen Status als spieltechnisch und musiktheoretisch anspruchsvolle Kunstmusik erkämpft. Als Legitimierung verwiesen Jazzautoren¹ anhand der Konstruktion einer »jazz tradition« auf deren reiche musikalische Vergangenheit nach dem Vorbild des europäischen Kunstmusikkanons. Allerdings sahen sich Jazzmusiker*innen nun mit Problemen auf anderer Ebene konfrontiert, nämlich ihrer zunehmenden ökonomischen Marginalisierung auf dem Plattenmarkt

1 Jazzhistoriographie und Jazzjournalismus wurden über lange Zeit hinweg nahezu ausschließlich von Männern betrieben. Da ich in diesem Artikel den sozialhistorischen Umständen geschuldet nur männliche Journalisten und Jazzgeschichtsauctoren zitieren kann, mache ich auf diese männliche Dominanz dahingehend aufmerksam, als ich von Journalisten und Jazzhistorikern in männlicher Form spreche, während ich in Bezug auf Musiker*innen die gegenderte Schreibweise verwende.

sowie im Live-Konzertwesen angesichts eines explodierenden Publikumsinteresses an der neuen Rockmusik. Es mag nicht überraschen, dass angesichts dieser prekären Situation Jazzfans dem Rock vielfach die gleichen ästhetischen Abwertungsargumente einer jüngeren Musikbewegung entgegenbrachten, wie sie in den 1920er- und 1930er Jahren selbst dem Jazz gegenüber als damals noch neuerem Musikphänomen geäußert wurden.

Im Zentrum dieses Artikels stehen die kulturpolitisch aufgeladenen Diskurse über die Relationen zwischen Jazz und Rock während der Jahre 1966 bis 1972 sowie divergierende Rezeptionsformen der sich in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zunehmend herausbildenden Stil­kategorie des Jazzrock. Der bestehende Literaturstand zu dieser Thematik ist im Vergleich zu anderen Jazzstilistiken und Dekaden vergleichsweise defizitär. Dies ist mitunter einer disziplinären Trennung zwischen den Jazz Studies und den Popular Music Studies geschuldet (vgl. Frith 2007: 7-23), welche Untersuchungen von an den Grenzregionen dieser Forschungsfelder angesiedelten Themengebieten benachteiligt hat. Matt Brennan hat die Herausbildung verschiedener journalistischer Agenden in der Jazz- und Rockpresse der USA in bemerkenswerter Weise herausgearbeitet (Brennan 2017), etwas knapper widmet auch John Gennari jazzjournalistischen Rezeptionen der Rockmusik ein Kapitel in seiner Studie des Jazzjournalismus (Gennari 2006). Ebenso schreiben Stuart Nicholson (1998), Kevin Fellezs (2011), Steven F. Pond (2005) und Fabian Holt (2007) über das musikpolitische Klima der 1960er Jahre und untersuchen Interaktionen zwischen Jazz- und Rockszenen auf musikalischer, soziokultureller und musikindustrieller Ebene. Mein Erkenntnisinteresse widmet sich in Anlehnung an das Schwerpunktthema dieser Ausgabe der Samples speziell den aus dem vorliegenden Diskurs hervorgehenden Machtdynamiken und fokussiert dabei die politische Dimension ästhetischer Wertzuschreibungen. Ästhetische Werturteile sind stets als politisch zu verstehen und gehen explizit oder implizit mit Machtansprüchen an den eigenen Genre-kulturellen Raum sowie mit Selbstinszenierungen von Autoritätsmonopolen einher. Ich untersuche hierbei diskursive Formen der auf Werturteilen basierenden Machtausübung und rekonstruiere die motivierenden Faktoren auf musikästhetischer als auch kulturpolitischer Ebene, welche hinter Auf- oder Abwertungen der Rockmusik von Seiten der Jazzszene stehen und die Rezeption von Jazzrockbands bestimmen. Methodisch arbeite ich mit einer kritischen Diskursanalyse (Jäger 2012), in deren Rahmen ich die Aussagen verschiedener Akteur*innen inhaltlich qualitativ analysiere und vergleichend gegenüberstelle. Ich untersuche in dem Sinne weniger, was musikalisch *passierte*, sondern wie musikalisch Passiertes bewertet wird und welche intendierten Wirkungen aus diesen Wertungen erkennbar werden. Hierdurch sollen Rückschlüsse auf

kulturpolitische Motivationen verschiedener Akteur*innen ermöglicht werden.

Diese Untersuchung ist in zwei Teile gegliedert. Der in vier Unterabschnitte gegliederte erste Teil beinhaltet eine diskursanalytische Untersuchung der Rezeptionsformen der Rockmusik und des Jazzrock von Seiten des Jazzjournalismus und der frühen Jazzforschung.

Im zweiten Untersuchungsteil stelle ich mit den britischen Jazzrockbands Nucleus und Soft Machine zwei Fallbeispiele in Verbindung zu dem zuvor abgebildeten Jazzrockdiskurs. Während im ersten Teil das Handeln von Journalisten und Jazzforschern sichtbar wird, dokumentieren diese Fallbeispiele neben divergierenden Rezeptionsformen von Nucleus und Soft Machine das Handeln von Musiker*innen, die ihre musikalischen Intentionen gegenüber Genre-internen Kodizes vermitteln müssen. Der Themenkomplex von Machtdynamiken legt hierbei die Frage nahe, ob zwischen verschiedenen Akteur*innen Autoritätshierarchien angesichts ihrer beruflichen Positionen in der Musikszene sichtbar werden, und wie diskursiv-gebildete Machtansprüche einen Einflusskreis um sich herum entfalten, der auf das musikalische Handeln von Musiker*innen einwirkt. Dadurch möchte ich zum Thema des Sammelbandes einen Denkanstoß geben, welcher die Hervorbringung von Machtachsen auf der Musikgenre-Ebene untersucht und hiermit Einblicke in die Wirkungsfelder innerhalb von Genre-Kulturen als auch in die ästhetischen und musikökonomischen Wechselspiele zwischen Genre-Kulturen gewährt. Die Jahre 1966 bis 1972 sind als zeitlicher Rahmen meiner Untersuchung hierbei eine aufschlussreiche Zeitperiode, um die internen Mechanismen einer Genre-Kultur (Jazz) aus ihrer Interaktion mit einer anderen Genre-Kultur (Rock) heraus zu verstehen. Da musikalische Verschmelzungsbemühungen sich zwischen 1966 und 1969 noch in den Anfängen befinden, treten Gemeinsamkeiten als auch Diskrepanzen besonders hervor. Jazzrock etabliert sich breitflächiger als Stil erst um 1970, weshalb, je nach Perspektive, seine Sinnhaftigkeit und sein Innovationscharakter besonders hervorgehoben als auch auf der Gegenseite bestritten werden. Die Einschränkung auf die Jahre 1966 bis 1972 ergibt sich folglich aus dem Bemühen, Werturteile aus einem zeitlich eingegrenzten Untersuchungsrahmen heraus verständlich machen zu können. Spätere Aussagen zu Jazzrock, etwa über die Jahre 1973 bis 1976, müssten wiederum aus anderen musikökonomischen und musikhistorischen Umständen heraus nachvollzogen werden, da der Jazzrock zu dieser Zeit zum hegemonialen Zentrum des Jazzgeschäfts geworden war.

Der Schwerpunkt meines Quellenmaterials liegt auf dem Musikjournalismus der 1960er- und frühen 1970er Jahre als Primärquelle, im Weiteren auf akademischen Jazzgeschichtsdarstellungen. Ein Fokus auf Musikzeitschriften

ergibt sich unter anderem daraus, dass diese in den 1960er Jahren die primäre Plattform für das Ausfechten ästhetischer Debatten waren und als Primärquellen sowohl Perspektiven von Journalisten und Historikern, im Weiteren aber auch von Musiker*innen erschließen. Jazzkritik und die Konsolidierung der Jazzforschung als akademische Forschungsdisziplin in den 1960er Jahren standen lange Zeit in enger Verbindung zueinander. So wird auch die Jazzgeschichte zu einem gemeinsamen Aktionsraum von Journalisten und Forschern. Dazu gehören unter anderem US-amerikanische Jazzjournalisten wie Marshall Stearns, Dan Morgenstern oder Martin Williams, die Jazzforschung in den USA durch die Gründung von Jazzforschungsinstituten in die Wege leiteten. Die Aktionen eines auf Gegenwärtiges reagierenden Musikjournalismus und einer Vergangenes kanonisierenden Jazzhistoriographie sind durch oftmals gemeinsame kulturpolitische Dispositionen miteinander verbunden. Die Verwendung sowohl US-amerikanischer als auch europäischer Rezeptionen im Ausgangsmaterial zielt darauf ab, international übergreifende ästhetische Wertehaltungen in der Jazzszene sichtbar zu machen. Als Publikation im deutschsprachigen Raum fokussiert dieser Artikel die Rezeptionen deutscher Jazzjournalisten und Jazzforscher, ebenso ist dies auch arbeitspragmatischen Erwägungen geschuldet. Darüber hinaus werden Quellen aus dem britischen Raum wie das Magazin *Melody Maker*, *BBC Audition Reports* und eine Monographie des britischen Jazzrockmusikers Ian Carr (1973) dazu verwendet, den Diskurs um die beiden britischen Jazzrock-Bands Nucleus und Soft Machine abzubilden. Mit dem Einbezug dieser Quellen soll auch der transnationale Charakter eines im behandelten Untersuchungszeitraum stattfindenden Jazzrock-Diskurses unterstrichen werden. Im Rahmen der Fallstudien zu Nucleus und Soft Machine zitiere ich außerdem aus einem von mir geführten qualitativen Experteninterview mit dem Nucleus- und Soft Machine-Schlagzeuger John Marshall.

Es gilt bei journalistischen Quellen sowohl ihre Entstehungskontexte quellenkritisch zu reflektieren – zum Beispiel ihre kommerziellen und ästhetischen editorialen Ausrichtungen – als auch die beruflichen Stellungen der betreffenden Akteur*innen im Hinblick auf die Hintergründe ihrer formulierten Ansichten mitzudenken. Dabei ist etwa zu bedenken, dass Musiker*innen-Aussagen in Musikmagazinen und Jazzgeschichten von Autoren selektiv und zitierend wiedergegeben und an die hinter Artikeln oder Geschichtsdarstellungen verborgenen Zielintentionen angepasst werden könnten. Dadurch, dass der Musikjournalismus der 1960er- und 1970er Jahre ebenso wie die Jazzgeschichte per se über lange Zeit hinweg nahezu ausschließlich männerdominiert waren, führt zu weiteren Fragen hinsichtlich

der Machtverteilung von formulierten Wertehierarchien. Eine Marginalisierung von Frauenpositionen ist mitunter auf die Selektionsprozesse der männlichen Medienakteure sowie auf die die Leistungen weiblicher Jazz- und Rockmusiker*innen oft exkludierenden Musikgeschichtskanons zurückzuführen. Beispielsweise sind die Aktivitäten und Perspektiven von Jazz- und Rock-sängerinnen in Musikmagazinen deutlich unterrepräsentiert, ebenso wie Jazzgeschichte aufgrund einer oft maskulinen Genderung des Jazzwesens männlich konnotierte instrumentale Virtuosität in den Vordergrund der Jazzgeschichtsrepräsentationen gerückt hat.

Ein exklusives Jazzverständnis

In der Musikpresse der Jahre 1969 und 1970 waren sowohl die Verbindungen als auch szenischen Spannungen zwischen der Jazz- und der Rockmusik ein omnipräsenter Themenbereich und fungierten als Auslöser für oft Streitartig geführte Diskussionen und mitunter radikal formulierte Forderungen. Dieser Diskurs erreichte 1969, kurz bevor Jazzrock sich als Spielstil international weitläufiger zu verbreiten begann, seinen Höhepunkt; dies zeigt sich beispielhaft an der Februar Ausgabe aus dem Jahr 1969 des damals prestige-trächtigen deutschen Jazz-Magazins *Jazz Podium*.² Die Ausgabe begann mit einer drei Seiten langen Stellungnahme mehrerer Personen zu medial oft hervorgehobenen als auch im Konzertwesen geforderten Annäherungen zwischen der Jazz- und der Rockszene. Auslöser für diese Stellungnahmen war ein sogenanntes Expertentreffen von deutschsprachigen Jazzforschern zum Thema »Jazz und Pop«, in dessen Rahmen sie ihre Besorgnis über eine weit verbreitete »Verschmelzungstheorie« bekundeten. Die in dieser Ausgabe des *Jazz Podium* abgedruckten Stellungnahmen dienen mir als Ausgangspunkt meiner Analyse, da wir ihnen mehrere Wertungsmuster entnehmen können, welche vergleichbare Positionen anderer Jazzkritiker, Historiker und Musiker*innen widerspiegeln. Der Leiter der Abteilung Jazz im norddeutschen Rundfunk, Hans Gertberg, schreibt in seiner abgedruckten Stellungnahme:

»Ganz ohne Zweifel: Es gibt so etwas im weiten Feld der Avantgarde wie einen ›Trotzköpfchen-Jazz‹, der dem Publikum den Rücken kehrt. Ebenso sicher aber sind es nur wenige und nicht die Besten, die ihn zelebrieren. Weit fataler aber nehmen sich gewisse neurotische Tendenzen aus, dem Jazz ›neue Popularität‹ (wie man sich ausdrückt) zu verschaffen, **ausgerechnet durch Anleihen bei**

2 Vergleiche hierzu außerdem folgende Artikel aus dem britischen *Melody Maker*-Magazin: Dawbarn (1969), Ford (1970), Williams (1969), Williams (1970b).

seinen eigenen, aus gutem Grund obendrein vielfach kurzatmigen Ablegern! Hier sind es weniger die Ausübenden, die das Ding drehen, als die privilegierten Teilhaber am **Geschäft** mit dem Jazz: die Konjunkturen überschlagen sich bereits« (Gertberg 1969: 43, Hervorhebung i. O.).

In annähernd gleichem Wortlaut folgt eine weitere, ebenfalls auf die ökonomische Krise des Jazz bezugnehmende, Stellungnahme des *Jazz Podium*-Journalisten Horst Schade:

»Das Jazz-Movens ist dabei, sich in ein Dilemma hineinzumanövrieren: Auf der einen Seite propagiert man die Heiligsprechung der Free-Jazz-Avantgarde und treibt mit der gänzlichen Abkehr von Metrum und durchgehendem Beat die rhythmusempfängliche Jugend der Rock'n'-Roll-Bewegung in die Arme: andererseits fällt man ins diametral entgegengesetzte Extrem und versucht, die jungen Leute durch eine Prostitution der Jazzbegriffe zurückzugewinnen. [...] Der Erfolg der angestrebten Synthese ›Jazz & Rock‹ und die vorgegebene beiderseitige Befruchtung erscheinen mehr als zweifelhaft. [...] Wobei durchaus nicht die Verdienste vieler dieser Gruppen hinsichtlich einer begrüßenswerten Reform der Pop-Musik in Abrede gestellt werden sollen. Aber auch die beste Beat-, Rock- oder ›Underground‹-Band vermag nicht zu verschleiern, was sie in Wirklichkeit ist: ein Jazz-Derivat« (Schade 1969: 44).

Schades polemische Formulierung einer Prostitution der Jazzbegriffe bezieht sich auf die damaligen Grabenkämpfe um das Wesen des Jazz: Was Jazz im ontologischen Sinne tatsächlich ist, wie Jazzmusik sein und wie ihre zukünftige Entwicklung weiterverlaufen sollte. Auf das Jahr 1970, in welchem Jazzrock als ökonomisch tragfähiger Stil zunehmend auch unter Jazzmusiker*innen Verbreitung gefunden hatte, verweist *Down Beat*-Autor Leonard Feather zum Beispiel ebenso polemisch wie Schade als »the year of the whores« (Feather 1971: 10). Dabei fällt ein aus gleichem Vokabular hervorgehender transatlantischer Konsens zwischen manchen US-amerikanischen und deutschen Jazzkritikern auf, wobei hier auch auf die Vorbildfunktion der US-amerikanischen Jazzkritik für europäische Jazzjournalist*innen verwiesen werden muss (vgl. Gennari 2006: 19-59; Carr 1973: 157).

Bemerkenswert an Gertbergs und Schades Stellungnahmen ist, dass sie mit den Formulierungen eines »Jazz-Derivates« und von »kurzfristigen Ablegern des Jazz« verschiedenste Einflussgebiete pauschalisierend unter dem Traditionsmantel des Jazz vereinnahmen. Dass der Rhythm and Blues für die »British Rock Invasion« ein wichtigerer Einfluss als der Jazz gewesen sein mag, kaschieren die Autoren durch eine implizite Gleichsetzung des Blues mit der Jazztradition. Einflusswege zeichnen sie dabei als eine Einbahn vom Jazz zur Populärmusik. Eine Anfechtung von Behauptungen, dass die Populärmusik

dem Jazz vitalisierende Impulse verleihen könnte, ist ja wiederum der Ausgangsanstoß für diese Stellungnahmen im *Jazz Podium*. Feather differenziert in einer Podiumsdiskussion über die Zukunft des Jazz vergleichsweise verbindlicher. Zwar erachtet er Jazz der Rockmusik gegenüber in rhythmischer und harmonischer Subtilität ebenfalls als weit voraus. Allerdings relativiert er Schades und Gertbergs einbahnartige Verständnisse von Einflusswegen dahingehend, dass Jazz und Rock den Blues als gemeinsamen Einfluss hätten (Feather zit. n. Wilson 1967: 17). Ähnlich vermittelnd hebt Martin Williams im *Down Beat*-Magazin hervor: »In the first place, rock already has influenced jazz and that is the most natural thing imaginable« (Williams 1968a: 15). Dennoch denken *Down Beat*-Autoren wie Herausgeber Dan Morgenstern, Feather und Williams im Allgemeinen auf denselben Linien wie ihre deutschen Kollegen, wenngleich oft etwas verbindlicher formulierend, was teils auch der ökonomischen Notwendigkeit einer offeneren Ausrichtung des *Down Beat*-Magazins ab 1967 geschuldet sein mag (Morgenstern 1967: 13; Anon. o. J.). Da für Williams im Unterschied zu manchen seiner *Down Beat*-Kolumnen in seiner einflussreichen, 1970 erstaufgelegten Monographie *The Jazz Tradition* keine Kompromissnotwendigkeit besteht, speist er Miles Davis Jazzrock-Phase mit den Worten ab: »perhaps the less said the better« (Williams 1993: 207). Die Vorbildwirkung dieser Strategie für nachfolgende Jazzhistoriker ist nicht zu unterschätzen: Die Jazzgeschichte ist mit 1970 beendet, gerade rechtzeitig, bevor Jazzrockmusiker*innen diese »auf eine schiefe Bahn«³ bringen können.

Überzeugungen von der künstlerisch-ästhetischen Überlegenheit des Jazz gegenüber der Populärmusik begleiten die Jazzgeschichte seit den 1950er Jahren und gehen in der Regel einher mit Verweisen auf breitere musiktheoretische Kenntnisse, größere instrumentalpraktische Kompetenzen sowie auf die Vergangenheitstradition des Jazz. Als Beispiel für um Kanonkonstruktion bemühte Jazzgeschichten enthält Mark Gridleys essentialisierende Analyse von Jazz Stilen einen Vergleich der Rock- und Funkmusik mit Jazz, dessen verallgemeinernder und wertender Charakter aus dem Blickwinkel der gegenwärtigen New Jazz Studies als seltsam erscheinen mag. In neun Punkten stellen Rock und Funk ein »Weniger« zum Jazz dar, ausgedrückt beispielsweise mit »less complexity of melody [...] less complexity of harmony [...] simpler, more repetitive drumming patterns« (Gridley 2012: 365). Gridleys Publikation

3 Scott DeVaux erklärt neoklassizistische Bemühungen um eine »korrekte« Jazzentwicklung wie folgt: »The countercharge that either (or both) avant-garde or fusion constitutes a ›wrong turn,‹ or a ›dead end,‹ in the development of jazz represents the opposing argument, of the same vintage: Any change that fails to preserve the essence of the music is a corruption that no longer deserves to be considered Jazz« (DeVaux 1991: 527-528).

gilt als ein Standardwerk der Jazzpädagogik und erschien in der Erstauflage 1978, bevor in den 1980er Jahren Debatten um ein kunstmusikalisches kulturelles Kapital des Jazz mit der Etablierung einer neoklassizistischen Jazzideologie einen neuen Höhepunkt erreichten (vgl. Taylor 1986; Thomas 2002). Szeneninterne Selbstaufwertungen produzieren ihre Identität konsequenterweise über Abgrenzung, mittels derer die Wertigkeit des Eigenen hervorgehoben wird. Im Fall des Jazz besteht das auszugrenzende Andere in allem, was musikalisch mit populärer, nicht-seriöser Unterhaltung in Verbindung gebracht wird. Aus einer geforderten ästhetischen Reinhaltung des Jazz (vgl. Marsalis 1988: 21) und Aufwertungen des eigenen soziomusikalischen Raumes folgen notgedrungenen Maßen Abwertungen der Populärmusik über autoritative Zügelungen ihrer musikalischen Wertigkeit wie etwa bei Gridley.

Im Jazzjournalismus etablieren sich Verständnismuster, nach welchen die handwerkliche Leistungsfähigkeit von Populärmusiker*innen begrenzt ist. Einem unterschiedlichen künstlerischen Potential verschiedener Stile Rechnung tragend, inszenieren Musikkritiker unterschiedliche Wertungsmaßstäbe für Jazz und Populärmusik in Albumrezensionen. Selbst der für die rockmusikalischen *Down Beat*-Inhalte engagierte Redakteur Alan Heineman macht in seiner Rezension des Led Zeppelin-Albums *Led Zeppelin II* deutlich, dass ein »5-star hard rock album« letztendlich einer tatsächlichen Wertung von dreieinhalb Sternen entsprechen muss (Heineman 1970: 22), da Led Zeppelins zu Beginn der 1970er Jahre noch weniger verbreitete »härterer« Spielstil aufgrund seiner Ausdrucksgrenzen nicht mehr »leisten« könne. In ähnlicher Art schreibt Schade in der Ausgabe vom Juni 1971 des *Jazz Podiums* in einer Sammel-Rezension mehrerer britischer Jazzrockalben: »Von einer Sternchenvergabe wurde deshalb abgesehen, weil sie – nach Jazzkriterien vorgenommen – begreiflicherweise niedriger ausfallen würde, als es bei der Qualität der besprochenen Alben vertretbar ist« (Schade 1971: 225).

Zu den besprochenen Alben zählt hierbei auch das dritte Album *Third* der britischen Jazzrockband Soft Machine. Es ist umso erstaunlicher, dass auf derselben Seite der Journalausgabe Soft Machines viertes Album *Fourth* von Günter Buhles mit der Höchstbewertung von fünf Sternen gepriesen wird (Buhles 1971: 2025). In seiner Uneinheitlichkeit führt uns das Editorium des Magazins vor Augen, wie hochumkämpft der Jazzrockdiskurs in den oft selben Räumlichkeiten und Publikationsorten war und verdeutlicht, dass sich zwei entgegengesetzte Meinungslager über Jazzrock in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre herausbilden.

Sorgen um eine Verwässerung des »echten« Jazz gehen dabei Hand in Hand mit Sorgen um die Aufrechterhaltung eines Jazz-interessierten Publikums. So befürchtet der Herausgeber Ed Steane der Jazz-Zeitschrift *Hip* im

Vorwort der Ausgabe vom 1.7.1970 unter anderem: »Jazz musicians might be seeking a larger audience, but it seems to me that they are merely trying to lose the audience they already have« (Steane 1970: 1). Generell gilt in den Rezeptionen von Jazz-Magazinen, dass die Abgrenzung gegenüber der Rockmusik umso größer ist, je exklusiver ihr Schwerpunkt auf dem Jazz liegt, wie hier im Magazin *Hip* oder auch im *Jazz Podium*. Steanes Kommentar verdeutlicht, wie ästhetische Werthaltungen unmittelbar mit strategischen Forderungen auf der ökonomischen Ebene in Verbindung stehen können.

Im Weiteren kreisen Rezeptionen von Jazzrock nicht nur um die klingende Musik und deren Erfolg im musikalischen Markt, sondern kommunizieren ebenso divergierende gesellschaftliche Wertesysteme im Hinblick auf Rezeptionen der Jugendkulturbewegung der 1960er Jahre. Der Publikumserfolg der Rockmusik fungiert für Schade hierbei als Angriffsfläche auf die Jugendkultur. Dabei ist seine Wahl des Vokabulariums auffällig: »Besonders in England setzte ein Massensterben der Trad-Bands ein und trieb die junge Generation zuhauf in die aus dem Boden schießenden Beatschuppen« (Schade 1969: 43). Schades Argumentation bemüht sich einer fast schon populistischen Rhetorik, welche mit dem Begriff des Massensterbens eine Bedrohung von Seiten einer Gegengruppe aufbaut, während die Formulierung »trieb die junge Generation« nahelegt, dass junge Menschen fremdbestimmt der Populärmusik ausgeliefert würden.

Gleichermaßen grenzt die Beanspruchung einer reiferen Emotionalität im Jazz die erwachsenen Jazz-Hörer*innen von jugendlichen Rock-Hörer*innen ab, welche vergleichsweise niederere Emotionen musikalisch ausleben würden – von Steane etwa ausgedrückt als »the very basest emotions« und »petulant adolescent expression of ›self‹« (Steane 1970: 1). Steanes Aussagen zu den Wirkungen von »faceless, hairy non-musicians« (ebd.) auf ein jugendliches Publikum sind auch hier als implizite Unterstellungen Instinkt-gesteuerter Verführung zu interpretieren.

Ein stilinklusive Jazzverständnis

Während Schade und Steane der Jugend ihre Selbstbestimmtheit in ihrem Musikgeschmack implizit abzusprechen scheinen, heben Autoren wie Frank Gleason und Frank Kofsky (Kofsky 1967: 36-37) eine Selbstbestimmtheit explizit als Qualitätsmerkmal der »new youth« hervor und beziehen sich dabei auf eine Ablehnung etablierter »middle-class values«. Gleason schreibt etwa: »There's no end of them and they all represent something very central to the entire ethic of the New Youth. They refuse to accept the rules of the game

as outlined by the adults. They refuse to accept the adult world as reality« (Gleason 1967: 14).

US-amerikanische Autoren wie Gleason, Kofsky, Michael Zwerin und Whitney Balliett bilden eine Gegengruppe, welche eine stilinklusive Verbindung des Jazz mit der Populärmusik als sowohl ästhetischen als auch ökonomischen Weg in die Zukunft aktiv einfordern und von Matt Brennan als »jazz-rock misfit critics« bezeichnet werden (Brennan 2017: 149). Ausgangspunkt dieser Haltungen bildet eine Rezeption popularmusikalischer Entwicklungen als Zukunfts-gerichtete Innovationsbemühungen. Die progressive Veränderlichkeit der jungen Rockmusik führen Autoren mitunter auf den neuen Zeitgeist einer sich in den 1960er Jahren herausgebildeten musikalischen Jugendkultur zurück. Der etablierte Jazz wiederum scheint in der Repetition altbewährter Formen ästhetisch zu stagnieren (vgl. Zwerin 1969: 13; Gleason zit. n. Wilson 1967: 17; Mance zit. n. Greene 1969: 16). Der Jazztrompeter Don Ellis kritisiert beispielsweise das mangelnde Interesse von Jazzmusiker*innen an neuen Technologien sowie den sich aus diesen ergebenden Soundmöglichkeiten und versteht die Rockmusik im Gegenzug als wegweisend für klangtechnologisches Experimentieren (Ellis zit. n. Henshaw 1968: 17).

Während Ed Steane seine Besorgnis ausdrückt, Jazzmusiker*innen würden ihr bestehendes Publikum vergraulen (Steane 1970: 1), und Martin Williams befürchtet, Jazz könnte nach einer Fusion von Jazz und Rock aufhören zu existieren (Williams 1968b: 15), stimmen Zwerin und Kofsky fast im gleichen Wortlaut mit ihrer Forderung überein, Jazzmusik auf Basis der von Rockbands aufgegriffenen Jazz-Einflüsse zu promoten:

»What has to happen now, if this is to become a reality, is that young people – who are already listening to jazz improvisations without knowing it in bands such as the Mothers – should be exposed to the new jazz side by side with the new pop-rock. I leave it to the promoters to find the best way(s) of accomplishing this« (Kofsky 1967: 36).

»Jazz needs public relations. Audience diversification is in order. [...] Pointing out jazz elements in rock [...] is my way of accomplishing this« (Zwerin 1968: 14).

Balliett bezeichnet bereits im Jahr 1967, als Fusionierungsversuche von Jazz und Rock noch in den Anfängen stehen, den Jazzrockflötisten Jeremy Steig als einen Messias (Balliett zit. n. Anon. 1967), der die Jazzszene aus ihrer Krise führen könne. Stil-inklusive denkende Autoren versuchen der ökonomischen Marginalisierung des Jazz damit auf pragmatische Weise entgegenzuwirken und werden in dieser Haltung von Jazzmusiker*innen bekräftigt, die oft gleichzeitig aus ästhetischer und ökonomischer Motivation heraus eine

Verbindung zwischen Jazz und Rock anstreben. Trotz einer dezidiert strategischen Komponente bezeichnen Zwerin und Kofsky ebenso wie beispielsweise Jazztrompeter Don Ellis eine Stilfusion als Fortschritt, wohingegen kritische Stimmen aus dem traditionellen Lager diese umgekehrt als Ausverkauf, Rückschritt und ästhetische Verwässerung anprangern.

Objektivistische Argumentationsformen

Musikindustrielle Promoter*innen einer neuen Stil-inklusiven Form des Jazz, welche Zwerin und Kofsky mit ihren Artikeln mobilisieren wollen, sind genau der Ankerpunkt der Kritik aus den Stellungnahmen im *Jazz Podium*. Entgegengesetzte Forderungen werden etwa im *Down Beat*-Magazin öfters in denselben Heftausgaben abgedruckt. Dass in diesen auf engem Raum ausgefochtenen Grabenkämpfen selten ein konsensueller »middle-ground« entsteht, äußert sich unter anderem darin, dass auf beiden Seiten gegensätzliche Ansprüche auf empirische Evidenz gestellt werden. »The longer I teach, the more I conclude that most people's beliefs are simply immune to empirical evidence«, behauptet etwa Kofsky als Unterstreichung seiner Position im Jahr 1967 (Kofsky 1967: 36). Auf der Gegenseite endet zwei Jahre später eine als Brief an Musikhochschulen, Musikseminare und Rundfunkanstalten ausgesendete offizielle Stellungnahme, welche von den deutschen Jazzforschern im Rahmen der im *Jazz Podium* besprochenen Expertenrunde abgedruckt wurde, folgend:

»Wir sehen in der Verschmelzungstheorie, so wie sie in den genannten Sendungen und Publikationen propagiert wird, eine Tendenz, die vorwiegend kommerzielle Gründe hat. Tatsächlich ist diese Verschmelzung musik-phänomenologisch nicht gegeben. Ihre Propagierung ist daher irreführend« (Berendt /Dauer/Fritsch/Herzog zu Mecklenburg/Röhrig/Rosenberg/Schulz-Köhn/Viera/Zimmerle 1969: 43).

Den Verweis auf eine empirische Ebene legitimieren die Autoren des Briefes unter anderem damit, dass sie in ihrer beruflichen Tätigkeit wissenschaftlich und praktisch mit Jazz zu tun haben (ebd.). Tatsächlich ist die Aussage einer musik-phänomenologisch nicht gegebenen Verschmelzung aber als eine auf den eigenen Wertesystemen beruhende Geschehensinterpretation zu verstehen. Das wird an folgender Begründungsaussage ersichtlich, welche den Beobachtungen anderer Journalisten und Musiker*innen widerspricht:

»Was die Musiker betrifft, so gibt es nach wie vor so wenige Jazzmusiker, die Pop spielen wollen, und so selten Popmusiker, die Jazz spielen können, dass

diese Tatsache, wenn sie doch ausnahmsweise gegeben ist, als etwas Außergewöhnliches Erwähnung findet« (ebd.).

Der Anspruch der *Jazz Podium*-Diskussionsteilnehmer auf empirische Evidenzen wird dabei vor allem durch die vielfachen entgegengesetzten Aussagen von Musiker*innen in Musikmagazinen ebenso wie rückblickenden Stellungnahmen von Musiker*innen in Frage gestellt. Entgegengesetzte Positionierungen verschiedener Personen lassen hierbei die unter dem Deckmantel eines objektiven Wissensanspruches versteckten Machtansprüche erkennen. Es veranschaulicht aber auch, dass es eine vertikale Hierarchie im Meinungstransport zwischen Journalisten und Musiker*innen gab. Wenn Herbie Hancock, der sowohl im Modern Jazz als auch im Jazzrock musikalisch aktiv war, sein Verständnis eines modifizierten Jazz mit den Worten äußert: »Jazz is not dead. It has continued to evolve. I think it is now better than ever« (Hancock zit. n. Johnson 1971: 34), oder Ornette Coleman 1971 freundschaftliche Beziehungen zur britischen Jazzrockgruppe Soft Machine aufbaut (King 1994; Dove 1971: 22) und im Laufe der 1970er Jahre selbst mit Jazzrockelementen experimentiert, so werden diese Perspektiven aus Ekkehard Josts folgender Feststellung exkludiert: »Die Musiker des traditionellen Lagers und mehr noch die politisch engagierten Vertreter des Neuen Jazz standen der Fusion-Welle mit erheblicher Skepsis, bisweilen mit unverhohlener Abneigung gegenüber« (Jost 1982: 278). Jost stützt diese Aussage mit einer Einzelzitation des Jazzrockkritischen Schlagzeugers Max Roach (ebd.) und ersetzt eine Perspektiven-Diversität durch einen zentralen, hegemonialen Standpunkt. Letztendlich autorisiert Jost hiermit seine ästhetische Disposition in Stellvertretung für eine breite Gruppe von Jazzmusiker*innen und blendet die zahlreichen während der 1960er- und 1970er Jahre auffindbaren Gegenpositionen zu seinem Standpunkt aus.

Interpretation

Wie können nun auf der einen Seite die Polemiken von Horst Schade und Leonard Feather, auf der anderen Seite beispielsweise eine Messianisierung des Jazzrockflötisten Jeremy Steig durch den Jazzkritiker Whitney Balliett (Balliett zit. n. Anon. 1967) verstanden werden? Aus welchen Gründen heraus wird ein solches »rhetorisches Übersteuern« erklärbar? Aus diesem diskursiven Dissens geht zunächst hervor, dass die gleichen Sachverhalte oft gegensätzlich gedeutet und bewertet werden. Deutungen divergieren auf einer dichotomen Achse des Alten und Bewährten gegenüber dem Neuen und Modifizierenden im Hinblick auf musikalisches Gestalten und musikindustrielles

Handeln. Entgegengesetzte Positionierungen werden hierbei erklärbar anhand verschiedenartiger musikästhetischer als auch soziokultureller Selbstverortungen der jeweiligen Protagonisten, die für die Zukunft etwas Spezifisches wollen. Aufrechterhaltungsbemühungen einer bestehenden Typikalität des Jazz stehen Konstruktionsversuchen einer neuen, mittels popularmusikalischer Elemente modifizierten und zukunftsgerichteten Typikalität gegenüber. So können etwa polemische Äußerungen von Schade und Feather als Bewahrungsversuch der eigenen Identität als Jazzkritiker verständlich werden. Eine ökonomische Bedrohung entspricht dabei ebenso der Bedrohung einer etablierten Jazzästhetik, da ein schwindendes Publikum auch ein Schwinden der Kernelemente des »echten« Jazz als Gefahr in sich birgt. Die ökonomische Bedrohung etablierter Ausdrucksformen des Modern und Mainstream Jazz kann Machtansprüche folglich als einen Verteidigungsmechanismus erklärbar machen: erstens in Form einer ästhetischen Selbstaufwertung des Eigenen (Jazz) anhand ästhetischer Wertrelativierungen des Anderen (Rock) und zweitens als Machtanspruch an die eigene Perspektive der Autoren, welche mit Verhaltensforderungen an die aktiven Musiker*innen einen Fortbestand der eigenen ästhetischen Identität sowie deren Relevanz in der Musikindustrie aufrechtzuerhalten versucht. Trotz eines Verweises auf den scheinbar objektiven, da empirischen Charakter der eigenen Behauptungen offenbaren die Analysen die divergierenden Deutungsmuster nicht als Bemühungen wissenschaftlich empirischen Beschreibens, sondern als kulturpolitische Agenden, die in erster Linie von der eigenen ästhetischen und kulturideologischen Positionierung geprägt sind. Eine subjektive Einschätzung, wie man etwas persönlich verstehe, weicht dabei einer pseudo-objektiven Darlegung, wie etwas auch von anderen zu verstehen sei. Ein solcher Geltungsanspruch dient der Stärkung der eigenen Position sowie der Ästhetiken, Praktiken und Akteur*innen, welche dieser gewünschten Zukunftsausrichtung des Jazz entsprechen.

Fallbeispiele: Nucleus und Soft Machine

Nucleus wurde 1969 vom britischen Jazztrompeter Ian Carr gegründet, der sich mit dieser Band bewusst vom Modern Jazz sowohl aus ästhetischen als auch ökonomischen Gründen zu entfernen versuchte. Die Band bestand hierbei zum Großteil aus Musikern, welche in der britischen Modern- und Free Jazzszene verankert waren. Soft Machine wiederum wurde 1966 von den Rockmusikern Robert Wyatt, Mike Ratledge, Kevin Ayers und David Allen gegründet. Als experimentelle Rockband, deren Jazz-Einflüsse sich vor allem in

ausgedehnten Kollektivimprovisationen bei Liveauftritten niederschlugen, erlangte die Band in Londons psychedelischer Undergroundszene schnell Bekanntheit. Ab 1969 bewegte sich Soft Machine zunehmend in Richtung einer vorwiegend instrumentalen Spielweise, die ihre Free Jazz-Einflüsse deutlicher zum Ausdruck brachte, als auf ihren ersten beiden, noch mehr Gesangsparts enthaltenden Alben *The Soft Machine* (1968) und *Volume Two* (1969) zu hören ist.

In den folgenden Jahren wechselten die Jazzmusiker John Marshall, Karl Jenkins und Roy Babbington von Nucleus zu Soft Machine. Die Gemeinsamkeiten im Musikerpersonal verdeutlichen einen Anfang der 1970er Jahre von Nucleus und Soft Machine geteilten musikszenischen Raum hinsichtlich ihrer musikalischen Ausrichtung: Beide Bands benötigten Musiker, welche über Kompetenzen sowohl innerhalb der Jazz- als auch der Rockmusik verfügten.

Allerdings werden die Bands aufgrund ihrer divergierenden szenischen Ursprünge von den Medien unterschiedlichen Genreräumen zugeordnet. So wird in der *Melody Maker*-Ausgabe vom 27. Juni 1970 Soft Machines drittes Album *Third* (1970) unter »New Pop Albums« rezensiert (Charlesworth 1970: 23), das Debut-Album *Elastic Rock* (1970) von Nucleus hingegen unter »Jazz Records« (Williams 1970a: 26). *Melody Maker* kategorisiert auch Soft Machines folgendes Album *Fourth* (1971) in der Ausgabe vom 13.3.1971 noch als »Pop Album« (Williams 1971a: 16). Ähnlich wie Horst Schade bei *Third* einen niederschwelligeren Bewertungsmaßstab in der Rezension inszeniert (Schade 1971: 225), basiert die Einordnung auf der vermeintlichen Zuordnung Soft Machines zur musikalisch weniger kompetenten Rockszenen. Diese unterschiedlichen Zuordnungen können nicht zwingend aus bloßem Erleben der klingenden Musik ohne kontextuelles Verständnis nachvollzogen werden, da Soft Machines und Nucleus Jazzrock-Spielweisen auf den Alben *Third* und *Elastic Rock* bemerkenswerte Ähnlichkeiten erkennen lassen. Wie ich im Folgenden darstellen werde, bilden divergierende musikalische Backgrounds und Selbstverortungen der Musiker die Basis für unterschiedliche Rezeptionsformen und für die mit den Forderungen von Genre-Autoritäten in Verbindung stehenden Aktionsweisen und Vermittlungsversuchen der Musiker.

Nucleus

Wenn Jazzhistoriker wie Ekkehard Jost (1982), Arrigo Polillo (2007) oder Ken Burns und Geoffrey C. Ward (2000) die Bestrebungen von Jazzrockmusiker*innen auf eine rein ökonomische Aktionsebene reduzieren, zeichnet Ian Carr ein differenzierteres Bild. Im Echo zu Perspektiven von Journalisten wie

Gleason und Zwerin sowie Musikern wie Junior Mance spricht Carr von einer künstlerischen Stagnation im Modern Jazz und beschreibt das Streben nach neuen Ausdrucksformen und nach Originalität im Sinne einer intrinsischen Motivation eines/r Künstler*in als zentralen Auslöser für seine Hinwendung zum Jazzrock (Carr 1973: 134, 144). Carr verortet Nucleus in seiner Monographie *Music Outside* (Carr 1973), mit welcher er den eigenständigen musikalischen Fortschritt der britischen Jazzszene als ihre Emanzipation vom US-amerikanischen Jazz dokumentiert, selbstbewusst in eine Linie britischer Innovationen neben anderen Musiker*innen des britischen Free Jazz und der Free Improvisation. Dabei positioniert er Jazzrock in ästhetischer Hinsicht keineswegs oppositionell zum Free Jazz. Vielmehr machen Carr ebenso wie mein Interviewpartner, der Nucleus Schlagzeuger John Marshall (Marshall 2019), für ihre Aktionen in Nucleus die gleichen Argumente des musikalischen Fortschrittes und der Abgrenzung von US-Amerika geltend wie jene von britischen Free Jazzmusiker*innen. Carrs und Marshalls Perspektiven rasonieren mit denen von Kofsky, Gleason und Zwerin in Bezug auf eine kreative Stagnation innerhalb der Jazzszene und eine notwendige Modernisierung ihrer Ausdrucksmittel und ihrer Musikindustrieverbindungen im Sinne einer Professionalisierung. Marshall drückt dies mit den Worten aus: »We decided to learn some lessons from the rock scene« (ebd.). Dass Carr sich um einen Manager für die finanziellen Angelegenheiten von Nucleus und deren Vermarktung bemühte – ein in der damals vor allem selbstorganisierten Jazzszene unüblicher Schritt – und ein an die Rockszene angepasstes technisches Equipment in Form einer eigenen PA sowie eines elektrifizierten Instrumentariums verwendete, müssen sowohl als ein pragmatisch-ökonomischer als auch ein kreativer Schritt verstanden werden. Angesichts dessen, dass Autoren wie Feather über einen Integritätsverlust von Jazzmusiker*innen schreiben, welche Elemente der Populärmusik aufgreifen, muss Carr sich diskursiv allerdings um die Aufrechterhaltung seiner Integrität innerhalb der Jazzszene bemühen. Dies ist dadurch erkennbar, dass Carr Nucleus mittels einer Anbindung an die Innovationen der britischen Free Jazz-Szene strategisch in ein kunstmusikalisches Narrativ des musikalischen Fortschrittes einbettet. Außerdem stellt Carr ökonomische und künstlerische Motivationen als zueinander kongruente Bestandteile seiner Aktionen dar:

»[A]ll they say is ›oh, there's those idiots selling out and doing their pop thing.‹ That's ridiculous; of course we've had pressures on us to get more commercial, but we're [sic] resisted them and we're still playing exactly what pleases us most. " [sic] I've got a theory that if you're doing something that excites you personally very much, then it's bound to get through to other people as well« (Carr zit. n. Williams 1971b: 21).

Carr rechtfertigt sich geschickt sowohl im Hinblick auf seine musikalische Integrität als auch auf Nucleus' Publikumserfolg, welchen er wiederum als in seiner musikalischen Integrität begründet zu verstehen gibt. Seine Bemühung um die Aufrechterhaltung einer musikalischen Respektabilität ergibt sich hierbei aus den zum Teil normativen Verständnissen und Funktionsmechanismen innerhalb der Genre-Kulturen des Jazz und den mit dieser in Beziehung stehenden gesellschaftlichen Wertesystemen.

Soft Machine

Soft Machines Musiker vertraten aufgrund ihrer Identifikation mit der jugendkulturellen Counter Culture der britischen Rockszene andere Haltungen gegenüber bürgerlichen Wertevorstellungen wie Respektabilität und standen institutionellen Aufwertungsversuchen ihrer Musik als Teil der Hochkultur skeptisch gegenüber. Dies wird exemplarisch deutlich an Soft Machines Einladung im Jahr 1970, als erste Rockband bei der kunstmusikalischen Veranstaltung der *BBC Classic Proms* aufzutreten. Robert Wyatt sagte im Nachhinein über Soft Machines in den Medien kontrovers diskutierten Auftritt: »a failed effort to make us respectable, and had it succeeded I think it could have done a lot more damage« (Wyatt zit. n. Bennett: 306). Eine von Wyatt erzählte Anekdote aus dem Booklet eines 2019 veröffentlichten Konzertmitschnittes bildet ebenso seine Skepsis gegenüber Rahmungen von Soft Machine als »anständiger Musik« (proper music) ab: »Before our bit, I went out the back for a quick fag and the doorman didn't want to let me back in. ›I've got to play in there‹, I said. ›You must be kidding son‹, he said, ›they only have proper music in there‹. Not that night they didn't« (Wyatt 1988).

John Sheinbaum hat bei Rezeptionen des Progressive Rock aufgezeigt, dass Bemühungen um musikästhetische Ernsthaftigkeit bzw. Respektabilität von der Musikkritik oft als Abkehr von normativen Werten der Rock-Genrekultur verstanden und dementsprechend angegriffen wurden (Sheinbaum 2002: 21-42). Wyatts und Carrs unterschiedliche Positionierungen zum musikalischen Kunstdiskurs entspringen insofern divergierenden Konstruktionen von Authentizität in Jazz- und Rockmusikalischen Diskursen. Während Carr Respektabilität für sein Unterfangen einfordert und es mit einem solchen Eigennarrativ ästhetisch zu legitimieren versucht, würde Soft Machine Respektabilität vonseiten der kunstmusikalischen Institutionen als potentieller Authentizitätsverlust eher schaden. Wenngleich Soft Machines Spielstil um 1970 bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit Nucleus musikalischer Ausrichtung auf-

weist, folgen aus Soft Machines rockmusikalischem Background, ihrer medialen Genreverortung und anderen Publikumserwartungen unterschiedliche Rezeptionsweisen sowie Forderungen an die Ausrichtung der Band. Außerhalb eines dem Experimentieren aufgeschlossenen Publikums in Londons psychedelischem Underground gehen die Musiker bei Auftritten in ländlichen Gegenden laut Wyatt sechs von zehn Mal unter Tränen von der Bühne (Robert Wyatt zit. n. King 1994: 43), da Zuhörer*innen eine konventionellere Rock Band erwartet hätten. *BBC Audition*-Berichte aus dem Jahr 1968 zeigen darüber hinaus verwunderte Rezensent*innen, welche das geringe Marktpotential der Band kritisieren (Anon. 1968). Während Nucleus sich vonseiten der Jazzszene gegenüber einer Kritik des kommerziellen Ausverkaufes rechtfertigen muss, stehen umgekehrt Soft Machines avantgardistische Tendenzen in der Kritik. Soft Machines Vermischung von Einflüssen macht die Band vor allem für Hörer*innen von experimenteller Jazz- und Rockmusik attraktiv. Ihre Rezeption widerspricht damit Darstellungen von Jazzrock als allgemeinem Mittel des Ausverkaufs für Jazzmusiker*innen und offenbart divergierende ästhetische Werthaltungen zwischen Rock- und Jazzszenen sowie die Abhängigkeit der Rezeption von Bands von ihrer Genreverortung.

Konklusion

Ich schließe daraus, dass Selbstvermarktungsstrategien, ästhetische Argumentationsweisen und künstlerische Selbstverortungen von Genre-spezifischen Normen geprägt werden und eine Rechtfertigung von Musiker*innen gegenüber zwar inoffiziellen, aber von verschiedenen Personen explizit formulierten Verhaltensregeln erfordern. Solche Verhaltensregeln sind innerhalb der Jazzszene immer wieder von sich selbst autorisierenden Jazzjournalisten und Jazzhistorikern aufgesetzt worden. Sowohl deutsche als auch US-amerikanische Jazzjournalisten äußern autoritativ nicht nur, was Jazz nicht ist, sondern auch, was Jazz nicht sein sollte, und schreiben Jazzmusiker*innen hiermit bestimmte Verhaltenskodexe vor.

Es ist kritisch zu hinterfragen, worauf sich eine Autorität begründen kann, die ästhetische Richtlinien für die Zukunft von Stilen vorzugeben vermag. Machttheoretische Problematiken ergeben sich aus den Ungleichheiten zwischen verschiedenen Sprecher*innen-Positionen und aus den medialen Kommunikationswegen. Marshall McLuhan machte bereits 1964 mit der Phrase »The medium is the message« darauf aufmerksam, dass der Einfluss der Medien nicht allein auf ihren Inhalt, sondern vielmehr auf das Wesen der Medien selbst als »extensions of man« zurückzuführen ist (McLuhan 2013: 7-22). Was

durch die Medien kommuniziert wird, erlangt in dem Sinne unabhängig vom Inhalt der Aussage Aufmerksamkeit. Ermöglicht wird Autorität insofern durch das Einnehmen einer einflussreichen beruflichen Position, welche die Verbreitung musikästhetischer Geltungsansprüche ermöglicht und wiederum externe Autoritätszuschreibungen aufgrund des breiten Wirkungskreises zur Folge haben kann. Musikästhetische Autoritätsansprüche erscheinen dabei wenig demokratiefähig, da das Wort einer Person normierender wird als das einer anderen und den Musikschaffenden in der Regel nicht die gleichen Möglichkeiten der medialen Einflussnahme zur Verfügung stehen.

Aus dieser Studie geht anhand der analysierten Quellen für den behandelten Zeitrahmen und stilgeschichtlichen Kontext hervor, dass Journalisten wie auch Historiker ihre eigenen ästhetischen Positionierungen in einer Stellvertretung für die aktiven Musiker*innen den Jazzfans nahelegen, ebenso wie sie in ihrer Kritik eine autarke Kritikerposition beanspruchen, die Fans als auch Musiker*innen mit der Vorgabe ästhetischer Richtlinien belehren soll. In dieser Stellvertreterfunktion sowie autarken Kritikerinstanz können verschiedenste Perspektiven verallgemeinernd auf die eigene reduziert werden und ästhetische Werturteile als das Abbild einer empirisch gegebenen Wirklichkeit verdreht werden. Letztendlich gilt: Wer ästhetisch wertet, stellt eine Machtforderung, verteilt Macht oder entzieht sie anderen Akteur*innen und agiert dabei auf einer oftmals verdeckten politischen Ebene, während selbige Person gleichzeitig immer nur für sich selbst sprechen kann.

Stilinklusive Perspektiven in Jazz- und Populärmusikforschung: Ein Ausblick

Jazzforschung als internationale Disziplin konsolidierte sich weitläufig über das kulturpolitische Ziel, Jazz als Kunstmusik in seinem kulturellen Kapital anzuheben und mit der europäischen Kunstmusik gleichzusetzen (vgl. Marckhl 1969: 15-19; Spall 1967: 282-283). Der Standpunkt der frühen Jazzforschung hat im historischen Rückblick durchaus seine Relevanz: Es ist anzunehmen, dass sich die Herausbildung dieses Forschungsfeldes zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich gar nicht vollzogen hätte, wäre Jazz als Populärmusik verstanden worden. Ab den 1990er Jahren erfährt die Jazzforschung im Gewand der New Jazz Studies vermehrt einen Einfluss durch nicht-musikwissenschaftliche und somit nicht-kunstwissenschaftlich geschulte Disziplinen wie die Cultural Studies und die Sozialwissenschaften. Diese Tendenzen gingen einher mit kritischen Reflexionen kultureller Machtachsen, etwa einseitiger Kanon-Bildung

in der Jazzhistoriographie und der Marginalisierung nicht-kanonisierter Musiker*innen-Figuren und Personengruppen wie Jazzmusiker*innen und Akteur*innen außerhalb US-amerikanischer Entwicklungslinien.

Historiographische Kanonkritik betont in ihrer zur Schau Stellung von Ausgrenzungsmechanismen verschiedene Auseinandersetzungsebenen mit Musik und Kultur und offenbart deren gemeinsame Nenner; so ist ästhetisch umstrittenen Stilformen wie dem Jazzrock und im Geschichtskanon des Jazz marginalisierten Personengruppen wie Jazzmusikerinnen* gemeinsam, dass sie anhand derselben in der Vergangenheit etablierten Machtachsen aus dem Bereich des Normativen ausgeschlossen wurden. Dies wirkte nicht nur auf die Erzählung der Jazzgeschichte, sondern auch auf die institutionellen Strukturen im Hinblick auf die dort vertretenen Musiken, theoretischen Ausrichtungen und wirkenden Lehrpersonen ein.

Die männliche Dominanz in Jazzforschung und Jazzjournalismus, welche anhand der verwendeten Quellen zutage getreten ist, wird in der heutigen internationalen Jazzforschung zunehmend aufzubrechen versucht. Bei jazzwissenschaftlichen Tagungen wie den Rhythm Changes, Documenting Jazz oder der Radio Jazz Research Conference sind Keynotes von Jazzforscherinnen mittlerweile die Regel und nicht die Ausnahme.⁴ Ebenso sind feministische Themen gleich wie in den Popular Music Studies auch in den New Jazz Studies zu einem Forschungsschwerpunkt geworden (vgl. Rustin/Tucker 2008). Jedoch überwiegt nach wie vor die männliche Anzahl der Vortragenden an internationalen Jazzforschungskongressen signifikant. Für die Zukunft dieses Fachgebietes ist es erstrebenswert, eine breite Vielfalt an Perspektiven zu ermöglichen: Von weiblichen Jazzforscherinnen, Forscher*innen aus den Popular Music Studies und anderen Disziplinen, Forscher*innen unterschiedlicher ethnischer Zugehörigkeit sowie Forscher*innen außerhalb europäischer und US-amerikanischer Wirkungszentren. Je mehr verschiedene Perspektiven im wissenschaftlichen Diskurs ermöglicht werden, umso mehr kann Jazz als ein nicht auf ein Verständnis standardisierbares musikalisches, kulturelles und gesellschaftliches Phänomen hermeneutisch durchdrungen werden und umso diversitätskompetenter kann der akademische Diskurs geführt werden. André Doehring vermerkt über anzustrebende Curricula der zukünftigen Jazz Studies, dass diese

4 Vergleiche die Programme folgender Tagungen bezüglich Keynotes und der Gender-Balance bei den Vortragenden: <http://documentingjazz.com/documenting-jazz-2020-2/> (Anon. 2020), <https://www.rhythmchanges.net/2019-conference/> (Anon. 2018a), <https://www.rhythmchanges.net/programme/> (Anon. 2018b).

»stets die legitimierende, steuernde und innovative Aufgabe [haben], Jazz als einen breitest möglichen Gegenstand erkennbar zu machen, der uns durch unsere Forschung etwas über uns als Menschen, Künstler, unsere Kultur, Politik, Utopien, Wünsche, Begehren oder unser Wirtschaftssystem erzählt und somit hilft, kritische Positionen zu entwickeln und zu überprüfen. [...] Kommende JazzforscherInnen sollten sich außerdem eine möglichst große Offenheit für andere Zugänge und Methoden der Auseinandersetzung mit Jazz bewahren« (Doehring 2019: 255).

Um eine Diversifizierung einnehmbarer Positionen im akademischen Jazz-Diskurs hat sich auch dieser Artikel bemüht, indem in der Vergangenheit etablierte Hierarchien sichtbar und damit analysierbar und angreifbar gemacht wurden. Dabei habe ich eine Perspektive formuliert, die dafür Stellung bezieht, kulturpolitische Hierarchien zwischen verschiedenen Musikstilen und den damit verbundenen soziokulturellen Räumen zu hinterfragen. Dieser Artikel versteht sich mit den machtkritischen Analysen folglich als in den gegenwärtigen Perspektiven der New Jazz Studies ebenso wie in den von Beginn an interdisziplinären und intersubjektiver argumentierenden Popular Music Studies verhaftet. Die wertvolle Forschungsarbeit der frühen Jazzforschung sowie die für Jazz als Genre-Kultur höchst bedeutsame Funktion der Musikkritik soll mit diesem Artikel keineswegs in Frage gestellt werden; doch möchte ich mit den Ergebnissen dieser Untersuchung einen Beitrag zur nötigen Aufarbeitung leisten, die ein kontemporärer, um Stilinklusion wie Diversität bestrebt, Blick auf historische Debatten um »Kunst« und »Unterhaltung«, »Hochwertiges« und »Triviales« in den 1960er- und 1970er Jahren mit sich bringt.

Literatur

- Anon. (1968). »Audition Report on: The Soft Machine, Tape of Trail Broadcast in ›Top Gear‹, heard by Production Panel: Tuesday, 20th February 1968.« In: *BBC Written Archives Centre*, Peppard Road, Caversham Park, Reading, RG4 8TZ, UK. Document Folder: *Artists, The Soft Machine*, File II 1968-1972.
- Anon. (1967). »Jazz: A Way Out of the Muddle.« In: *Time*, 11.8.1967.
- Anon. (o. J.). »About Down Beat: A History as Rich as Jazz Itself.« In: *Downbeat*, <https://downbeat.com/site/about/P10> (Zugriff: 26.6.2021).
- Anon. (2020). »Documenting Jazz 2020 Birmingham.« [Tagungswebsite], <http://documentingjazz.com/documenting-jazz-2020-2/> (Zugriff: 26.6.2021).
- Anon. (2018a). »Rhythm Changes: 2019 Conference.« In: *Rhythm Changes*, <https://www.rhythmchanges.net/2019-conference/> (Zugriff: 26.6.2021).
- Anon. (2018b). »Rhythm Changes: Programme.« In: *Rhythm Changes*, <https://www.rhythmchanges.net/programme/> (Zugriff: 26.6.2021).
- Bennett, Graham (2005). *Soft Machine: Out-bloody-rageous*. London: Syzygy.

- Berendt, Joachim Ernst / Dauer, Alfons M. / Fritsch, Werner L. / Herzog zu Mecklenburg, Carl Gregor / Röhrig, Wolfram / Rosenberg, Alfred / Schulz-Köhn, Dietrich / Viera, Joe / Zimmerle, Dieter (1969). »Jazz & Pop: Ein offener Brief.« In: *Jazz Podium*, Februar 1969, S. 43.
- Brennan, Matt (2017). *When Genres Collide: Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle between Jazz and Rock*. New York: Bloomsbury.
- Buhles, Günter (1971). »Soft Machine.« In: *Jazz Podium*, Juni 1971, S. 225.
- Burns, Ken / Ward, Geoffrey C. (2000). *Jazz: A History of America's Music*. New York: Pantheon.
- Carr, Ian (1973). *Music Outside. Contemporary Jazz in Britain*. London: Latimer New Dimensions.
- Charlesworth, Chris (1970). »New Pop Albums: Soft Machine. Third.« In: *Melody Maker*, 27.6.1970, S. 23.
- Dawbarn, Bob (1969). »Chicago's impeccable Mr. Pankow.« In: *Melody Maker*, 13.12.1969, S. 9.
- Doehring, André (2019). »The shape of jazz studies to come? Überlegungen zu Anforderungen, Inhalten und Zielen der Ausbildung von JazzforscherInnen.« In: *Jazzforschung heute: Themen, Methoden, Perspektiven*. Hg. v. Martin Pfeleiderer und Wolf-Georg Zaddach. Berlin: Edition EMVAS, S. 235-259.
- Dove, Ian (1971). »Soft Machine: Gaslight, New York NY.« In: *Billboard*, 17.7.1971, S. 22.
- Feather, Leonard (1971). »A Year of Selling Out.« In: *Down Beat 16th Annual Yearbook Music '71*, S. 10.
- Fellezs, Kevin (2011). *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*. Durham und London: Duke University Press.
- Ford, Bill (1970). »Enough of these jazz/rock raves!.« In: *Melody Maker*, 24.1.1970, S. 32.
- Frith, Simon (2007). »Is Jazz Popular Music?« In: *Jazz research journal* 1 (1), S. 7-23.
- Gennari, John (2006). *Blowin' Hot and Cool: Jazz and Its Critics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gertberg, Hans (1969). »Podium Jam Session.« In: *Jazz Podium*, Februar 1969, S. 43.
- Gleason, Ralph (1967). »Like a Rolling Stone.« In: *Jazz & Pop*, 14.9.1967, S. 14.
- Greene, Cyra H. (1969). »Life Begins at Forty: Junior Mance.« In: *Down Beat*, 16.10.1969, S. 16.
- Gridley, Mark C. (1978). *Jazz Styles*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Heineman, Alan (1970). »Led Zeppelin II.« In: *Down Beat*, 4.2.1970, S. 22.
- Henshaw, Laurie (1968). »Why Don Ellis Uses His 4-Valve Trumpet Team.« In: *Melody Maker*, 16.11.1968, S. 17.
- Holt, Fabian (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jäger, Siegfried (2012). *Kritische Diskursanalyse: Eine Einführung*. Münster: Unrast.
- Johnson, Brooks (1971). »Herbie Hancock: Into His Own Thing.« In: *Down Beat*, 21.1.1971, S. 14-15, 34.
- Jost, Ekkehard (1982). *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.
- King, Michael (1994). *Wrong Movements: A Robert Wyatt History*. O.O: SAF Publishing.
- Kofsky, Frank (1967). »The Scene.« In: *Jazz & Pop*, 1.9.1967, S. 36-37.
- Marckhl, Erich (1969). »Musikwissenschaft und Jazz: Rede zur Eröffnung der ersten jazzwissenschaftlichen Tagung in Graz.« In: *Jazz Forschung / Jazz Research* 1. Hg. v. Friedrich Körner und Dieter Glawischnig, S. 15-19.

- Marsalis, Wynton (1988). »What Jazz Is – and Isn't.« In: *New York Times*, 31.7.1988, S. 21, 24.
- Marshall, John (2019). Interview mit Autor, 7.9.2019, London.
- McLuhan, Marshall (2013). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Critical Edition. Berkeley: Gingko Press.
- Morgenstern, Dan (1967). »A Message to Our Readers.« In: *Down Beat*, 29.6.1967, S. 13.
- Nicholson, Stuart (1998). *Jazz-Rock: A History*. New York: Schirmer.
- Polillo, Arrigo (2007). *Jazz: Die neue Enzyklopädie*. Mainz: Schott.
- Pond, Steven F. (2005). *Head Hunters: The Making of Jazz's First Platinum Album*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rustin, Nicole T. / Tucker, Sherrie (Hg.) (2008). *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. Durham: Duke University Press.
- Schade, Horst (1971). »Jazz-rock.« In: *Jazz Podium*, Juni 1971, S. 223-225.
- Schade, Horst (1969). »Podium Jam Session.« In: *Jazz Podium*, Februar 1969, S. 43-44.
- Sheinbaum, John J. (2002). »Progressive Rock and the Inversion of Musical Values.« In: *Progressive Rock Reconsidered*. Hg. v. Kevin Holm-Hudson. New York: Routledge, S. 21-42.
- Spall, Peter van (1967). »Begegnungen zwischen Jazz und Kunstmusik: Interview mit Dr. Alfons Dauer.« In: *Jazz Podium*, Oktober 1967, S. 282-283.
- Steane, Ed (1970). »The Editor's Page.« In: *Hip*, 1.7.1970, S. 1-2.
- Taylor, William »Billy« (1986). »Jazz: America's Classical Music.« In: *The Black Perspective in Music. Special Issue: Black American Music Symposium 1985* 14 (1), S. 21-25.
- Thomas, Gregory V. (2002). »The Canonization of Jazz and Afro-American Literature.« In: *Jazz Poetics: A Special Issue* 25 (1), S. 288-308.
- Williams, Martin (1993). *The Jazz Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, Martin (1968a). »Bystander: Some Thoughts on Influence.« In: *Down Beat*, 18.4.1968, S. 15.
- Williams, Martin (1968b). »Bystander.« In: *Down Beat*, 27.6.1968, S. 15.
- Williams, Richard (1971a). »Pop Albums: Soft Machine. Fourth.« In: *Melody Maker*, 13.3.1971, S. 16.
- Williams, Richard (1971b). »Carr: Love Affair with Nucleus.« In: *Melody Maker*, 2.1.1971, S. 21.
- Williams, Richard (1970a). »Jazz Records: Nucleus. Elastic Rock.« In: *Melody Maker*, 27.6.1970, S. 26.
- Williams, Richard (1970b). »A Totem for the 70s.« In: *Melody Maker*, 3.1.1970, S. 14.
- Williams, Richard (1969). »No time for the jazz/rock experiments: Chris Spedding.« In: *Melody Maker*, 30.8.1969, S. 8.
- Wilson, Russ (1967). »The Future of Jazz: On the Rocks?« In: *Down Beat*, 15.6.1967, S. 17.
- Wyatt, Robert (1988). Booklet »Soft Machine – Live At The Proms 1970.« Reckless Records CD RECK 5.
- Zwerin, Michael (1969). »State of Mind: Not Like Old Times.« In: *Down Beat*, 20.2.1969, S. 13.
- Zwerin, Michael (1968). »State of Mind: A Statement of Position.« In: *Down Beat*, 2.5.1968, S. 14.

Diskografie

Nucleus (1970). *Elastic Rock*. Vertigo 6360 008.

Soft Machine (1971) *Fourth*. CBS 64280.

Soft Machine (1970). *Third*. CBS 66246

The Soft Machine (1969). *Volume Two*. Probe CPLP 4505

The Soft Machine (1968). *The Soft Machine* Probe CPLP 4500.

ARTISTIC RESEARCH IN DER POPULÄREN MUSIK? ZU DEN POTENTIALEN UND HERAUSFORDERUNGEN EINER KÜNSTLERISCHEN MUSIKFORSCHUNG FÜR DIE POPULAR MUSIC STUDIES

Wolf-Georg Zaddach

Einleitung

In den Popular Music Studies stehen musikalische Praktiken, an denen Musiker*innen, Produzent*innen und Komponist*innen beteiligt sind, schon seit längerem im Fokus des Forschungsinteresses. Hierfür wurden und werden Forschungsmethoden aus Disziplinen wie etwa den Sozial-, Medien- oder Geschichtswissenschaften angewendet und die Weiterentwicklung einer methodisch angemessenen Musikanalyse vorangetrieben (Pfleiderer/Grosch/von Appen 2014). Auch haben sich insbesondere in Nordeuropa, Großbritannien, den USA und Australien/Neuseeland stärker auf die konkrete künstlerische Praxis abzielende Ansätze unter verschiedensten Bezeichnungen wie ›practice-based‹ oder ›performance as research‹ entwickelt und in Teilen institutionalisiert. Seit Ende der 1990er Jahre entwickelte sich mit *Artistic Research* bzw. künstlerischer Forschung zudem eine neue Perspektive praxisbasierter Forschung der Bildenden Künste, des Designs oder der Musik, die die Künstler*innen selbst sowie den Schaffensprozess in den Mittelpunkt der Forschung rückt. Dabei avancierte Artistic Research in den vergangenen beiden Jahrzehnten zu einem ernstzunehmenden Feld.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern Artistic Research bzw. künstlerische Forschung eine aussichtsreiche neue Forschungsperspektive für die Popular Music Studies darstellen kann. Dazu werde ich zunächst Artistic Research als eine neue Forschungsperspektive im Allgemei-

nen und daran anschließend bezogen auf Musik diskutieren und eine Unterteilung des Forschungsbegriffes in künstlerische und wissenschaftliche Musikforschung vorschlagen, um die Spezifität von Artistic Research als potenziellen Paradigmenwechsel herauszuarbeiten. Daran anschließend werde ich bisherige praxisbezogene Ansätze der Popular Music Studies diskutieren und der Frage nachgehen, welche Anknüpfungspunkte und Perspektiven für eine zukünftige künstlerische Musikforschung in den Popular Music Studies bestehen und vielversprechend sind.

1. Was ist Artistic Research?

1.1 Historische Entwicklung und Hintergründe des Forschungsparadigmas

Artistic Research ist ein seit den 1990er Jahren in universitären Kontexten vielfältig diskutiertes Thema (Caduff/Wälchli 2010). Im Zuge der Bologna-Reform intensivierten sich die Debatten darum, wobei einerseits sehr starke Länderunterschiede¹ und andererseits unterschiedliche Interessen und Auffassungen in den verschiedenen Kunstdisziplinen vorherrschten. Artistic Research ist bislang kein etablierter oder umfänglich akzeptierter Ansatz, wie die gemeinsam von mehreren Verbänden unterzeichnete *Vienna Declaration on Artistic Research* (AEC 2020) feststellt und zugleich auf eine entsprechende Aufwertung abzielt.

Überlegungen zur Berücksichtigung der künstlerischen Prozesse als Teil einer qualitativen Forschung mit dem*der Künstler*in als Forschende*n reichen dabei bis in die 1970er Jahre zurück, wie der Essay »On the Differences Between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research« des US-amerikanischen Kunstwissenschaftlers und Pädagogen Elliot Eisner (1981) belegt. Auch lassen sich forschende Praktiken in unterschiedlichen Kunstbereichen bis weit in das vergangene Jahrhundert zurückverfolgen. So sprach etwa der Schweizer Künstler Serge Stauffer in einem Kurzesay von Kunst als Forschung. Einer der Vordenker der Sound Studies, Pierre Schaeffer, stellte im Paris der 1950er Jahre mit der »Groupe de recherches musicales« bewusst einen Bezug zu forschenden Praktiken her.

Als wichtiger Ausgangspunkt einer sich formierenden künstlerischen Forschung hin zu einem neuen »Forschungsparadigma« (Jacobshagen 2020: 14; Bolt 2016) wird allerdings erst der 1993 am Londoner Royal College of Art

1 In Europa insbesondere zwischen einerseits den skandinavischen Ländern und Großbritannien und andererseits Kontinentaleuropa mit Ausnahme der Schweiz.

gehaltene Vortrag »Research in Art and Design« des Historikers Christopher Frayling (1993) angesehen. Die systematische Unterteilung von kunst- und designbezogener Forschung in die drei Kategorien »into«, »through« und »for art and design« verdeutlicht eine Eigenständigkeit insbesondere der letzteren Kategorie, indem Frayling hier auf die Besonderheit der Kommunikationsebene als in der Regel nicht per se sprachlich gebunden verweist (Frayling 1993: 5). Diese Differenzierung wurde von Henk Borgdorff (2007) und Florian Dombois (2009) in den 2000er Jahren aufgegriffen und modifiziert. Während Dombois (2009: 13) die zweifache Unterteilung »Research on/for/through art« sowie »Art on/for/through research« vornahm, schlug Borgdorff (2007: 6) die im heutigen Diskurs allgemein akzeptierten Kategorien »Research on the arts«, »Research for the arts« und »Research in the arts« vor. Letztere Kategorie, die Frayling noch als »Research for art and design« bezeichnete, zeichnet sich für Borgdorff (2012: 38) durch eine besondere »performative perspective« aus.

Einen wesentlichen Reibungspunkt im Diskurs um künstlerische Forschung stellt die Kritik am dominierenden Verständnis von ›Wissen‹ und ›Wissensgenerierung‹ dar (Siegmund/Calabrese 2016). Die institutionalisierte und ausdifferenzierte Wissenschaft wird hierbei in ihrer Deutungshoheit hinterfragt, was auch mit Fragen nach der Definition von Wissen sowie Grenzen von Macht zusammenhängt (El Kassar 2021; Huber et al. 2021b: 9). Diese Sensibilisierung für das Verhältnis von Wissen, Macht und Ungerechtigkeit wird u.a. im Kontext des Diskurses um ›epistemic injustice‹ nach Miranda Fricker thematisiert (Fricker 2007; Kidd/Medina/Pohlhaus Jr. 2017). Hierunter werden allgemein Formen von Diskriminierung, Rassismus, Unterdrückung oder Geringschätzung gefasst, die zu einem Ausschluss aus Wissenskontexten, zu Verzerrungen und Falschdarstellungen der Erfahrungen und letztendlich einer ungerechten Wissensgenerierung führen. Auch in der institutionalisierten Musikforschung und -ausbildung sind epistemische Ungerechtigkeiten und Ungleichgewichte vorherrschend oder zumindest präsent (vgl. u.a. Ewell 2020; Morrison 2019; Grasswick 2017).²

Dabei kann sich diese Kritik auch auf Diskurse innerhalb der Wissenschaft berufen (El Kassar 2021). Für Bruno Latour, der intensiv zur Produktivität von

2 Man könnte auch sagen, dass die populäre Musik mit ihren jeweils spezifischen Erfahrungsmodi und Produktions-Logiken in der akademischen Forschung und Ausbildung in Deutschland nach wie vor unterrepräsentiert ist, während die europäische Kunstmusik, die wohlgerneht nur von einem eher geringen Teil der Bevölkerung überhaupt rezipiert wird, überrepräsentiert ist und folglich ihre (vermeintliche) ›epistemische Machtposition‹ als akademische Instanz dadurch weiter verfestigt.

wissenschaftlichen Erkenntnissen forschte, erscheint daher die Unterscheidung von Forschung und Wissenschaft konsequent. Für Latour (1998) stehe Wissenschaft für Gewissheit, sei »cold, straight and detached«, während Forschung warm, emotional, und riskant sei, letztlich auch für Unsicherheit stehe. Neben Latour (1998, 2008) müssen hier ebenso Donna Haraway oder etwa Rosi Braidotti, die eine fundamentale Forderung nach einer Neuformierung der Geisteswissenschaften vertreten, sowie weitere Vertreter*innen etwa feministischer und queerer Epistemologien genannt werden (Loh 2018: 152-157), die eine Angemessenheit von distanzierenden, auf Dekonstruktion abzielenden Formen der Erkenntnis angesichts sich aktueller gesellschaftlicher Problemlagen infrage stellen. Anke Haarmann (2019: 75-82) hebt hervor, dass die Herausbildung von Artistic Research als Forschungsperspektive erst vor dem Hintergrund dieser sich im Ausgang des 20. Jahrhunderts formierenden Wissenschaftskritik und dem parallel vollzogenen »practice turn« und weniger in praxisorientierten Ansätzen des 19. Jahrhunderts, etwa bei Hegel, verstanden werden kann.

Angesichts eines ausdifferenzierten Wissenschaftssystems stellt Artistic Research demnach konflikthafte Fragen, wenn etwa der Körper, Affekte, Vorsprachlichkeit, aber auch Forschung selbst als grundlegende Themen verhandelt werden. Der Philosoph Jens Badura verweist daher auf die in unserem Denken tief verankerte Unterscheidung von »einerseits intuitiver, unmittelbarer Erkenntnis, andererseits diskursiver, begründungsbasierter Erkenntnis« (Badura 2015: 43). Die seit der Aufklärung manifeste Auffassung, dass »Gründe für Erkenntnisanspruch« (Badura 2015: 44) im Sinne von Evidenzen mitzuliefern seien, bedeutete nicht nur die Einschränkung von Erkenntnis auf rational-begriffliche Argumentation und Logik, sondern degradierte auch die intuitive Erkenntnis als ledigliche Vorstufe der diskursiven; eine Abspaltung, die bereits der Wegbereiter der philosophischen Ästhetik, Alexander Gottlieb Baumgarten, in seiner prägenden Schrift *Aesthetica* Mitte des 18. Jahrhunderts kritisiert. Aus diesen Gründen plädiert Badura für ein komplementäres, post-antagonistisches Verständnis von Erkenntnis im Sinne eines wechselseitigen Spannungsverhältnisses von »intuitiver und diskursiver Erkenntnis« (Badura 2015: 47), um somit einen »Verhandlungsraum unterschiedlicher Erkenntnisweisen« zu schaffen (Badura 2015: 48). Indem künstlerische Forschung genau dies problematisiert, werden künstlerische Praktiken als »verhandelnde, positionierte Sinngewebe verständlich und für das Feld der Forschung als einem Verhandlungsraum über Einsicht fruchtbar« gemacht (Haarmann 2019: 61). Robin Nelson (2013: 37-47) unterscheidet ebenfalls mehrere »modes of knowing« und spricht von einem »know-how« (»Insiderwissen«, erfahrungsbezogen, haptisch, »tacit« und »embodied«), einem

»know-what«, welches durch kritische Reflexion expliziert wird und einem »know-that«, welches durch Dritte über Beobachtung und Analyse ermittelt wird. Charakteristisch ist jedenfalls, dass das künstlerische Wissen eine besondere Form von subjektivem und situiertem Wissen darstellt (Barrett 2014; Huber et al. 2021b; Coessens 2014, 2021). Daher werden auch etwa Ansätze der Autoethnographie diskutiert und erprobt (Crispin 2021a, b; Zaddach 2019), um eine kritische Auseinandersetzung zum »Wissen-Können« und dessen Grenzen in der künstlerischen Praxis weiterzuentwickeln.

An diese vermittelnde Herangehensweise sowie Latours vorgeschlagene Unterscheidung von Wissenschaft und Forschung anknüpfend schlage ich vor, eine Unterscheidung von künstlerischer Musikforschung einerseits und wissenschaftlicher Musikforschung andererseits vorzunehmen, um einen epistemischen Verhandlungsraum zu eröffnen und andere hierarchisierende oder abwertende Trennungen zu vermeiden.³ Dieser epistemische Verhandlungsraum kann dann nicht nur als Entfaltungsraum für Artistic Research verstanden werden, sondern zugleich als Möglichkeitsraum für kritische Selbstreflexion und Weiterentwicklung der Positionen und Methoden der wissenschaftlichen Musikforschung.

1.2 Artistic Research als Forschungspraxis

Artistic Research lässt sich als Forschung definieren, »die über eine starke Verankerung in der künstlerischen Praxis verfügt und die neues Wissen, neue Einsichten oder Perspektiven« ermöglicht (AEC 2015). Der künstlerischen Forschung wird das Potential einer »epistemischen Ästhetik« (Haarmann 2019) und somit eines »»anderen Wissens« zwischen Kunst und Theorie« (Brunner 2017; Mersch 2015: 131-138; Hansen/Barton 2009: 122) zugeschrieben.

Es geht dabei weniger um die Erkenntnisgehalte von Kunst an sich denn um die Erkenntnisweisen in künstlerisch-ästhetischen Prozessen. Der Blick wird eröffnet für »das Interaktive und Kontextuelle, ebenso wie das Prozessuale und Ephemere der Kunst auch in ihrer werkhafte Materialität« (Haarmann 2019: 63). Julian Klein betont daher, dass künstlerische Erfahrung »ein aktiver, konstruktiver und ästhetischer Prozess [ist], in dem Modus und Substanz untrennbar miteinander verschmolzen« seien – die subjektiven Erfahrungen im Erleben von Musik ließen sich »nicht delegieren« und eben »erst in zweiter Ordnung intersubjektiv verhandeln« (Klein 2011: 2). Dabei wird auch argumentiert, dass Reflexion bereits Teil der künstlerischen Erfahrung an sich

3 Der Pleonasmus »wissenschaftliche Forschung« wird dabei bewusst in Kauf genommen, um dem Anspruch eines erweiterten Forschungs- und Wissensbegriffes gerecht zu werden.

und in diesen Erfahrungen angeeignetes künstlerisches Wissen als leibliches und »gefühltes Wissen« (Klein 2011: 3) präsent sei. Daher findet häufig ein Rückgriff auf Konzepte des »impliziten« und des Körperwissens (»embodied knowledge«) statt.

Der entscheidende Unterschied zwischen künstlerischer Praxis und künstlerischer Forschung besteht in der Rahmung dessen. Originalität, Dokumentation, Nachvollziehbarkeit, Methodologie und Methodenreflexion, Verweispraxis, Intersubjektivität und Terminologie spielen gleichermaßen eine Rolle wie der künstlerische Prozess und dessen Ergebnis selbst (AEC 2015; Coessens/Crispin/Douglas 2009: 178). Methoden, Dokumentation und Ergebnispräsentation etwa sind aber keinesfalls auf die Möglichkeiten der wissenschaftlichen Forschung beschränkt, sondern sollen vielmehr in Abhängigkeit von der konkreten künstlerischen Praxis entwickelt werden. Denn die in der wissenschaftlichen Forschungspraxis nicht auflösbare Bedingung und Voraussetzung von diskursiven Äußerungen ist zwar auch ein wichtiger Bestandteil der künstlerischen Forschung, könne aber Borgdorff zufolge nur schwer an die Stelle der künstlerischen »Argumentation« (»artistic »reasoning«) treten (Borgdorff 2012: 69). Bereits Eisner (1981: 6) betont, dass eine kritische Würdigung der Forschungsleistung in den Künsten mit standardisierten wissenschaftlichen Verfahren schlichtweg schwer zu realisieren sei.

Die Aushandlung angemessener Herangehensweisen verdeutlicht die nötige Sensibilität hinsichtlich epistemischer Ungerechtigkeiten und Ungleichgewichte. Während noch vor einigen Jahren befürchtet wurde, ausschließlich oder in erster Linie als Datenlieferant für die Wissenschaft zu fungieren (vgl. Coessens/Crispin/Douglas 2009: 17-19), artikuliert sich zunehmend eine selbstbewusste Kritik an einer intensivierten Akademisierung und Institutionalisierung von Artistic Research sowie damit einhergehende Angleichungsprozesse (Lilja 2021; Henke et al. 2020; Cotter 2019). So stellt beispielsweise das *Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter* eine grundlegende Kritik insbesondere an der methodisch-theoretischen und institutionellen Unterordnung unter ein »universitär-akademische[s] Regime« dar (Henke et al. 2020: 6). Künstlerische Forschung büße ihre Eigenständigkeit ein, da sich Künste gerade dadurch auszeichnen, dass sie »nicht gemäß einer strikten Methode (einem *met'hodos*) in präfigurierten Bahnungen vorgehen, sondern in Gestalt von Sprüngen, Seitengängen oder Umwegen« (Henke et al. 2020: 13). Auch die Kulturwissenschaftlerin Cornelia Caduff diagnostiziert, dass künstlerische Forschung nunmehr verstärkt von Wissenschaftler*innen und Theoretiker*innen dominiert werde, die selbst gar nicht in künstlerischer Praxis involviert sind (Caduff 2017: 321f.) – wodurch die Gefahr droht, dass eine erneute Unterordnung und Abwertung von oder

gar Distanzierung zu den Erkenntnispotentialen künstlerischer Forschung gestärkt wird.⁴ In Reaktion auf die im Sommer 2020 veröffentlichte *The Vienna Declaration on Artistic Research* (AEC 2020) kritisieren Florian Cramer und Nienke Terpsma ebenfalls die Unterordnung von Artistic Research in universitäre und neoliberale Kontexte und befürchten eine Regression künstlerischer Forschung (Cramer/Terpsma 2021). Indirekt wird somit auch die Frage aufgeworfen, inwiefern sich durch die Einverleibung künstlerischer Forschung in ein »universitär-akademische[s] Regime« eine epistemische Ungerechtigkeit in Form von Machtverhältnissen der Deutungs- und Wissenshoheiten fortschreibt. Indem diese Bruchlinien und Infragestellungen von der künstlerischen Forschung weiter vorangetrieben werden und damit das vorherrschende Wissenschaftsverständnis herausgefordert wird, bietet dieses Spannungsfeld im Sinne des von Badura vorgeschlagenen »Verhandlungsraumes unterschiedlicher Erkenntnisweisen« allerdings das bedeutsame Potential für tiefgreifende Wandlungsprozesse, deren Ausgang derzeit nicht abgesehen werden kann.

2. Artistic Music Research

2.1 Die Konsolidierung einer künstlerischen Musikforschung

Eine praxisorientierte Musikforschung bildete sich mit je eigenen Modellen zunächst vor allem in den USA, in Großbritannien und Australien/Neuseeland heraus. Dies wird an der Vielzahl unterschiedlicher Doktor*innengrade und -titel deutlich, die im Falle der USA etwa mit der Etablierung des Doctor of Musical Arts (DMA) bis in die 1950er Jahre und vereinzelt noch weiter zurückreicht (Cook 2015: 12f.) – auch wenn hier noch nicht von einem vergleichbaren Verständnis von künstlerischer Forschung gesprochen werden kann. James Elkins (2013: 10f.) identifiziert in globaler Perspektive sechs verschiedene »Cultures of PhD« der allgemeinen Artistic Research: ein britisches, ein skandinavisches, ein kontinentaleuropäisches, ein japanisches, ein chinesisches und ein nordamerikanisches Modell, wobei etwa das britische Modell ebenfalls in Australien, Neuseeland, Kanada, Südafrika, Uganda und einigen weiteren Ländern zu finden sei. Entsprechende musikbezogene Programme

4 Eine ähnliche Kritik an der künstlerischen Forschung mit dem Vorwurf der Vernachlässigung der künstlerischen Tätigkeit und ihrer Eigenlogiken formuliert der Philosoph Robert Pfaller (2020: 148-149, 218).

konnten sich aufgrund von Reformen des Hochschulsektors und der Forschungsförderung insbesondere in Großbritannien und Australien/Neuseeland verstärkt seit den 1980er Jahren herausbilden (Jacobshagen 2020: 23-32).

Diese unterschiedlichen Forschungstraditionen entwickelten zahlreiche eigenständige Begriffe und Konzepte wie ›practice-based‹, ›practice-led‹, ›practice as research‹, ›performance as research‹, ›research-based practice‹, usw. Die Unterscheidung dieser Begriffe und Konzepte wiederum ist schwierig und Kontext-spezifisch, wodurch ein Austausch über geografische, kulturelle, institutionelle und disziplinäre Grenzen hinweg stark erschwert wird (Barton 2018: 5). Auch sind die Begrifflichkeiten teils problematisch, etwa, wenn das die Praxis und Forschung verbindende ›as‹ als Fortschreibung der Trennung und binären Gegenüberstellung von Kunst und Forschung aufgefasst werden könnte (Arlander 2018: 333f.). Ausgangspunkt dieser Ansätze ist wiederum stets künstlerische Praxis, sodass das Argument des Künstlers und Theaterwissenschaftlers Bruce Barton überzeugt, einen allgemeineren und diese verschiedenen Zugänge bündelnden Ansatz zu verfolgen. Demnach kann Artistic Research als »umbrella concept« aufgefasst werden, welches eine Vielzahl von methodischen Ansätzen und Kunstpraktiken umfasst (Barton 2018: 4f.).

Artistic Music Research wurde ab den 2000er Jahren zunächst im kontinentaleuropäischen Modell und insbesondere am Orpheus Institute in Gent in Kooperation mit niederländischen Universitäten realisiert (Borgdorff 2012: 62-69; Coessens/Crispin/Douglas 2009). Die kontinentaleuropäischen Debatten um Artistic Research in den 2000er Jahren eröffneten auch eine Neubewertung des künstlerischen Prozesses selbst und der Rolle der Künstler*innen vor dem Hintergrund der bis dato in den Institutionen praktizierten Kunstforschungen. Mit *The Artistic Turn. A Manifesto* haben die Autorinnen Kathleen Coessens, Darla Crispin und Anne Douglas (2009: 11-12) mit ihren Hintergründen in Philosophie, Musik und Visueller Kunst sowie in Anlehnung an die diversen Turns in den Kulturwissenschaften der vergangenen Jahrzehnte einen Paradigmenwechsel diagnostiziert, der wesentlich auf die Herausbildung von Artistic Research beruhe.

Auf europäischer Ebene wird die Entwicklung der künstlerischen Musikforschung durch die von der Europäischen Union geförderten Projekte der Europäischen Interessenvertretung der Musikhochschulen und Konservatorien (AEC), die Institutionen aus über 40 Ländern repräsentiert, seit den 2000er Jahren vorangetrieben. So erarbeitete die international besetzte Arbeitsgruppe ›Polifonia‹ zwischen 2004 und 2014 grundlegende Handreichungen für die Forschungspraxis (<https://www.aec-music.eu/polifonia>). Seit 2013 wird diese Arbeit durch die Gruppe ›European Platform for Artistic Research in

Music« (EPARM) und hier insbesondere durch jährlich stattfindende internationale Konferenzen fortgesetzt (<https://www.aec-music.eu/about-aec/organisation/aec-working-groups/eparm-working-group>). 2015 etwa sprach sich die AEC mit einem *White Paper* für eine stärkere Etablierung des Forschungsfeldes und die Entwicklung von Qualitätsstandards aus.

Im deutschsprachigen Raum wurde Artistic Music Research mit einer gewissen Verzögerung aufgegriffen, sodass konkret für Deutschland gar von einer »verspäteten Disziplin« die Rede sein kann (Jacobshagen 2020: 13). In den 2010er Jahren wurde diese Diskussion zusehends intensiver und nicht frei von Konflikten geführt (Brandt 2017; AEC 2015; GFM 2014). Institutionelle Schwerpunkte einer Artistic Music Research entwickelten sich im deutschsprachigen Raum bisher vor allem in Österreich (Graz, Linz, Wien, Salzburg) und der Schweiz (Bern, Zürich), erst in jüngerer Zeit auch an deutschen Hochschulen (HfMT Köln, HfMT Hamburg, HfM Karlsruhe, MH Freiburg). Während etwa die Doktoratsschule der Kunstuniversität Graz (KUG) mit einem speziellen Doktorgrad (Dr. artium) bereits seit 2009 aktiv ist, etablierten sich ähnliche Angebote in Deutschland erst in der zweiten Hälfte der 2010er Jahre. Ein wesentlicher Unterschied besteht dabei in der Personalpolitik: Während in Österreich bereits mehrere Professuren und Stellen für künstlerische Musikforschung geschaffen und besetzt wurden, ist diese Entwicklung in Deutschland gerade erst in den Anfängen und zentriert sich derzeit vorrangig um lokale Arbeitsgruppen wie das »Labor Künstlerische Forschung« an der HfMT Köln oder die »Hamburg School of Artistic Research« an der HfMT Hamburg. Die Entwicklung einer vernetzten Fachkultur der künstlerischen Musikforschung insbesondere im deutschsprachigen Raum befindet sich dabei ebenfalls in den Anfängen.⁵

2.2 Artistic Research und die Popular Music und Jazz Studies

Praktiken der Musik oder des »Musickings«, worunter Christopher Small (1998: 9) Praktiken des Aufführens, Hörens, Komponierens von Musik sowie des Tanzens verstand, sind schon lange für die wissenschaftliche Musikforschung von Interesse. Während Alfred Schütz' Essay »Making Music Together« bereits 1951 auf die grundlegenden sozialen Prozesse bei einer Musikaufführung zwischen

5 Eine Ausnahme scheint das 2019 in Wien gegründete internationale »Artistic Jazz Research Network« mit mehreren Vertretern aus dem deutschsprachigen Raum darzustellen (<https://artisticjazzresearch.com/>); zu Veröffentlichungen von Netzwerkmitgliedern vgl. u.a. Onsmann/Burke 2017; Podiumsdiskussion 2019; Kahr 2015, 2018, 2021; Zaddach 2019.

Musiker*innen und Publikum oder Komponist*innen und Musiker*innen aufmerksam machte, eröffnete insbesondere der sich in den Kulturwissenschaften seit den 1980er Jahren immer stärker herausbildende ›performative turn‹ weitere Perspektiven (Fischer-Lichte 2012).

In der Erforschung von Musikpraktiken rekurrieren musiksoziologische und -psychologische Ansätze auf ausgefeilte Forschungsdesigns und Methoden der Kultur-, Sozial- und Naturwissenschaften, erheben eine Vielzahl an Daten und entwickeln entsprechende Interpretationen. Diese Herangehensweisen sind allerdings nicht unproblematisch: Martin Pfeleiderer stellt fest, dass in der Improvisationsforschung insbesondere im Jazz hauptsächlich regelmäßig wiederkehrende und systematisierbare Aspekte im Fokus der Forschung und Lehre stünden, während das »Einmalige, Spontane, Ereignishafte und Emergente des Improvisierens« vernachlässigt werde (Pfeleiderer 2018: 15f.). Methodische Ansätze zumeist der qualitativen Forschung, die durch zeitliche Nähe zur künstlerischen Praxis und mithilfe von technischen Tools diese Lücke zu schließen versuchen (vgl. Sloboda 1985: 148; Müller 2017; Back/Klose 2018), können dies trotz vielversprechendem Forschungsinteresse nicht vollends umsetzen. Nicht nur unterliegen Musiker*innen-Interviews Verzerrungen etwa in Form von »sozialer Erwünschtheit« (Hlawatsch/Krickl 2019) oder spiegeln den Kontext kreativwirtschaftlicher Selbstdarstellungskonzepte und –zwänge. Vielmehr ist ausschlaggebend, dass die Musiker*innen an der Entwicklung des Forschungsdesigns, der Erhebung, der konkreten Analyse und Kontextualisierung ihrer Aussagen nicht (direkt) beteiligt sind (vgl. hierzu die Kritik in Smith 2017). In ihrer Methodenkritik zur Videoanalyse mit Improvisierenden kommen Andreas Back und Peter Klose (2018: 48) daher auch zu dem Schluss: »Es ist nicht eindeutig zu beurteilen, ob der Interviewte gerade seine Gedankengänge während des Improvisationsprozesses selbst beschreibt oder ob er sein eigenes musikalisches Handeln eher a posteriori aus einer Beobachterperspektive analysiert und erläutert.« Diese Kritik zielt durchaus auf den Kern des Forschungsdesigns ab, da die Reflexion der Musiker*innen in einem völlig anderen, mitunter distanzierteren situativen Kontext eingebunden ist als der Moment der Improvisation selbst. Mit Donna Haraways Konzept des ›situierten Wissens‹ gesprochen: Da diese verschiedenen Kontexte zu unterschiedlichen Formen von Körperbewusstsein, Affekt, Raum- oder Zeitempfinden führen können, kann sodann auch ›Reflexion‹ oder ›Wissen‹ in beiden Situationen etwas sehr Unterschiedliches bedeuten. Daher verweist Pfeleiderer (2018: 25) auch auf das bisher wenig ausgeschöpfte Potential einer »introspektiven Selbstbeobachtung« im Sinne einer forschenden Selbstbefragung, wie es etwa der Soziologie David Sudnow in *Ways of Hands* (1978) am Beispiel seiner Lernprozesse des Jazzklavierspiels demonstriert hat. Problematisch ist

also weniger die wissenschaftliche Forschungspraxis an sich. Vielmehr wird das Erkenntnisversprechen hinterfragt, auf welche Fragen wir mit der wissenschaftlichen Forschung tatsächlich Antworten entwickeln können bzw. wo die Grenzen dieser liegen.

Diese Problematisierung ist keinesfalls neu und wurde in den Popular Music Studies mehrfach thematisiert. Philipp Tagg betont 2011, dass während der Gründungsphase der International Association for the Study of Popular Music (IASPM) zu Beginn der 1980er Jahre neben Internationalität ein besonderer Wert auf Interdisziplinarität und Interprofessionalität gelegt wurde. Interdisziplinarität meine dabei nicht nur die Berücksichtigung der diversen, meist in universitären Kontexten verankerten Forschungsdisziplinen wie Musikwissenschaft, Soziologie oder Politikwissenschaft, sondern auch, und von Tagg an erster Stelle einer langen Aufzählung genannt: »music making« (Tagg 2011: 3). Interprofessionalität wurde thematisiert, »because it is impossible to understand much about music without considering it in relation to the multitude of functions it can fulfill, or without consulting a wide range of those who, in one way or another, mediate musical experience« (ebd.: 4).

Zu diesen Professionen zählt Tagg u.a. Komponist*innen, Sänger*innen, Soundingenieur*innen. Gerade diese Zielstellung der IASPM wurde aber, so Tagg, aufgrund von »epistemological restrictive hierarchy of ideas, discourses and approaches« stark vernachlässigt (ebd.). Tagg identifiziert als Gründe hierfür nicht nur soziale und ökonomische Ursachen, sondern auch eine tief verankerte Dichotomie von Kunst und Wissenschaft, dessen Resultat er als »epistemic inertia« bezeichnet – ebendie diskutierten Kritikpunkte und epistemischen Probleme, die Artistic Research als Ausgangspunkt nimmt.

Rupert Till (2013: 3) fasst zwei Jahre später zusammen, dass die zentralen Themen der Popular Music Studies, auch als Reaktion auf die terminologisch und methodisch verengten und unpassenden Methoden der historischen Musikwissenschaft, sich bemerkenswert wenig um Musikpraktiken des Komponierens oder Performens drehten und kaum geeignete Methoden entwickelten. Auch er wiederholt die Forderung, dass verstärkt interprofessionelle Ansätze in den Popular Music Studies einbezogen werden sollten. Daran anknüpfend kritisiert Bruce Johnson (2013), selbst aktiver Jazz-Trompeter und Musikwissenschaftler, die problematische Vernachlässigung der für die konkrete musikalische Praxis bedeutsamen Körper- bzw. Leiblichkeit, der Affekte sowie Materialitäten. Auch er identifiziert als Ursache hierfür ein tieferliegendes epistemologisches Problem, indem wir uns häufig auf Theorien, technisch bedingte Mediation und disziplinäre Grenzen berufen. Diese gestalten und pflegen eher eine Distanz zwischen theoretischem Diskurs und konkreter Musikpraxis (Johnson 2013: 103f.).

Bezugnehmend auf Taggs Kritik und die daran anschließende Debatte (Till 2013) thematisierte die Ausgabe 2/2017 des *IASPM@Journals* die »Practice-Led and Practice-Based Popular Music Studies«. Auf die Tradition praxisbasierter Forschung in Großbritannien und Australien verweisend, stellt Till (2017) in der Einleitung fest, dass auf Musikpraxis basierende Forschung in den Popular Music Studies bis dato recht überschaubar ausgefallen sei und einen Schwerpunkt auf technologische Aspekte wie etwa Musikproduktion aufweise (Till 2017: 5f.). Er betont, dass Musikforschung, die als wesentlichen Anteil ein künstlerisches Produkt zum Ziel hat, in Bereichen wie der europäischen Kunstmusik nunmehr selbstverständlich sei und es in den Popular Music Studies daher nicht überraschen sollte, die konkrete Musikpraxis als Methode zu nutzen (Till 2017: 4). Daher basieren die Beiträge der Journal-Ausgabe auf hybriden Formaten, die sowohl textliche als auch audio-Anteile aufweisen.

An diese Debatte knüpfte auch das 2016 von Simon Zagorski-Thomas gegründete »21st Century Music Practice Research Network« an (<http://www.c21mp.org/>). Zagorski-Thomas, dessen Arbeiten wesentlich zur Erforschung der Tonstudiopraxis beigetragen haben, hat dieses Netzwerk ins Leben gerufen, um einen Lösungsansatz für die Forderung nach interdisziplinärer und interprofessioneller Musikforschung anzubieten.⁶ In Workshops und Tagungen treten hier Forscher*innen und Praktiker*innen in den Austausch, wobei es keine Beschränkung auf populäre Musik gibt, sondern vielmehr verschiedenste Musikkulturen und -praktiken berücksichtigt werden sollen (21st CMPRN). Unklar ist allerdings, welche Professionen an dem Netzwerk von über 200 Mitgliedern (Exarchos 2021) tatsächlich beteiligt sind und wie eine nachhaltige Diskurskultur abseits der limitierten Webpage aufrechterhalten werden kann. Die Webpage präsentiert Arbeiten, die den breiten thematischen Anspruch widerspiegeln und auch dezidiert populäre Musik einbeziehen (Exarchos 2021). Allerdings sind die sechs unter »Practice Research Publications« gelisteten Forscher*innen alle in Großbritannien ansässig. Die durchweg multimedial präsentierten Projekte zeigen eine besonders große Nähe zu Artistic Research, wie es innerhalb des Practice-as-Research-Paradigmas häufig der Fall ist (vgl. Nelson 2013: 8f.). Dennoch muss festgehalten werden, dass nicht immer klar ist, aus welcher Richtung die Forschungsfragen kommen, der Musikpraxis oder der wissenschaftlichen Musikforschung. Im deutschsprachigen Raum ist eine künstlerische Forschung mit Schwerpunkt auf populäre Musik bisher kaum umgesetzt worden, sodass hier enormer Gestaltungsbedarf und -spielraum besteht.

6 Entsprechend offen verliefen auch die Diskussionen über die inhaltliche Ausgestaltung in der Frühphase des Netzwerkes über einen entsprechenden Mailverteiler.

2.3 Themen und Herausforderungen der künstlerischen Musikforschung

Künstlerische Musikforschung erstreckt sich mittlerweile über eine Vielzahl an Zugängen: Von der Performance-, Improvisations- und historischen Aufführungspraxis über Sound Studies und akustische Ökologie bis hin zu Komposition und Themen der Digitalität. Allgemein lässt sich festhalten: Artistic Music Research bzw. künstlerische Musikforschung interessiert sich für die konkreten individuellen Erfahrungs-, Entscheidungs- und Sinndeutungsprozesse beim Aufführen und Performen, Gestalten und Designen, Komponieren und Arrangieren, Vermitteln und Erfahrbarmachen von Musik und Klang einschließlich deren Objekte. Entscheidend dabei ist, dass das Forschungsinteresse aus der musikalischen Praxis selbst heraus abgeleitet wird und die Forschungsfragen, Methoden und Präsentationsformen sich an dieser ausrichten.

Für die Pianistin und Musikwissenschaftlerin Darla Crispin (Crispin 2015b: 31f.) stellt Musik einen besonderen Fall von künstlerischer Forschung dar, da diese flüchtig und zeitabhängig sei, was »das ›Geheimwissen‹ der Ausführenden noch obskurer erscheinen« lässt. Darüber hinaus betont sie, dass die konkrete musikalische Praxis gleichermaßen Ausgangspunkt und wesentlicher Teil des Forschungsprozesses sei, und sich anschließend als (Teil-)Ergebnis neuformiere und präsentiere (Crispin 2015a). Deniz Peters, Direktor der Künstlerisch-Wissenschaftlichen Doktoratsschule an der KUG und Inhaber einer der wenigen Professuren für künstlerische Musikforschung im deutschsprachigen Raum, hebt die Besonderheit von Musik innerhalb des Feldes der allgemeinen künstlerischen Forschung hervor. Peters (2017: 25) betont, dass Klangerfahrung und musikalisches Denken als eine nicht zwangsläufig sprachliche, sondern als körperlich basierte (»somatische«) Praxis verstanden werden müsse. Die für ihn hermeneutisch erschließbaren Dimensionen künstlerischer Prozesse versteht er als wesentliches Innovationspotential der künstlerischen Forschung (Peters 2017: 25). Zugleich weist er darauf hin, dass Artistic Research nicht nur eine epistemologische, sondern auch eine ethische Dimension besitze, indem sie intersubjektive Kommunikation über die Diversität der Deutungs- und Gestaltungsweisen ermögliche. Daraus kann der Anspruch abgeleitet werden, dass künstlerische Forschung eine gesellschaftliche Relevanz aufgrund der besonderen Reflexionsebene besitze (vgl. auch Podiumsdiskussion 2019: 165).

In der künstlerischen Musikforschung rückten bisher vor allem Fragen der Performativität und der künstlerischen Schaffensprozesse in den Mittelpunkt von Forschungsvorhaben. Am Orpheus Institute in Gent, einem der treibenden

Zentren des Artistic Music Research in Europa, wurde das Labor im Sinne eines Erprobungsraumes fruchtbar gemacht und experimentelle Forschung mit Diskursen insbesondere aus Philosophie und Psychologie verknüpft (Assis 2018; D'Errico 2018, 2021; Schwab 2018; Crispin/Gilmore 2014). Weitere wichtige Ansätze befassen sich mit Fragen der Improvisation und dem Zusammenspiel mit anderen Musiker*innen (Peters 2020; Gstättnner 2020; Lüneburg 2018), auch bereits vereinzelt im Kontext von populärer Musik und Jazz (Burke 2021; Kahr 2018, 2021; Onsmann/Burke 2017; Meelberg 2011, 2021). Auch Aspekte des ›embodied knowledge‹ und des Körpers als Träger von Wissen und affektiven Prozessen in Aufführungs- und Lernkontexten sowie deren methodische Reflexion werden zusehends thematisiert (Buyken 2019, 2020; Zaddach 2019; Smith 2017; Williams 2016; Meelberg 2011). Auch historische Dimensionen etwa der historischen Aufführungspraxis spielen eine nicht unwichtige Rolle (Keul 2019; Kahr 2015). Insbesondere im deutschsprachigen Raum ist zuletzt eine verstärkte Hinwendung zur grundlegenden Frage nach dem Wissen und der Wissensgenerierung in und durch musikalische Praktiken zu beobachten (Jacobshagen 2020; Huber et al. 2021a). Zudem gibt es bereits erste Ansätze, die Arbeits- und Lebensbedingungen zu reflektieren, so etwa im Kontext einer* tourenden Musiker*in und den Auswirkungen des Tour-Alltags auf die Bühnenperformance (McKinna 2014). Darüber hinaus können Erkenntnisse und Methoden der Artistic Music Research Niederschlag in der Musikpädagogik und hier insbesondere in der Hochschulausbildung finden (vgl. Jam Music Lab 2021; McMullen 2021; Hughes 2017; Wilson/van Ruiten 2013; Elliott 1996). Auch in den Sound Studies und der Klangkunst wird Artistic Research mit ähnlichen grundsätzlichen Themensetzungen diskutiert (Bull/Cobussen 2021; Cobussen 2021), wobei die Grenzen zur Ethnographie zusehends verschwinden. Als besonders aufschlussreich kann der Einbezug nicht-menschlicher Akteur*innen und Objekte und deren Agency in den künstlerischen Prozess und dessen Reflexion aufgefasst werden. Diese Perspektive ermöglicht es beispielsweise, den Wind als Mitspieler auf einer Bergkuppe in Field Recordings in Vietnam zu diskutieren (Östersjö/Nguyễn Thanh Thủy 2021) oder den spezifischen Klang eines Recording-Studios zu untersuchen (Thompson 2021). Aber auch politische und Meta-Themen können eine Rolle spielen, etwa um Klimawandel und Umweltverschmutzung klanglich erfahrbar zu machen (Gilmurray 2021; vgl. auch Jam Music Lab 2021; Wodak 2018 und Dibben 2017). Marcel Cobussen versteht den künstlerischen Forschungsprozess daher als »unexpected but nevertheless expectant exploration of a network of nodes, agents, and their relations through making art« (Cobussen 2021: 291).

Wie Artistic Music Research als wissenschaftliche Disziplin mit spezifischen Gütekriterien definiert und in den Curricula integriert werden kann,

welche qualitativen Ansprüche gesetzt werden sollen und wie Anschlussfähigkeiten zu den etablierten wissenschaftlichen Disziplinen, zugleich aber auch Innovationspotentiale für Forschungen zu Musik erkannt und weiterentwickelt werden können, ist Gegenstand eines gegenwärtigen Diskurses und Wandlungsprozesses (Jacobshagen 2018, 2020; Hofmann 2019). Zumindest wird die Institutionalisierung und Verankerung in Curricula an den deutschen Musikhochschulen seit Susanne Rode-Breymanns Amtsantritt als Vorsitzende der Rektorenkonferenz der deutschen Musikhochschulen in der Hochschulrektorenkonferenz (RKM) 2017 verstärkt vorangetrieben (Koch/Rode-Breymann 2017; RKM 2020a; RKM 2020b, 2020c). Mit entsprechenden Handreichungen und Leitfäden wird indirekt auch auf bestehende Konflikte um Ressourcenverteilung, Kompetenzen und Deutungshoheiten hingewiesen.

Ein wesentlicher Aspekt für erfolgreiche Artistic Music Research liegt meines Erachtens in der bisher nur bedingt realisierten wechselseitigen Rezeption und Bezugnahme von Akteur*innen der künstlerischen Forschung aufeinander, um einem Abdriften in kleinteilige Einzelfälle Vorschub zu leisten und Gemeinsamkeiten und Unterschiede besser herausarbeiten zu können. Zudem kann auch der Einbezug der Wirkung (»effect«) auf Teilnehmer*innen in den Forschungszusammenhang integriert werden, was die Gefahr einer ausschließlichen Selbstbezüglichkeit der künstlerischen Forschung entschärfen helfen kann (Bolt 2014: 23f.) und zugleich Perspektiven für die Berücksichtigung von weiterreichenden, gesellschaftlich relevanten Themen und eine kollaborative Forschung eröffnet.

2.4 Überlegungen zu Potentialen einer künstlerischen Musikforschung in den Popular Music Studies

Die diskutierten Themen und Herausforderungen bilden wichtige Ausgangspunkte für eine künstlerische Forschung in den Popular Music Studies und werden, wie gezeigt werden konnte, teilweise bereits umgesetzt. Im Folgenden skizziere ich zusammenfassend Perspektiven, die sich einerseits aus der bereits bestehenden künstlerischen Forschung übertragen lassen und andererseits als spezifisch für populäre Musik angesehen werden können. Zunächst lassen sich vielversprechende Argumente für eine Verankerung von künstlerischer Forschung in den Popular Music Studies ableiten. Hierzu zählen:

- a. ein neues Verständnis von Forschung, nach dem u.a. Forschungsfragen aus der künstlerischen Praxis herausgestellt werden, wodurch die sich in ihr konkret beforschbaren individuellen Bedürfnisse, Hindernisse, Risiken, Affordanzen und Affekte in den Mittelpunkt rücken;

- b. das Potential, wissenschaftliche Theorien und Konzepte zu erproben und zu evaluieren;
- c. die internationale, interdisziplinäre und interprofessionelle Dimension von Artistic Research, die nicht nur Akteur*innen aus dem Feld der Musik, sondern auch aus anderen Kunstfeldern sowie ferner eine interessierte Öffentlichkeit miteinschließt;
- d. die gewachsene und international vernetzte Institutionalisierung (in Deutschland etwa die Vertreter*innen der AEC-Arbeitsgruppen, ferner die 2018 gegründete Gesellschaft für Künstlerische Forschung und das 2009 gegründete Institut für Künstlerische Forschung Berlin !KF);
- e. das Potential, zur (Weiter-)Entwicklung einer erfahrungsbasierten, kultursensibilisierenden und ethisch nachhaltigen künstlerischen und wissenschaftlichen Ausbildung und Pädagogik beizutragen;
- f. eine fortschreitende Akademisierung der künstlerischen Ausbildung auch in der populären Musik, die eine Formulierung von entsprechenden Qualifizierungszielen verlangt.

Die bisherigen Ausführungen haben die inhaltliche Spannbreite einer künstlerischen Musikforschung, die auch Anwendung in der populären Musik finden kann, demonstriert. Eine ausführliche Diskussion und Evaluation von thematischen und methodischen Ansätzen speziell für die Popular Music Studies steht aus und kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Allerdings lassen sich für die populäre Musik besondere thematische Bereiche identifizieren, die in der alltäglichen Praxis so relevant wie prägend sind und daher das Potential bieten, Gegenstand einer künstlerischen Forschung zu werden. Die folgende kurze Skizzierung von Themenbereichen soll als Diskussionsanstoß verstanden werden und bedarf einer konkreten praktischen Erprobung im Kontext von populärer Musik. Als vielversprechende Themenbereiche können identifiziert werden:

- musikalische Gestaltungsweisen (u.a. Interaktion und Entrainment, Improvisation, historische Aufführungs- und Gestaltungspraktiken, Intertextualität und Referentialität, Kreativität, Komposition/Songwriting, Sampling und Remixing, Beat Making, Umgang mit Technologien wie DAWs und Interfaces sowie deren Agency in der künstlerischen Praxis);
- Performance und Performativität (u.a. Körper und Affekte, Raum und Atmosphäre, Inszenierung, Licht- und Sounddesign);
- Songtexte und deren klangliche Umsetzung durch die Stimme;
- Prozesse des Lernens und der Wissensaneignung (u.a. institutionalisiertes und informelles Lernen, Umgang mit Szene- und musikalischen Codes);

- Umgang mit Arbeits- und Lebensbedingungen und deren Auswirkungen auf die künstlerische Praxis (u.a. Teamarbeit und -konflikte, Touring, physische und psychische Gesundheit, Drogenkonsum, prekäre Arbeitsbedingungen, Wandlungsprozesse der Rezeption);
- die künstlerische Verhandlung von gesellschaftlich relevanten Meta-Themen (z.B. intersektionelle Themen der Diskriminierung und Unterdrückung, soziale Ungleichheit, Klimakrise und ökologische Nachhaltigkeit).

Mit Fraylings eingangs vorgestellter Definition, die dezidiert das Design einschließt, eröffnen sich weitere relevante Perspektiven auf

- Soundgestaltungs- und Kompositionsprozesse im Tonstudio, im Proberaum und auf der Bühne sowie in multimedialen Kontexten wie Musikvideos und
- das Design von analogen sowie digitalen Musikinstrumenten, -interfaces und -tools.

Darüber hinaus werden zukünftige Themen der »Kultur der Digitalität« (Stalder 2016) eine enorme Rolle für musikalische Praktiken spielen (vgl. Teboul 2021; Magnusson 2019, 2021; Rutz 2018). Künstliche Intelligenz oder Augmented/X Reality verlangen aufgrund ihrer wachsenden gesellschaftlichen Relevanz und eines zunehmenden Einsatzes in künstlerisch-kreativen Kontexten nahezu nach einer künstlerisch-forschenden Auseinandersetzung und Reflexion. Zudem eröffnet sich über die häufig in Gemeinschaften (Szenen, Communities) eingebetteten Spielarten der populären Musik das Potential einer ›community-based participatory research‹ und einer entsprechend ausgerichteten Wissenschaftskommunikation (Arlander 2018: 341; Barrett 2014).

Deutlich wird zudem, dass eine Forschungskultur hinsichtlich populärer Musik erst in den Anfängen steckt und wesentlich weiterentwickelt werden muss. Es ist meines Erachtens daher notwendig, nicht nur in die Diskussionen einer curricularen Verankerung an den Musikhochschulen einzusteigen und somit auch dort populäre Musik und Jazz zu stärken. Auch die weiteren universitären und hochschuläquivalenten Ausbildungsstätten mit Schwerpunkten auf populäre Musik (und Jazz) müssen eingebunden werden. Ein wesentliches Ziel sollte sein, eigenständige Professuren und/oder Mitarbeiter*innen-Stellen aufzubauen und Studienprogramme und Projekte zu entwickeln, um sinnvoll zu einer nachhaltigen Konsolidierung des Feldes, einer Vernetzung mit den diversen Wissenschaftsgemeinschaften und einer angemessenen Wissenschaftskommunikation beitragen zu können.⁷ Ich bin zudem davon überzeugt,

7 Dabei ist zu beobachten, dass im Bereich Popular Music oder Jazz im deutschsprachigen Raum derzeit gerade die privatwirtschaftlichen Hochschulen mit pop-

dass künstlerische Musikforschung am meisten davon profitieren würde, wenn sie nicht ausschließlich in einzelteilige Diskurse um Genres und Musikkulturen zerfasert, sondern vielmehr aus diesen Teilgruppen heraus eine gemeinsame Forschungsgemeinschaft bildet, die wiederum die Anschlussfähigkeit an die internationale und interdisziplinäre Artistic Research-Community ermöglicht.

3. Fazit und Ausblick

Der Beitrag setzte sich mit Artistic Research bzw. künstlerischer Forschung auseinander und fragte nach deren Relevanz für die populäre Musik. Dabei konnte gezeigt werden, dass sich Artistic Research zu einem neuen und ernstzunehmenden Forschungsparadigma einer praxisbasierten Forschung entwickelt hat. Festgestellt werden konnte, dass in den Popular Music Studies eine länger zurückreichende eigenständige Debatte über eine praxisbasierte und interprofessionelle Forschung zu beobachten ist, die bisher nur wenig Anknüpfungspunkte an den internationalen und interdisziplinären Diskurs der Artistic Research aufweist. Insbesondere in Deutschland ist zudem eine praxisorientierte Musikforschung bisher kaum in der Hochschullandschaft verankert und dadurch ein Anschluss an internationale Entwicklungen lange Zeit verpasst oder gar verhindert worden. In den abschließenden Abschnitten wurden daher Perspektiven und Potentiale für eine künstlerische Musikforschung in den Popular Music Studies aufgezeigt.

Als vielversprechende Perspektive soll abschließend die Kollaboration von künstlerisch und wissenschaftlich Forschenden hervorgehoben werden (Assis 2018: 13; Peters 2017; AEC 2015: 4; Till 2013: 3). In »kollaborativer Forschung« geht es demnach »nicht primär darum, ein gemeinsames, politisches und/oder moralisches Ziel zu verwirklichen, sondern in gemeinsamer epistemischer Arbeit mit Expert*innen anderer Wissensbereiche jeweils fachge-

musikalischem Schwerpunkt entsprechende Tendenzen erkennen lassen. So bietet das britische BIMM Institute am deutschen Standort in Berlin seit dem Wintersemester 2021/22 den Masterstudiengang »Popular Music Practice« an, der dezidiert ein Modul zu »Popular Music Practice and Research« beinhaltet. Die Jam Music Lab University in Wien bietet ebenfalls entsprechende Lehrinhalte unter der Leitung von Michael Kahr an und kann bereits auf erste Resultate verweisen (Jam Music Lab 2021). An den staatlichen Musikhochschulen in Deutschland, die Artistic Research allmählich integrieren, finden bisher nur wenige Projekte auf dem Gebiet des Jazz statt, während populäre Musik hier grundsätzlich so gut wie ausgeschlossen ist oder dem Fachbereich Jazz untergeordnet wird, was zukünftig stärker hinterfragt werden sollte. Zur Ausbildung im Bereich populäre Musik und Jazz in Deutschland vgl. Wicke (2019).

bietspezifische Beiträge zu gewinnen« (Bieler et al 2020: 88). Durch »epistemische Irritationen könnte kollaborative Forschung als katalytische Praxis« (Bieler et al 2020: 89) wesentlich zur Weiterentwicklung der jeweils beteiligten Disziplinen beitragen. Interprofessionalität und unterschiedliche Fragestellungen im selben Untersuchungsfeld sind vielversprechende Rahmenbedingungen für neues Wissen (Borgdorff/Peters/Pinch 2020). Dieser insbesondere in der Anthropologie und Ethnologie diskutierte Ansatz hebt den experimentellen Austauschprozess hervor, der gerade für künstlerische Musikforschung anschlussfähig erscheint und in Teilen etwa in der Musikethnologie auch bereits praktiziert wird. Die Potentiale einer kollaborativen Teamarbeit liegen meines Erachtens dabei nicht nur in einer angemessenen Vermittlung über verschiedene Medien (Artikel, Performances und Recordings, Online-Präsentationen, Performance-/Sound-Lectures und Tutorials), welche unterschiedliche Zielgruppen und Communities ansprechen können. Auch wird der Wissenstransfer im Sinne einer nachhaltigen Nutzung der Forschung in sowohl künstlerischen als auch wissenschaftlichen Kontexten ermöglicht und weiter vorangetrieben.

Im Beitrag habe ich dafür plädiert, populäre Musik in den Kontext und Diskurs um Artistic Research zu integrieren. Dabei soll es keinesfalls um die Etablierung eines neuen Wissens- und Deutungsmonopols oder eines Ausblendens anderer Deutungs- oder gesellschaftlicher Interaktions- und Mediationsprozesse gehen. Künstlerische Musikforschung in der populären Musik verspricht vielmehr eine ergänzende, in und durch die kreativen Prozesse und Praktiken freigelegte Erkenntnis aus dem Blickwinkel der Künstler*innen. Gerade für die Popular Music Studies erscheint es lohnend, die spezifische Komplexität von beteiligten Akteur*innen und Objekten sowie Technologien aus der Perspektive der Künstler*innen zu erfahren und reflektieren. Die Debatten um die Eigenständigkeit und Relevanz einer künstlerischen Musikforschung halten an (Born 2021; AEC 2020) – die Popular Music Studies sollten weder Anschluss und Gestaltungsmöglichkeiten verpassen noch das Potential für noch zu erprobende innovative Perspektiven verspielen.

Literatur

- 21st CMPRN (2020). *21st Century Music Practice Research Network*, <http://www.c21mp.org> (Zugriff: 23.4.2020).
- AEC (2015). *Artistic Research – Künstlerische Forschung. White paper*. Hg. v. Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschule,

- <https://www.aec-music.eu/publications/white-paper-on-artistic-research-key-concepts-for-aec-members> (Zugriff: 1.2.2020).
- AEC (2020). *The Vienna Declaration on Artistic Research*, https://www.aec-music.eu/userfiles/File/Newsitems/2020/Vienna_Declaration_on_AR_final_version_24_June_20.pdf (Zugriff: 28.5.2021).
- Appen, Ralf von (2007). *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld: transcript.
- Arlander, Annette (2018). »Introduction to future concerns. Multiple futures of performance as research?« In: *Performance as Research. Knowledge, Methods, Impact*. Hg. v. Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude und Ben Spatz. London: Routledge, S. 333-349.
- Assis, Paolo di (2018). *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- Back, Andreas / Klose, Peter (2019). »Jazzimprovisation zwischen spontaner Erfindung und erlernten Modellen. Ein empirischer Ansatz zur Analyse mit Hilfe von Video-Stimulated-Recall-Interviews.« In: *Pop weiter denken. Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 44). Hg. v. Ralf von Appen und André Doehring. Bielefeld: transcript, S. 31-52.
- Badura, Jens (2015). »Erkenntnis (sinnliche).« In: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Hg. v. Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker, German Toro und Sigrid Adorf. Zürich: Diaphenes, S. 43-48.
- Barrett, Estelle (2014). »Introduction: Extending the Field: Invention, Application and Innovation in Creative Arts Enquiry.« In: *Material Inventions: Applying Creative Arts Research*. Hg. v. Estelle Barrett und Barbara Bolt. London: I.B. Tauris, S. 1-21.
- Barton, Bruce (2018). »Introduction I. Wherefore PAR? Discussions on »a line of flight.«« In: *Performance as Research. Knowledge, Methods, Impact*. Hg. v. Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude und Ben Spatz. London: Routledge, S. 1-20.
- Bertram, Georg W. (2014). *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.
- Bieler, Patrick / Bister, Milena D. / Schmid, Christine (2020). »Formate des Ko-laborierens: Geteilte epistemische Arbeit als katalytische Praxis.« In: *Berliner Blätter* 83, S. 87-105.
- Bolt, Barbara (2014). »Beyond Solipsism in Artistic Research: The Artwork and The Work of Art.« In: *Material Inventions: Applying Creative Arts Research*. Hg. v. Estelle Barrett und Barbara Bolt. London: I.B. Tauris, S. 22-37.
- Bolt, Barbara (2016). »Artistic Research: A Performative Paradigm?« In: *PARSE Journal* 3, S. 129-142, <https://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/> (Zugriff: 28.5.2021).
- Borgdorff, Henk (2007). »The Debate on Research in the Arts.« In: *Focus on Artistic Research and Development* 2 (7), https://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf (Zugriff: 1.2.2020).
- Borgdorff, Henk (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: University Press.

- Borgdorff, Henk / Peters, Peter / Pinch, Trevor (Hg.) (2020). »Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies: An Introduction.« In: *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*. New York: Routledge, S. 1-16.
- Born, Georgina (2021). »Artistic Research and Music Research. Epistemological Status, Interdisciplinary Forums, and Institutional Conditions« In: *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Hg. v. Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder und Tasos Zembylas. Bielefeld: transcript, S. 35-50.
- Brandt, Christopher (2017). »Ein weites umgepflühtes Feld. Der Diskurs um die künstlerische Forschung nimmt Fahrt auf.« In: *Neue Musikzeitung* (12), <https://www.nmz.de/artikel/ein-weites-ungepfluehtes-feld> (Zugriff: 10.3.2020).
- Braun, Sarah (2021). »Eine neue Sprache.« In: *#neue Relevanz. Eine Kulturpolitik der Transformation*. Blog der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., <https://kupoge.de/blog/2021/02/12/eine-neue-sprache/> (Zugriff: 13.2.2021).
- Brunner, Christoph (2017). »Anderes Wissen« in *künstlerischer Forschung und ästhetischer Theorie*. DFG-Netzwerk, <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/389043764?context=projekt&task=showDetail&id=389043764> (Zugriff: 16.4.2020).
- Bull, Michael / Cobussen, Marcel (Hg.) (2021). *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. New York: Bloomsbury.
- Burke, Peter (2021). »Analysis and Observations of Pre-learned and Idiosyncratic Elements in Improvisation: A Methodology for Artistic Research in Jazz.« In: *Artistic Research in Jazz. Positions, Theories, Methods*. Hg. v. Michael Kahr. London: Routledge.
- Burke, Robert / Onsman, Andrys (Hg.) (2017). *Perspectives on Artistic Research in Music*. Lanham: Lexington.
- Buyken, Evelyn (2019). »Woher wir wissen, was wir tun.« In: *Neue Musikzeitung* (12), <https://www.nmz.de/artikel/woher-wir-wissen-was-wir-tun> (Zugriff: 10.3.2020).
- Buyken, Evelyn (2020). »Zur epistemologischen Qualität körperlicher Erfahrungen in der musikalischen Praxis. Beispiele künstlerischen Forschens mit Studierenden der Hochschule für Musik und Tanz Köln.« In: *Musik, die Wissen schafft! Perspektiven künstlerischer Forschung*, Hg. v. Arnold Jacobshagen. Würzburg: Königshausen, S. 263-280.
- Caduff, Corina (2017). »Artistic Research: Methods-Development of a Discourse-Current Risks.« In: *Poetry of the Real. Aufzeichnungen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW*. Hg. v. Kirsten Merete Langkilde. Basel: Christoph Merian, S. 311-323, <https://corinacaduff.ch/wp-content/uploads/2011/06/Artistic-Research1.pdf> (Zugriff: 10.2.2021).
- Caduff, Corina / Wälchli, Tan (2010). »Vorwort.« In: *Kunst und künstlerische Forschung*. Hg. v. Corina Caduff, Fiona Siegenthaler und Tan Wälchli. Zürich: Scheidegger & Spiess, S. 12-17.
- Cambridge Elements (2021). *Twenty-First Century Music Practice*, <https://www.cambridge.org/core/what-we-publish/elements/twenty-first-century-music-practice> (Zugriff: 10.2.2021).
- Cobussen, Marcel (2021). »Introduction to Part II: Art – Research – Method.« In: *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. Hg. v. Michael Bull und Marcel Cobussen. New York: Bloomsbury, S. 283-295.
- Coessens, Kathleen (2014). »The Web of Artistic Practice. A Background for Experimentation.« In: *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Hg. v. Darla Crispin und Bob Gilmore. Leuven: University Press, S. 69-81.

- Coessens, Kathleen (2021). »Artistic Paths in Five Images. Questioning Artistic Research.« In: *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Hg. v. Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder und Tasos Zembylas. Bielefeld: transcript, S. 51-62.
- Coessens, Kathleen / Crispin, Darla / Douglas, Anne (2009). *The Artistic Turn: A Manifesto*. Leuven: Leuven Univ. Press.
- Cook, Nicholas (2015). »Performing Research. Some Institutional Perspectives.« In: *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Hg. v. Mine Doğantan-Dack. Farnham: Ashgate, S. 11-32.
- Cotter, Lucy (Hg.) (2019). *Reclaiming Artistic Research*. Berlin: Hatje Cantz.
- Cramer, Florian / Terpsma, Nienke (2021). »What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?« In: *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain*, 21. Januar 2019, <https://www.onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research> (Zugriff: 28.5.2021).
- Crispin, Darla (2015a). »Artistic Research and Music Scholarship: Musings and Models from a Continental European Perspective.« In: *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Hg. v. Mine Doğantan-Dack. Farnham: Ashgate, S. 53-72.
- Crispin, Darla (2015b). »Musik.« In: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Hg. v. Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker, German Toro und Sigrid Adorf. Zürich: Diaphenes, S. 31-33.
- Crispin, Darla (2021a). »Looking back, Looking through, Looking beneath. The Promises and Pitfalls of Reflection as a Research Tool.« In: *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Hg. v. Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder und Tasos Zembylas. Bielefeld: transcript, S. 63-76.
- Crispin, Darla (2021b). »»The Music Comes from Me«: Sound as Auto-Ethnography.« In: *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. Hg. v. Michael Bull und Marcel Cobussen. New York: Bloomsbury, S. 341-355.
- Crispin, Darla / Gilmore, Bob (2014). *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Leuven: Leuven Univ. Press.
- D'Errico, Lucia (2018). *Powers of Divergence. An Experimental Approach to Music Performance*. Leuven: Leuven University Press.
- D'Errico, Lucia (2021). »Sound beyond Representation: Experimental Performance Practices in Music.« In: *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. Hg. v. Michael Bull und Marcel Cobussen. New York: Bloomsbury, S. 357-367.
- Dibbon, Nicola (2017). »Music and Environmentalism in Iceland.« In: *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*. Hg. v. Fabian Holt und Antti-Ville Kärjä. New York: Oxford University Press, S. 163-184.
- Doğantan-Dack, Mine (Hg.) (2015). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Farnham: Ashgate.
- Dombois, Florian (2009). »0-1-1-2-3-5-8-. Zur Forschung an der Hochschule der Künste Bern.« In: *Forschung*. Hg. v. HDK Bern. Bern: HDK Bern, S. 11-23.
- Eisner, Elliot (1981). »On the Differences Between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research.« In: *Review of Research in Visual Arts Education* (13), S. 1-9.
- El Kassar, Nadja (2021). »Was ist Wissen? Einige philosophische Überlegungen – Essay.« In: *APuZ* (3-4), <https://www.bpb.de/apuz/wissen-2021/325599/was-ist-wissen-einige-philosophische-ueberlegungen> (Zugriff: 10.2.2021).

- Elkins, James (2013). »Six Cultures of the PhD.« In: *SHARE Handbook for Artistic Research Education*. Hg. v. Mick Wilson und Schelte van Ruiten. Amsterdam: ELIA, S. 10-15.
- Elliot, David J. (1996). »Improvisation and Jazz: Implications for International Practice.« In: *International Journal of Music Education* (26), S. 3-13.
- Ewell, Philip A. (2020). »Music Theory and the White Racial Frame.« In: *Music Theory Online* 26 (2), <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html> (Zugriff: 10.2.2021).
- Exarchos, Michail (2021). »Sonic Necessity and Compositional Invention in #BluesHop: Composing the Blues for Sample-Based Hip Hop.« In: *21st Century Music Practice Research Network*, <http://www.c21mp.org/practice-research-publications/michail-exarchos/> (Zugriff: 14.2.2021).
- Fischer Lichte, Erika (2012). *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Frayling, Christopher (1993). »Research in Art and Design.« In: *Royal College of Art Research Papers* 1 (1), S. 1-5.
- Fricker, Miranda (2007). *Epistemic injustice: power and the ethics of knowing*. New York: Oxford.
- Fuhr, Michael (2007). *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld: transcript.
- GFM [Gesellschaft für Musikforschung] (2014). *Memorandum der Gesellschaft für Musikforschung zur künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion*, <https://www.musikforschung.de/index.php/memoranda/843-memorandum-der-gesellschaft-fuer-musikforschung-zur-kuenstlerisch-wissenschaftlichen-promotion> (Zugriff: 1.2.2020).
- Gilmurray, Jonathan (2021). »Ecological Sound Art.« In: *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. Hg. v. Michael Bull und Marcel Cobussen. New York: Bloomsbury, S. 449-458, <http://dx.doi.org/10.5040/9781501338786.ch-028> (Zugriff: 28.5.2021).
- Grasswick, Heidi (2017). »Epistemic Injustice in Science.« In: *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. Hg. v. Ian James Kidd, José Medina und Gaile Pohlhaus. London: Routledge, S. 313-323.
- Gstättner, Maria (2020). »Ephemeres Verdichten. Über das Potential von intuitiver Improvisation zum Hör/Fühlbarmachen – Translation und Transformation von unverantwortbaren Ereignissen in Klang.« In: *Musik, die Wissen schafft! Perspektiven künstlerischer Forschung*, Hg. v. Arnold Jacobshagen. Würzburg: Königshausen, S. 167-184.
- Haarmann, Anke (2019). *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld: transcript.
- Hansen, Pil / Barton, Bruce (2009). »Research-Based Practice: Situating Vertical City Between Artistic Development and Applied Cognitive Science.« In: *TDR: The Drama Review* 53 (4), S. 120-136.
- Henke, Silvia et al. (2020). *Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*. Zürich: Diaphanes.
- Hlawatsch, Anja / Krickl, Tino (2019). »Einstellungen zu Befragungen.« In: *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Hg. v. Nina Baur und Jörg Blasius. Wiesbaden: Springer, S. 357-364.
- Hofmann, Dorothea (2019). »Künstlerische Promotion – Schimäre oder Fortschritt? Ouvertüre zum Symposium.« In: *Das Populäre in der Musik und das Musikverlagswesen. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel 2017*. Hg. v. Annette van Dyck-Hemming und Jan Hemming. Wiesbaden: Springer, S. 11-214.

- Huber, Annegret / Ingrisch, Doris / Kaufmann, Therese / Kretz, Johannes / Schröder, Gesine / Zembylas, Tasos (Hg.) (2021a). *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Bielefeld: transcript.
- Huber, Annegret / Ingrisch, Doris / Kaufmann, Therese / Kretz, Johannes / Schröder, Gesine / Zembylas, Tasos (Hg.) (2021b). »Einleitung. Über das Wissen und Können im künstlerischen Tun: Knowing in Performing.« In: *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Bielefeld: transcript, S. 7-16.
- Hughes, Diana (2017). »Art to artistry. A contemporary approach to vocal pedagogy.« In: *The Routledge research companion to popular music education*. Hg. v. Garet Dylan Smith, Zack Moir, Matt Brennan, Shara Rambarran und Phil Kirkman. London: Routledge, S. 177-189.
- Impett, Jonathan (2017). *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Reseachers at the Orpheus Institute*. Leuven: Leuven University Press.
- Ismail-Wendt, Johannes (2020). »Woran forscht eigentlich ... Prof. Dr. Ismail-Wendt? Interview geführt von Jasper Möslin.«, <https://www.uni-hildesheim.de/kulturpraxis/woran-forscht-wendt/> (Zugriff: 10.2.2021).
- Jacobshagen, Arnold (2018). »Was ist künstlerische Forschung? Probleme und Perspektiven.« Vortrag an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, 10.10.2018. Auf: [youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=IRFsQ79iQo&list=PLnFICnqgxdFMXGE6j24lFDDStHk5HyAUl](https://www.youtube.com/watch?v=IRFsQ79iQo&list=PLnFICnqgxdFMXGE6j24lFDDStHk5HyAUl) (Zugriff am 16.4.2020).
- Jacobshagen, Arnold (Hg.) (2020). *Musik, die Wissen schafft! Perspektiven künstlerischer Forschung*. Würzburg: Königshausen.
- Jam Music Lab (2021). »Nachhaltigkeit in/und Jazz und Populärmusik.«, <https://www.jammusiclab.com/de/news/nachhaltigkeit-inund-jazz-und-popularmusik> (Zugriff: 28.5.2021).
- Johnson, Bruce (2013). »Hear Music: Popular Music and its Mediations.« In: *IASPM@Journal 3 (2)*, S. 96-110, https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/606 (Zugriff: 10.2.2021).
- Kahr, Michael (2015): »Künstlerische Forschung im Bereich Jazz und Populärmusik an der Kunstuniversität Graz.« In: *Künstlerische Forschung an Hochschulen und Universitäten – Zwischen Idee, Skizze und Realisierung* (= Zeitschrift für Hochschulentwicklung, 10 (1)). Hg. v. Doris Carstensen, Ulf Bästlein, Karen van den Berg, Alexander Damianisch, Julie Harboe, Bettina Henkel und Andre Zogholy. Graz: Verein Forum Neue Medien in der Lehre Austria, S. 39-51.
- Kahr, Michael (2018). »Artistic Research in Jazz: A Case Study and Potential Developments.« In: *Music and Sonic Art. Theories and Practices*. Hg. v. John Dack und Mine Doğantan-Dack. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, S. 183-198.
- Kahr, Michael (Hg.) (2021). *Artistic Research in Jazz. Positions, Theories, Methods*. London: Routledge.
- Keul, Michael (2019): »Charlie And His Orchestra – Swing im Dienst der NS-Propaganda. Ein Projekt historisch-künstlerischer Forschung.« In: *Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*. Hg. v. Martin Pfeleiderer und Wolf-Georg Zaddach. Berlin: EMVAS, S. 147-159, https://jazzforschung.hfm-weimar.de/wp-content/uploads/2019/06/JazzforschungHeute2019_Keul-Charlie-And-His-Orchestra.pdf (Zugriff: 28.5.2021).
- Kidd, Ian James / Medina, José / Pohlhaus, Gaile Jr. (2017). »Introduction.« In: *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. Hg. v. Ian James Kidd, José Medina und Gaile Pohlhaus. London: Routledge, S. 1-10.
- Klein, Julian (2011). »Was ist künstlerische Forschung?« In: *kunsttexte.de (2)*, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7501/klein.pdf> (Zugriff: 10.2.2021).

- Koch, Juan Martin / Rode-Breyman, Susanne (2017). »Viele Arbeitsfelder, viel Bewegung. Die neue RKM-Vorsitzende Susanne Rode-Breyman im Gespräch.« In: *Neue Musikzeitung* (12), <https://www.nmz.de/artikel/viele-arbeitsfelder-viel-bewegung> (Zugriff: 10.2.2021).
- Latour, Bruno (1998). »From the World of Science to the World of Research?« In: *Science* 280 (5361), S. 208-209, <https://science.sciencemag.org/content/280/5361/208> (Zugriff: 10.2.2021).
- Latour, Bruno (2008). *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin: Suhrkamp.
- Lilja, Efva (2015). *Art, Research, Empowerment. On the Artist as Researcher*. Stockholm: Regeringskansliet.
- Lilja, Efva (2021). The Pot Calling the Kettle Black. An Essay on the State of Artistic Research. In: *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Hg. v. Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder und Tasos Zembylas. Bielefeld: transcript, S. 27-34.
- Lin, Weiya / Kretz, Johannes (2020). »Performing Artistic Research – Decolonizing Academia.« In: *Symposium Proceedings UVPA Colombo*, S. 180-190, https://www.academia.edu/42687499/PERFORMING_ARTISTIC_RESEARCH_DECOLONIZING_ACADEMIA (Zugriff: 10.2.2021).
- Loh, Janina (2018). *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Lüneburg, Barbara (2018). *TransCoding. From ›Highbrow Art‹ to Participatory Culture: Social Media – Art – Research*. Bielefeld: transcript.
- Magnusson, Thor (2019). *Sonic Writing: Technologies of Material, Symbolic, and Signal Inscriptions*. New York: Bloomsbury.
- Magnusson, Thor (2021). Intelligent Instruments: Understanding 21st-Century AI Through Creative Music Technologies, <https://www.lhi.is/en/news/2-million-euro-grant-iaa-erc> (Zugriff: 10.2.2021).
- McKinna, Daniel Robert (2014). The Touring Musician: Repetition and Authenticity in Performance. In: *IASPM@Journal* 4 (1), S. 56-72, https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/654 (Zugriff: 28.5.2021).
- McMullen, Tracy (2021). »The Lessons of Jazz: What We Teach When We Teach Jazz in College.« In: *Artistic Research in Jazz. Positions, Theories, Methods*. Hg. v. Michael Kahr. London: Routledge.
- Meelberg, Vincent (2011). »Moving to Become Better: The Embodied Performance of Musical Groove.« In: *Journal for Artistic Research* (1), <https://www.researchcatalogue.net/view/11612/11613> (Zugriff am 4.11.2020).
- Meelberg, Vincent (2021). »Improvising Touch: Musical Improvisation Considered as a Tactile Practice.« In: *Artistic Research in Jazz. Positions, Theories, Methods*. Hg. v. Michael Kahr. London: Routledge.
- Menke, Christoph (2008). *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2015). *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich: Diaphenes.
- Morrison, Matthew D. (2019). »Race, Blacksound, and the (Re)Making of Musicological Discourse.« In: *Journal of the American Musicological Society* 72 (3), S. 781-823.
- Müller, Christian (2017). *Doing Jazz. Zur Konstitution einer kulturellen Praxis*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Nelson, Robin (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Onsman, Andrys / Burke, Peter (Hg.) (2017). »Disturbing Perspectives of Research in Music.« In: *Perspectives on Artistic Research in Music*. Lanham: Lexington, S. 201-214.

- Östersjö, Stefan / Nguyễn Thanh Thủy (2021). »Attentive Listening in Lo-Fi Soundscapes: Some Notes on the Development of Sound Art Methodologies in Vietnam.« In: *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. Hg. v. Michael Bull und Marcel Cobussen. New York: Bloomsbury, S. 481-495, <http://dx.doi.org/10.5040/9781501338786.ch-031> (Zugriff: 28.5.2021).
- Parzer, Michael (2014). »Empirische Methoden in der Popmusikforschung.« In: *Populäre Musik. Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven*. Hg. v. Martin Pfeleiderer, Nils Grosch und Ralf von Appen. Laaber: Laaber, S. 241-250.
- Peters, Deniz (2017). »Six Propositions on Artistic Research.« In: *Perspectives on Artistic Research in Music*. Hg. v. Andrys Onsman und Peter Burke. Lanham: Lexington, S. 19-26.
- Peters, Deniz (2020). »Gemeinsamer Ausdruck? Musikalische Empathie und ihre künstlerische Erforschung.« In: *Musik, die Wissen schafft! Perspektiven künstlerischer Forschung*, Hg. v. Arnold Jacobshagen. Würzburg: Königshausen, S. 185-198.
- Pfaller, Robert (2020). *Die blitzenden Waffen. Über die Macht der Form*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Pfeleiderer, Martin (2018). »Improvisieren als performative Musikpraxis. Zugänge und Forschungsperspektiven.« In: *Pop weiter denken. Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 44). Hg. v. Ralf von Appen und André Doehring. Bielefeld: transcript, S. 11-30.
- Pfeleiderer, Martin / Grosch, Nils / Appen, Ralf von (Hg.) (2014). »Populäre Musik und Wissenschaft. Forschungstraditionen und Forschungsansätze.« In: *Populäre Musik. Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven*. Laaber: Laaber, S. 200-209.
- Podiumsdiskussion (2019). »Künstlerisches Forschen im Jazz? Eine Podiumsdiskussion.« In: *Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*. Hg. v. Martin Pfeleiderer und Wolf-Georg Zaddach. Berlin: EMVAS, S. 161-179, <https://jazzforschung.hfm-weimar.de/wp-content/uploads/2019/06/JazzforschungHeute2019Podiumsdiskussion-Kuenstlerisches-Forschen.pdf> (Zugriff am 18.5.2020).
- Reckwitz, Andreas (2012). *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2015). »Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen.« In: *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Hg. v. Andreas Reckwitz, Sophia Prinz und Hilmar Schäfer. Berlin: Suhrkamp, S. 13-54.
- RKM (2020a). Pressemitteilung »Wintertagung der Rektorenkonferenz der deutschen Musikhochschulen und Felix Mendelssohn-Bartholdy Hochschulwettbewerb.«, https://die-deutschen-musikhochschulen.de/wp-content/uploads/Pressemitteilung_RKM_Januarkonferenz_2020.pdf (Zugriff: 4.11.2020).
- RKM (2020b). Handreichung »Künstlerischer Studiengang auf der dritten Ebene.«, https://die-deutschen-musikhochschulen.de/wp-content/uploads/Doktorats_ebene_kuenstlerische-Forschung_final.pdf (Zugriff: 4.11.2020).
- RKM (2020c). Handreichung »Künstlerisch-musikalische Abschlüsse auf Doktorats-ebene Meisterklasse / Soloklasse.«, https://die-deutschen-musikhochschulen.de/wp-content/uploads/kuenstlerisch_musikalische_Abschuesse_auf_Doktorats_ebene_Meisterklasse_Soloklasse_HQR.pdf (Zugriff: 4.11.2020).
- Rutz, Hans Holger (2018). »Algorithms under Reconfiguration.« In: *Transpositions. Aesthetico-epistemic operators in artistic research*. Hg. v. Michael Schwab. Leuven: Leuven University Press, S. 149-176.
- Schindler, Johanna (2018). *Subjectivity and Synchrony in Artistic Research. Ethnographic Insights*. Bielefeld: transcript.

- Schwab, Michael (Hg.) (2018). *Transpositions. Aesthetico-epistemic operators in artistic research*. Leuven: Leuven University Press.
- Siegmund, Judith / Calabrese, Anna (2016). »Einleitung.« In: *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Hg. v. Judith Siegmund. Bielefeld: transcript, S. 7-21.
- Sloboda, John (1985). *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon.
- Small, Christopher (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening*. Middleton: Wesleyan University Press.
- Smith, Gareth Dylan (2017). »Embodied Experience of Rock Drumming.« In: *Music & Practice* 3, <https://www.musicandpractice.org/volume-3/embodied-experience-rock-drumming/> (Zugriff: 10.2.2021).
- Sormani, Philippe / Carbone, Guelfo / Gisler, Priska (Hg.) (2018). *Practicing Art/Science. Experiments in an Emerging Field*. London: Routledge.
- Sponheuer, Bernd (1987). *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ›hoher‹ und ›niederer‹ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Kassel: Bärenreiter.
- Stalder, Felix (2016). *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp.
- Sudnow, David (1978). *Ways of the hand: the organization of improvised conduct*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Tagg, Philip (2011). »Caught on the Back Foot: Epistemic Inertia and Visible Music.« In: *IASPM@Journal* 2 (1-2), S. 3-18; [http://dx.doi.org/10.5429/2079-3871\(2011\)v2i1-2.2en](http://dx.doi.org/10.5429/2079-3871(2011)v2i1-2.2en) (Zugriff: 10.2.2021).
- Teboul, Ezra J. (2021). »Hacking Composition: Dialogues with Musical Machines.« In: *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. Hg. v. Michael Bull und Marcel Cobussen. New York: Bloomsbury, S. 807-820, <http://dx.doi.org/10.5040/9781501338786.ch-052> (Zugriff: 28.5.2021).
- Thompson, Paul (2021). »Sound on Sound: Considerations for the Use of Sonic Methods in Ethnographic Fieldwork inside the Recording Studio.« In: *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. Hg. v. Michael Bull und Marcel Cobussen. New York: Bloomsbury, S. 437-448, <http://dx.doi.org/10.5040/9781501338786.ch-027> (Zugriff: 28.5.2021).
- Till, Rupert (2013). »Editorial Introduction Twenty First Century Popular Music Studies.« In: *IASPM@Journal* 3 (2), S. 1-14, https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/664 (Zugriff: 10.2.2021).
- Till, Rupert (2017). »Popular Music Practice: Music as Research. Introduction to the Special Issue.« In: *IASPM@Journal* 7 (2), S. 2-7, https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/875 (Zugriff: 10.2.2021).
- Wicke, Peter (2019). »Populäre Musik.« In: *Musikleben in Deutschland*. Hg. v. Deutscher Musikrat und Deutsches Musikinformationszentrum. Bonn: Deutsches Musikinformationszentrum, S. 350-375.
- Williams, Thomas (2016). *Strategy in Contemporary Jazz Improvisation: Theory and Practice*. PhD Thesis University of Surrey, <http://epubs.surrey.ac.uk/842640/1/Strategy%20in%20Contemporary%20Jazz%20Improvisation%20-%20Theory%20and%20Practice.pdf> (Zugriff: 28.5.2021).
- Wilson, Mick / Ruiten, Schelte van (Hg.) (2013). *SHARE Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam: ELIA.
- Wodak, Josh (2018). »Shifting Baselines: Conveying Climate Change in Popular Music.« In: *Environmental Communication* 12 (1), S. 58-70.

- Zaddach, Wolf-Georg (2019). »Groove is the essence of my music«: Wayne Krantz' guitar playing from a practice-based perspective.« In: *Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*. Hg. v. Martin Pfeleiderer und Wolf-Georg Zaddach. Berlin: EMVAS, S. 133-146, https://jazzforschung.hfm-weimar.de/wp-content/uploads/2019/06/JazzforschungHeute2019_Zaddach-Krantz-Artistic-Research.pdf (Zugriff: 01.10.2021).
- Zembylas, Tasos (2007). »Kunst ist Kunst und vieles mehr.« In: *SWS-Rundschau* 47 (3), S. 260-283, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-165137> (Zugriff: 10.2.2021).

K-POP AND SUICIDE—MARGINALIZATION AND RESISTANCE IN THE KOREAN POP INDUSTRY

Christopher Zysik

Introduction

The suicides of the famous K-Pop idols Goo Hara, Choi Jin-ri,¹ also known as Sulli, and Cha In-ha drew enormous media attention worldwide, particularly in South Korea at the end of 2019. According to a report by the WHO (World Health Organization) in 2019, the suicide rate in South Korea was the tenth highest in the world and the second highest in countries of the OECD (Organisation for Economic Co-operation and Development)—20.2 cases per 100,000 inhabitants in 2016 (see WHO 2019). Most Korean suicide victims are elderly, retired citizens, people with high financial debts, as well as students and pupils who cannot bear the pressure to perform in school and university. In the heart of Seoul, the Mapo-Bridge, also known as the suicide bridge, symbolises the high suicide rate of the country. The aforementioned numbers coincide with the high suicide rate of Korean celebrities. In an article from January 4, 2020, journalist Kim Dae-o stated that he has reported on thirty suicides by Korean celebrities in the last twelve years and was asked by several celebrities to conduct the last interview before their planned suicide (see D. Kim 2020).

The singer, actress, and model Sulli achieved fame as a member of the K-Pop girl group f(x) (SM Entertainment), which she officially left in August 2015 after a one-year hiatus. She kept up her presence in the media by freely expressing her opinion on critical social topics such as cyberbullying, which she experienced herself during her relationship with rapper Choiza. She was

1 With East Asian names, surnames precede given names according to the convention of the home country; hence East Asian names appear with the surname first (e.g. Goo Hara, instead of Hara Goo; Choi Jin-ri, instead of Jin-ri Choi).

also one of the talk show hosts on *The Night of Hate Comments* (JTBC), she supported the ›Comfort Women‹ Memorial Day (see Park 2018) and the ›No-Bra Movement‹. Sulli received praise and support but also hate comments on social media for her commitment. After her death in October 2019, several petitions were posted and the ›Sulli Act‹ for stricter rules against cyberbullying was proposed (see Kang 2019).

Singer, actress, and close friend of Sulli, Goo Hara was a member of the popular girl group KARA (DSP Media), with which she was active from 2008 to 2016. At the end of 2018, Hara made headlines due to her involvement in a legal dispute against her ex-boyfriend Choi Jung-bum. This dispute affected both her private life and her career. After several trials, it was revealed that she was a victim of secret sex-tape recordings by her ex-boyfriend, who tried to blackmail her with revenge porn and eventually published the tapes. The release of this sensitive content entailed public cyberbullying against her in the course of victim-blaming on her social media channels. After a first suicide attempt in May 2019, she was found dead in her apartment in November of the same year.

The death of Cha In-ha in December 2019, an actor and member of the boy group Surprise U, led to public discussions of copycat suicides, although no final message was found and no autopsy was conducted (see Jung 2019). From 2008 to his death in December 2017, Kim Jong-hyun was a member of the popular K-Pop boy group Shinee (SM Entertainment), a singer-songwriter, producer, radio host, and author. He talked openly about his ›depressive feelings‹ (kor.: 우울감, u-ul-gam). In an interview with *Esquire* magazine, for example, he stated: ›My feelings of depression or inferiority were always dominating me‹² (Esquire 2017). As it was revealed in a suicide note, he took his life after struggling with depression and the ›pressure of being in the spotlight‹ (Wang 2017) for several years.

These four well-known examples of suicides are no exceptions and add to previous suicides in the K-Pop industry; this appears to be a common phenomenon in the K-Pop culture in general. In contrast to suicides of Korean idols, celebrities, and idol trainees in the past, the cases of Hara and Sulli sparked the first public ›Protest Against Femicide‹ on 28 December 2019 in Seoul. In the course of these protests, the term ›femicide‹ was for the first time used to also describe a suicide due to misogyny and patriarchalism. Local and global media outlets espoused several causes for these suicides, including the high pressure to perform in the K-Pop industry, depression, and cyberbullying. In Korean media outlets hate comments were the dominant reason (e.g.

2 Translation by the author, orig.: ›저의 우울감이나 열등감이 언제나 저를 지배하는 감정이었어요‹ (Esquire 2017).

KBS News 2019; MBC 2019) for suicides. Cyberbullying has been addressed by the Korean government by their attempt to counteract with new laws. Following Durkheim's premise that suicide is a socially determined act, a multiperspective analysis of the social reality regarding K-Pop idols is necessary.

Suicide, the critical gaze and the fetishistic gaze

According to sociologist Émile Durkheim, the intention for a suicide can never be fully grasped by outsiders (i.e. people other than the victim/perpetrator) and even eludes psychological observation and monitoring (Durkheim 2005: xli). Although »suicide is an individual action affecting the individual only«, taking »the suicides committed in a given society during a given period of time ... as a whole« (ibid.: xliv) reveals the phenomenon's social interconnection. Therefore, scholars can analyse the social contexts concerning a group of people, in this case, K-Pop idols, where suicides occur. Using the (biased) media discourse and the circulating reasons for the suicides of K-Pop idols, I would like to go a step further. In contrast to the mostly empirical, psychiatric-medical coined term »suicidology«, I analyse the ideological conditions and their enforcement as an additional factor of the aforementioned idols' social situations. I argue that ideologically charged practices in the K-Pop industry, social media, and fan culture can lead to marginalization and, in extreme cases, to suicides of K-Pop idols.

In his frequently cited work *Suicide* (first published 1897), Émile Durkheim defines the act of suicide as follows: »The term *suicide* is applied to all cases of death resulting directly or indirectly from a positive or negative act of the victim himself, which he knows will produce this result« (Durkheim 2005: xlii, orig. emphasis). In contrast to deaths caused by external influences or deaths caused by hallucinations of the victim, suicide is a conscious act directed against oneself and can be found in every society.

Durkheim describes four different causes of suicide which are determined by two social dimensions: social integration and social regulation. The dimension of social integration determines the egoistic suicide that results from excessive individuation, exclusion, detachment from society and social groups; the altruistic suicide results from high inclusion in a social group, so that the group's values are considered to be more important than those of the individual (e.g. martyrdom or self-sacrifice). The dimension of social regulation determines the anomic suicide as a result of a distorted order, diso-

orientation, and a too-rapid change (e.g. economic crises); the fatalistic suicide derives »from excessive regulation, that of persons with futures pitilessly blocked and passions violently choked by oppressive discipline« (ibid.: 239).

While Durkheim dedicates extensive chapters to three of these four forms in his work, a definition of fatalistic suicide can only be found in a footnote in the chapter about anomic suicide. Although he points out examples of fatalistic suicides by slaves and prison inmates, the lack of a deeper analysis, here, shows that he considered it less important than the others. Later research sought to give a more precise definition and to provide additional analyses to grasp the nature of fatalistic suicides (see Stack 1979; Pearce 1989; Lester 1990; Park/Lester 2006; Lee 2012; Park/Lester 2014).

The sociologist Frank Pearce argues for a more thorough analysis of the fatalistic suicide and defines it as a result of total control over individuals regulated by detailed, abstract rules or surveilled by a continuous critical gaze of others. This is leading towards a lack of »space for them [to] intelligently ... interpret their social role in a way that will fulfil their own needs as well as society's« (Pearce 1989: 135). I argue that this form of suicide applies to the cases in the K-Pop industry as the idols are subject to this critical gaze. The highly visualised K-Pop idols occur within the trialectics of publics, media producers, and stars where »all three compete *and* cooperate to assign value and meaning to celebrities and to those who take an interest in them« (Marcus 2019: 4, orig. emphasis).

The critical gaze can be expanded with Laura Mulvey's definition of the so-called male gaze. According to Mulvey, the male gaze is a fetishising gaze by male viewers, male movie protagonists, and men in control of the film phantasy watching, and thus objectifying, female movie characters, (see Mulvey 1989, first published 1975). This definition has been criticised extensively since its first publication in 1975, as it has left out the female gaze and other portrayals of gender identities as potentially objectified targets of the gaze (see Bowers 1992; bell hooks 1992; Schuckmann 1998; Goddard 2000; Neville 2015). In the following analysis, I will use the fetishizing gaze surrounding K-Pop idols in a general sense (including male gazes and female gazes), although sexuality and gender identity play a big role in constructing K-Pop idols' images and their consumption (see Jung 2011; Han 2016). Exceptions from this general usage will be made at certain parts.

Being brought up by the Korean media, the question of the ›Werther-effect‹, named after the protagonist of Johann Wolfgang Goethe's epistolary novel *The Sorrows of Young Werther*, also known as copycat-suicide, must be raised (Suzuki 2019; Jung 2019). It denotes the temporal increase of the suicide rate shortly after a highly publicized suicide of a celebrity occurred. Since

Hara and Sulli were famous for their activities as idols and their friendship towards each other, which is portrayed in several social media posts, an analysis of the Werther-effect, including the case of Cha In-ha, could add more insight into this phenomenon; due to the length of this chapter, however, it will be left out in the analysis. In the following, I will focus on different contexts regarding the K-Pop industry, social media, and K-Pop fan culture that promote an imbalance in the dimensions of social integration and social regulation, which eventually indicate a non-functioning of society.

The social reality of K-Pop idols

Lee Soo-man, founder of the biggest K-Pop talent agency SM Entertainment, is famous for his ›Cultural Technology‹ concept. As a former singer, engineer graduate, and fascinated fan of American pop music, especially of Michael Jackson, he developed a holistic picture of the qualities of a successful entertainer. After a drug incident involving his first produced artist in 1993, he also developed a strictly regulated in-house-training system, which extends far into the private life of upcoming idols. This so-called ›trainee system‹ is an essential and well-known characteristic within the K-Pop industry ever since. These regulations and discipline for the realisation of a perfected holistic image allow only a few, sometimes no, liberties for those idols, since they are subjected to this hegemonic discourse.

In this discourse (in the following: K-Pop discourse), idols must undergo a strict diet and eating disorders are common side effects (see e.g. singer IU, Ladies' Code's Sojung, singer-songwriter Seo In-guk). Prohibited from dating, the trainees sometimes are not even allowed to meet their families. In addition, they have limited and in some cases no access to cellphones, and have to conform to certain beauty standards; plastic surgery is a common practice. Amber Liu of the group f(x) points out that these diets appear to be particularly predominant in the everyday life of idols; in an interview on *CBS This Morning* she points out as follows:

I think for girls, the biggest thing, at least in my circle and for myself, is just to be skinny. Everybody's just like ... ›Oh, I'm going to try this diet, I'm on this diet right now.‹ ... It's scary, you know. I've definitely done some of them. I've really screwed up my body. ... But for girls, it's what we talk about all the time. Like ›we can't eat,‹ or ›what diet are you on? Oh, I tried this procedure today, do you want to try it?‹ It's scary and it's very unhealthy (CBS 2020: Video).

Such »authoritarian business practices« and working conditions for K-Pop idols nowadays have been shaped by developmentalism and neoliberalism to compete in a global market (see Kim 2019). As a politico-economic strategy for rapid industrialisation and economic growth since World War II, state-led developmentalism has been very successful. This is especially true for »the Korean government's aggressive globalization campaign in the 90s« until the campaign »resulted in the 1997 Asian Financial Crisis« (Kim 2019: 5). Although neoliberalist ideas and concepts have been implemented to overcome the crisis, neoliberalism has not replaced authoritarian developmentalism but, rather, they both merged (ibid.: 5). Because of the state's investments, regulations, and control of the culture industry, this change in economic strategies affected the K-Pop industry. It also marked the beginning of K-Pop *idol groups*: the first male idol group H.O.T. was formed in 1996, and the first female idol group S.E.S. was formed in 1997 (ibid.: 68). This neoliberal developmentalism coincides with a rapid increase in suicides in South Korea (see Park/Lester 2006). Comparing the contemporary K-Pop industry to Korea's manufacturing industry from the 1960s to the 1980s, the K-Pop industry achieves its »fortune by exploiting cheap, docile, and abundant workers« to capitalize »on the competitive spirits, perseverance, and physical strength of young trainees and idols who dream of being successful and famous« (Kim 2019: 10). As a result of the aggressive »state-led capitalist development« (ibid.: 10), market saturation, and the fast pace of popular music/culture trends in South Korea, K-Pop idols are under continuous competitive pressure. Besides perfect performances, the idols have a tight schedule ranging from small promotional performances, concerts, diverse tv-shows to fan meetings and language schools which are an integral part of their everyday lives. Signs of fatigue and collapses on and off stage are no exception; this is sometimes even filmed by backstage personal and fans.

Another example of the harsh working conditions in the K-Pop industry can be found in the reality TV show *Cheongdam-dong 111*, produced by FNC Entertainment. In the show, the entertainment company reveals its work environment and promotes its idol groups. Being in control of the production, FNC Entertainment portrays power harassment including verbal and physical abuse as normal. An example occurs in the 5th episode of said show: Kim Seol-hyun, K-Pop idol and member of the girl group AOA, is punished by her group leader Park Jimin and verbally abused by the director of the entertainment department for weighing over 50kg; this appears to be the maximum weight acceptable for female K-Pop idols in the industry, regardless of their height. The social hierarchy's power structures and their abuse can also lead to bullying within a K-Pop group itself, which Jimin has been accused of by former

group member Kwon Mina (Kim 2020). It is also portrayed that female idols need to eat salad, while at the same time male idols of the group F.T. Island are allowed to eat pizza. Although this scene is a constructed narrative, it overlaps with the experiences of K-Pop idols portrayed on various public platforms.

This leads to increasing internalised self-surveillance, as described by Michel Foucault's writings on the disciplining exercise of power (Foucault 2019, first published 1975). The disciplining actions of the company are conveyed and transferred into the public sphere by a desirable portrayal of a 'good' idol through variety shows and reality TV shows and other media platforms. Through this mechanism, the audience becomes an additional external surveillance apparatus regarding the idols. This is a panoptical apparatus that is enforced by critical and fetishizing gazes of fans, producers, journalists, and other idols as I will show in the following paragraphs. Drawing on Foucault's notion of *homo economicus*, Gooyong Kim argues that

conditioned and promoted by state initiatives, K-Pop, and to be more specific K-Pop female idols, have been an integral part of neoliberalism's grand transformative project that turns society into a massive marketplace by conditioning the audience's value system and code of thoughts and conducts (ibid.: xxii).

Contracts in the K-Pop culture, between idols and the talent agencies, are another condition constituting the reality of K-Pop idols (ibid.: 12). Most of the time talented individuals are cast at a young age, in some cases as young as five years old, and bound to the agency by a contract lasting several years. It is also a common practice that idols must repay the costs for their training after their debut, as is stated by former K-Pop idol Way (Crayon Pop) in an interview with the Media Company Asian Boss (Asian Boss 2019). The expenses for the trainee phase and the production costs for the debut album can amount to two billion Won or 1.4 million Euros. It is for this reason that idols experience high pressure to succeed, which, as they were told in their training, can only be achieved by hard work and perfection. A guarantee of success is not given, thus, K-Pop idols »in general are hyper-exploited workers who have been disciplined in military camp-like training facilities« (Kim 2019: 12). Any resistance against these circumstances is eliminated as early as possible in the trainee phase through competition and potential expulsion. Since no other options than talent agencies exist to enter and be successful in the K-Pop industry, becoming a K-Pop idol is inevitably linked to these economic and social conditions. To escape these suppressing working conditions, many successful K-Pop groups negotiate new contracts with their agencies, which

can affect the groups' and the agencies' image as well as further collaborations in a negative way. In the case of the former up-and-coming K-Pop boy-group B.A.P. (Best Absolute Perfect), the group sued their company TS Entertainment in 2014 to terminate their contract. The members accused the company of unfair working conditions and profit distribution. They stated that they only received US\$ 16,000 each, while the company made more than US\$ 7 mil. profit in two years (kpopherald 2014). Results of the lawsuit have not been disclosed, but the group returned to the company one year later (Billboard 2015).

Besides such disciplinary actions, male and female K-Pop idols are also subjected to further aesthetic ideals. In contrast to the expectations towards a »star«, a contemporary K-Pop idol has to fulfil different ones. They must be »perfect«, a role model for others, and are obliged to portray a perfect image on and off stage. To differentiate idols and groups and to fill market niches, different image markers like sexy, cute, or rebellious are constructed; the »sexy« image dominates the K-Pop industry. Again and again, K-Pop idols are squeezed into sexualized image constructions. »Squeezed« is not only meant in a metaphorical sense but also literally. Although both male and female idols are affected by this sexualisation, female idols are especially affected, as it is stated by Amber Liu:

I cannot deny that there is a big difference between male and female levels in the K-Pop industry. ... I can't speak for everybody but there is a big divide. ... But for boys it's definitely a lot more lax. I obviously know that they have ... a lot of rules for them too (CBS 2020).

The K-Pop industry in South Korea reflects the general unequal distribution of men and women in higher job positions. According to the Global Gender Gap Report in 2020 by the World Economic Forum, South Korea placed 108th of 153 recorded countries; in the category »Economic Participation and Opportunity« on 127. The CEOs and other executive positions in Korean Pop industry companies are occupied by men. This one-sided occupation shapes company structures and institutions, as it is described by Robert Connell (1999). It also shapes the commodity itself, especially in the Pop industry. This one-sided social situation promotes a continuation of patriarchal structures and practices and marginalises the role of women and other gender identities in K-Pop companies (see Kim 2019).

Carol Duncan writes about artistic painters and women as objects in the paintings: »By portraying them [women] thus, the artist makes visible his own claim as a sexually dominating presence, even if he himself does not appear in the picture« (Duncan 1993: 81). This also applies to K-Pop producers as the

highest authorities in the production and artistic processes. By producing sexualised K-Pop groups, male producers and executives demonstrate their dominating presence. Since sexualisation is used in various image presentations, such as cute, rebel, cool, and so on, these portrayals draw fetishistic gazes onto the subjects.

A notable example is the K-Pop girl group AOA (FNC Entertainment), which was initially formed as a cute all-female rock band, but later capitalised on sexualisation and fetishisation after an image change. Mulvey writes about the male gaze: »the sexualized image of woman says little or nothing about women's reality but is symptomatic of male fantasy and anxiety that are projected on the female image« (Mulvey 1989: xiii). While their costumes and performances are in most cases designed or choreographed by women, they reflect a projection of male fantasy, based on male producers, as it is ingrained in the patriarchal company structures as well as in male and female consumer fantasies.

The tight, movement-restricting costumes of K-Pop idols demonstrate an intersection between the »image as bondage« and the »image as woman« (Mulvey 1989: 10) and are an essential part of the fetishism itself: »Women without a phallus have to undergo punishment by torture and fetish objects ranging from tight shoes and corsetry, through rubber goods and leather« (ibid.: 8). Even though these uncomfortable costumes are continuously criticised by fans, some idols use the costumes as an emancipatory tool. While the criticism has been acknowledged and solutions have been implemented by designers, most idols are still subject to this process of sexualisation.

Closely linked to the fetishistic gaze is the practice of »Molka«, an abbreviation for »Mollae Kamera« (몰래카메라), translated into »unknown camera« or »spy cam«. Molka not only signifies a general unconsented recording of people but also explicitly includes the practices of unconsented recording and distribution of sex tapes. According to the BBC documentary *Trailblazers: Fighting Korea's spy cam porn* (2018), ten cases of spy cams are investigated daily, yet at the same time twenty to thirty different videos are uploaded to porn sites. Since most videos capture women undressing (in dressing rooms of department stores or in bath rooms) or sex tapes are used as revenge porn, this practice is defined as male-centric and patriarchic. Interviewee Park Sooyuen, working at Digital Sexcrime Out, states: »Society has taught that when women are filmed, they should feel ashamed of it. People's mentality hasn't advanced at the same pace as technological development« (BBC 2018). And government lawmaker Jung Choun-Sook says: »Korean society has been treating violence against women as trivial, private and insignificant« (ibid.). This

was apparent in the case of Hara, where the public blamed her for her ex-boyfriend's actions.

In 2019 the Burning Sun scandal, involving several celebrities, Korean idols, and police officials connected to the Burning Sun nightclub, added to this so-called »spy cam epidemic« (Bicker 2018). Especially K-Pop idol Seungri (Big Bang), one of the Burning Sun nightclub's directors, and Jung Joon-Young, singer-songwriter and frequent visitor of the Burning Sun nightclub, were indicted for their involvement in prostitution, drug trafficking, rape, and Molka. This scandal, involving Hara as an informant for journalistic research, led to large-scale protests against the treatment of women as sexual objects at that year's International Women's Day as well as to protests in South Korea. After Hara's death, a petition with over 200,000 signatures for stricter punishments against unconsented recording of the sexual act and the recordings' distribution was submitted to the Blue House (Seo 2019), the executive office, and the official residence of the Republic of Korea's head of state. The practice of Molka, through which Hara was victimised, exacerbates the social and mental situation of women in South Korea, not only female K-Pop idols. In this regard, women are subject to a critical gaze of society and the fetishistic gaze of the fans as well as to sexist technological surveillance.

K-Pop fans are known for their deep involvement and their power to make or break an idol's career (see Kim 2018: 7). Some of these fans become diehard, so-called »sasaeng«, fans that represent a criticised, dangerous part of the K-Pop fan culture. They are infamously known for excessive stalking, such as taxi chasing (including professional »sasaeng cabs«), boarding the same flight as their idols, breaking into their apartments and placing spy cams, or sending disturbing packages and letters. The fetishistic gaze objectifies and subjugates K-Pop idols, which can result in such fan's satisfaction.

The critical gaze of the fans is not only exercised in the public sphere or through hidden cameras. Social media operates as an additional public sphere, as described by Christian Fuchs (2017: 248); it provides a contradictory space with progressive, political potential, but also of surveillance and cyberbullying. According to Fuchs, social media as communication systems are a mirror and accelerator of already existing ideologies and practices within a society. Based on the users' anonymity, the inhibition threshold drops and provides additional space for the already widespread bullying in Korean society, as is described and analysed by Trent Bax (2016).

Michael Fuhr's (2016) analysis of the controversy around male K-Pop idol Park Jae-Boem (2PM),³ Korean cyberculture, and netizens (a portmanteau for

3 In 2009, comments made in 2005 by Park Jae-Beom, a trainee at that time, appeared, in which he expressed his discontent towards Korea, the Koreans, and

internet and citizen), shows how fans and anti-fans fight for control over the online public sphere in such controversies. The company's »elimination of one of its most profitable faces« demonstrates the »enormous influence of online networks« and internet fandom (ibid.: 214). Taking this influence of the internet fandom alongside cyberbullying, anti-sites against politicians, celebrities, and pop idols into account, an enormous social pressure in the public online sphere constitutes and poses a »serious social problem in Korea« (ibid.: 215). Together with social pressure instigated by the news, rumors, and malicious messages, Fuhr argues, this can »accelerate, proliferate and eventually lead to irreversible consequences« (ibid.: 215) like suicides. Idols who are outspoken about certain social and political disparities (like Sulli) or are victims of sexist practices (like Hara) are particularly affected. Only in a few cases, the agency sides with their idols and supports them juridically. In most cases apology videos or messages are released, as was the case for Sana⁴ and Tzuyu⁵ (both with the group Twice), or the contract is terminated (as in the case of Park Jae-Beom in 2009).

The relation of depression as a cause for suicides has been analysed by scholars (see Harwitz/Ravizza 2000) and has been brought up by Korean and international media in regard to the suicides of K-Pop idols (Liew/Lim 2019). However, it is not possible to determine if depression was a concrete cause, despite the analyses of signs and actions afterwards. Depression in South Korea is »one of the most significant public health problems« (Park/Kim 2011: 362) and is classified as an »epidemic« by Korean medical researchers. Depression and suicide are stigmatised in South Korea, as has been shown in an analysis by Park, Kim, Cho, and Lee; they write: »Individuals labeled ›mentally ill‹ are often deprived of their rights and life opportunities« and »they are tagged, labeled and associated with negative characteristics such as unpredictability and dangerousness and are consequently ostracized from society« (Park/Kim/Cho/Lee 2015: 812). In the cases of Sulli and Hara, critics and journalists diagnosed their behaviour and social media posts as an expression of depression and mental instability. These groundless allegations have been conducted against the background of stigmatisation. The idols' progressive stances in questioning existing ideologies become controllable again by these accusations to perpetuate the existing hegemonic situation.

his wish to return to the U.S. This caused an outrage among Korean netizens (for more details see Fuhr 2016).

- 4 An Instagram post of hers (30 April, 2019), for which she is being accused of insensitivity towards the Korean-Japanese colonial past.
- 5 She introduced herself in the Korean variety show *My Little Television* as Taiwanese and held the flag of the Republic of China (Taiwan), which led to an outcry by mainland Chinese K-Pop fans.

The social panopticon and fatalistic suicide

As Terry Eagleton (1991) pointed out, there are six different meanings of ideology, ranging from a very general, all-encompassing notion to an »emphasis on false or deceptive beliefs« (Eagleton 1991: 30). They depend on the focus of their usage. Here, I will follow the third meaning of ideology, which describes discursive promotion and legitimation of interests by a social group taking oppositional interests into account (see *ibid.*: 29). The most important social groups surrounding K-Pop idols in the respective discourse are the K-Pop producers, the fans, and the journalists. Concluding the analysis, it is possible to assign the analysed contexts, which constitute the social frame for K-Pop idols to the following hegemonic ideologies that restrict the possibility to act: conformism, perfectionism, patriarchalism, sexism, and voyeurism.

While non-comparable but colluding, these hegemonic ideologies are constructed and perpetuated in the K-Pop discourse⁶ as a place of subjectivation. To engage in this discourse, an individual is obliged to the process of subjectivation; this includes K-Pop idols, producers, fans, and scholars. Following Foucault, Judith Butler describes this process of subjectivation as paradoxical: »*assujettissement* denotes both the becoming of the subject and the process of subjection—one inhabits the figure of autonomy only by becoming subjected to a power, a subjection which implies a radical dependency« (1997: 83, orig. emphasis). But this subjectivation is not a one-sided imposition of power, it also includes the activation or formation of the subject formulated through the body. This process means that a person can only fulfil its role as a K-Pop idol through the process of an ideological and physical subjection within the K-Pop discourse. Amber Liu describes the perception of this paradoxical subjectivation as follows:

Starting at such a young age and being thrown into the industry, you know, you're told what to do, what to say, what to think, what to look like. ... I was like »okay, if that's what it is, I have to do it. If that's what I want, if I want to chase my dreams, if I want to do this dream job, that's what I have to do« (CBS 2020).

6 Discourse, here, is being understood in the Foucauldian sense: It constitutes relations between different agents, institutions, systems, and processes and is the precondition for the appearance of agents (see Foucault 1973: 68 f.).

The critical and fetishistic gaze of the agencies and the public enforce these hegemonic ideologies in different ways. By observing the idols with different ideologically charged gazes, a social panopticon for a disciplining exercise of power and imposition of certain perceptions of ruling social groups—here, the producers in collaboration with journalists and fans—is being constructed around the existence of idols. As a result, they become the focal point of diverse marginalising processes by internalising imposed ideologies. Regarding female K-Pop idols, Gooyong Kim explains: »In this model of voluntary internalization of exploitative social relations between genders, women, especially any female K-Pop wannabes, trainees, and idols, become and exercise an ideal neoliberal subject« (2019). Voluntary exploitation is also applicable to male K-Pop idols since they are also subject to the authoritarian neoliberal practices in the K-Pop industry.

Suicide and social resistance

Exposed to this strictly regulated and controlled social reality, which Sulli, Hara, Jong-hyun, and Cha In-ha have tried to resist and change with social media posts, juridical means, and a public, political positioning, their suicides can be interpreted as an effect of the currents of fatalism. Here, fatalism is understood as a ›conditional fatalism‹, which subsumes two complementary ways ›that people come to accept the extant social arrangements as the only possible ones« (Pearce 1989: 122). It occurs when on the one hand ›individuals experience distressing social conditions ›as unavoidable ›facts of life« ... [and on the other hand it] refers to some aspect of the collective conscience which has the capacity to make individuals accept their life situations as unquestionable« (Lockwood 1982: 103 f., cited in Pearce 1989: 122). Although the situation is experienced as unavoidable, in relation to the discursive power construction that describes the subjectivation as a constant process, the produced subject is never completed. This means that the possibility of real resistance is given at any time, since it ›appears as the effect of power, as parts of power, its self-subversion« (Butler 1997: 93).

Coinciding with the definition by David Lester, that the fatalistic suicide is not only an escape but also a political act of resistance against currents of fatalism inducing practices and ideologies (see Lester 2014), I understand the suicides of K-Pop idols as a political resistance, which undermines the hegemonic order. Although an intentional suicide to raise awareness for a political message is usually coined an altruistic suicide (see Park/Lester 2006), a me-

dia-hyped fatalistic suicide of a K-Pop idol has the potential to raise awareness demonstrating its political dimension. In the cases of Sulli, Hara, Jonghyun, and Cha In-ha, their suicides were not political statements as such, but led to protests and petitions by their fans to make a political statement. These protests and petitions eventually led to law changes (Sulli Act) and changes on social media sites, like Kakao (Im 2019).

The analysed social factors and ideologies are not complete but provide an extension to the causes discussed in the general discourse and are a first step towards an analysis encompassing several contexts. Only through integrative analysis of further social contexts regarding K-Pop idols, a more precise picture of an ideological determined, social reality can be drawn.

Conclusion

In this paper, I have argued that K-Pop idols are subject to marginalising ideologies that at times overlap. These ideologies are imposed in different contexts by critical and fetishistic gazes, constructing a social panopticon around them and evoking a sense of fatalism, eventually leading to fatalistic suicides. By examining patriarchal company structures and their developmentalist and neoliberal roots, I tried to show how ideologies of conformism, perfectionism, patriarchalism, sexism, and voyeurism lead to several marginalisations of K-Pop idols. That means that K-Pop idols are being pushed into a fatalistic position that can lead to a fatalistic suicide as the final option to escape the marginalised position.

While suicide is a very personal act, it is deeply integrated into social constructions, mechanisms, and apparatuses of power. Suicides, and especially suicides of celebrities such as of K-Pop idols, who embody certain ideals and serve as personified projection surfaces for certain fantasies, indicate disparities in society at large. The celebrity suicides evoke strong feelings in people closely related to the victims and also in the fans. These feelings, in particular the anger about the discrimination and marginalisation of women, led to massive protests on International Women's Day in South Korea in 2020. The suicides of K-Pop idols can therefore be a turning point of reevaluating hegemonic ideologies and practices.

References

- Asian Boss (2019). »Confession Of A Former K-Pop Idol (ft. Crayon Pop) | ASIAN BOSS.« On: *youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=KdOA5BCwBi0> (version of 1 July 2019; access: 1 February 2021).
- BBC News (2018). »Trailblazers: Fighting South Korea's spy cam porn—BBC News.« On: *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=bHNTnaOR_YU (version of 3 December 2018; access: 1 February 2021).
- bell hooks (1992). »The Oppositional Gaze. Black Female Spectators.« In: *Black Looks: Race and Representation*. Ed. by bell hooks. Boston: South End Press, pp. 115-131.
- Bicker, Laura (2018). »South Korea's spy cam porn epidemic.« In: *bbc.com*, <https://www.bbc.com/news/world-asia-45040968> (version of 2 August 2018; access: 1 February 2021).
- Benjamin, Jeff (2015). »B.A.P. Return From Lawsuit to Declare Themselves »Young, Wild & Free.«« In: *billboard.com*, <https://www.billboard.com/articles/columns/k-town/6769319/bap-wild-young-free-mv-matrix-lawsuit> (version of 18 November 2015; access: 4 July 2021).
- Bowers, Susan R. (1990). »Medusa and the Female Gaze.« In: *NWSA Journal* 2 (2), pp. 217-235.
- Butler, Judith (1997). *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- CBS (2020). »K-Pop star Amber Liu on the pressures of the industry.« In: *facebook.com*, <https://www.facebook.com/CBSThisMorning/videos/1672571856210577> (version of 2 January 2020; access: 30 January 2021).
- Cho, Joohee (2019). »Deaths of Goo Hara and Sulli highlight tremendous pressures of K-Pop stardom.« In: *abcnews.go.com*, <https://abcnews.go.com/International/deaths-goo-hara-sulli-highlight-tremendous-pressures-pop/story?id=67303374> (version of 1 December 2019; access: 1 February 2021).
- Corrigan, Patrick W. / Markowitz, Fred E. / Watson, Amy C. (2004). »Structural levels of mental illness stigma and discrimination.« In: *Schizophrenia Bulletin* 30 (3), pp. 481-491, <https://doi.org/10.1093/oxfordjournals.schbul.a007096>.
- Duncan, Carol (1993). *The Aesthetics of Power*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Durkheim, Émile (2005, orig. fr. 1897). *Suicide*. London: Routledge Classics.
- Eagleton, Terry (1991). *Ideology. An Introduction*. New York, London: Verso.
- Esquire (2017). »푸른 밤 종현이었습니다.« [»It was Jonghyun on a blue night.«] In: *esquirekorea.co.kr*, <https://www.esquirekorea.co.kr/article/34955> (version of 20 April 2017; access: 29 January 2021).
- Foucault, Michel (1973, orig. fr. 1969). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2019, orig. fr. 1975). *Überwachen und Strafen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Fuhr, Michael (2016). *Globalization and Popular Music in South Korea. Sounding Out K-Pop*. New York, London: Routledge.
- Goddard, Kevin (2000). »Looks Maketh the Man: The Female Gaze and the Construction of Masculinity.« In: *The Journal of Men's Studies* 9 (1), pp. 23-39.

- Han, Ae Jin (2016). *The Aesthetics of Cuteness in Korean Pop Music*. Diss., University of Sussex.
- Harwitz, David / Ravizza, Luigi (2000). »Suicide and Depression.« In: *Emergency Medicine Clinics of North America* 18 (2), pp. 263-271, [https://doi.org/10.1016/S0733-8627\(05\)70123-1](https://doi.org/10.1016/S0733-8627(05)70123-1).
- Im, Jae-hu (2019). »카카오 포털 ›다음‹에서 연예기사 댓글 폐지, 여민수 ›부작용 인정.‹« [»Removal of comments on entertainment articles on Kakao portal ›Daum‹, Yeo Min-su admits side effects.«] In: *businesspost.co.kr*, http://www.businesspost.co.kr/BP?command=article_view&num=148472 (version of 25 September 2019; access: 5 July 2021).
- Jung, Hae-myung (2019). »Rookie actor Cha In-ha's suicide raises concern of ›Werther effect.‹« In: *koreatimes.co.kr*, http://www.koreatimes.co.kr/www/art/2019/12/688_279768.html (version of 4 December 2019; access: 29 January 2021).
- Jung, Sun (2011). *Korean Masculinity and Transcultural Consumption. Yonsama, Rain, Oldboy, K-Pop Idols*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Kang, Ji-Yeong (2019). »국감서도 거론...›설리법‹ 통과될까.« [»Also brought up in the National Inspection ... Will the ›Sulli Act‹ pass?«] In: *jtbc.joins.com*, https://news.jtbc.joins.com/article/article.aspx?news_id=NB11899206 (version of 22 September 2019; access: 25 January 2021).
- KBS News (2019). »구하라도 괴롭힌 ›악플‹...애도·자성 물결 / KBS 뉴스(News).« [»›Hate comments‹ that harassed Goo Hara ... mourning and self-reflection.«] On: *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=DURxTXu_HsQ (version of 25 November 2019; access: 4 July 2021).
- Kim, Dae-o (2020). »I have reported on 30 Korean celebrity suicides. The blame game never changes.« In: *theguardian.com*, <https://www.theguardian.com/music/2020/jan/04/i-have-reported-on-30-korean-celebrity-suicides-the-blame-game-never-changes> (version of 4 January 2020; access: 29 January 2021).
- Kim, Gooyong (2019). *From Factory Girls to K-Pop Idol Girls. Cultural Politics of Developmentalism, Patriarchy, and Neoliberalism in South Korea's Popular Music Industry*. Lanham: Lexington Books.
- Kim, Ron (2020). »FNC Entertainment Releases Official Apology to Kwon Mina And Explains Their Position On Some Of Her Claims.« In: *koreaboo.com*, <https://www.koreaboo.com/news/fnc-entertainment-releases-official-apology-mina-explains-position-claims/> (version of 9 August 2020; access: 1 February 2021).
- Kim, Suk-Young (2018). *K-pop Live. Fans, Idols, and Multimedia Performance*. Stanford: Stanford University Press.
- Kpop Herald (2014). »Star agency refutes B.A.P slave contract controversy.« In: *kpopherald.com*, http://www.kpopherald.com/view.php?ud=201411281236576368298_2 (version of 28 November 2014; access: 1 February 2021).
- Lee, Hyeon Jung (2012). »Modernization and Women's Fatalistic Suicide in Post-Mao Rural China: A Critique of Durkheim.« In: *Chinese Modernity and the Individual Psyche*. Ed. by Andrew B. Kipnis. New York: Palgrave Macmillan.
- Lester, David (1990). »Totalitarianism and Fatalistic Suicide.« In: *The Journal of Social Psychology* 131 (1), pp. 129-130, <https://doi.org/10.1080/00224545.1991.9713831>.
- Lester, David / Park, Ben C. B. (2006). »Social Integration and Suicide in South Korea.« In: *Crisis: The Journal of Crisis Intervention and Suicide Prevention* 27 (1), pp. 48-50, <https://doi.org/10.1027/0227-5910.27.1.48>.
- Lester, David (2014). »Oppression and Suicide.« In: *Suicidology Online* 5. Ed. by Marco Sarchiapone and Zoltán Rhimer, pp. 59-73.

- Liew, Elizabeth / Lim, Atika (2019). »Sulli and other Korean stars who we tragically lost to depression.« In: asiaone.com, <https://www.asiaone.com/entertainment/sulli-and-other-korean-stars-who-we-tragically-lost-depression> (version of 15 October 2019; access: 10 October 2021).
- Link, Bruce G. / Cullen, Francis T. / Frank, James / Wozniak, John F. (1987). »The Social Rejection of Former Mental Patients: Understanding Why Labels Matter.« In: *American Journal of Sociology* 92 (6), pp. 1461-1500, <https://doi.org/10.1086/228672>.
- Marcus, Sharon (2019): *The Drama of Celebrity*. Princeton: Princeton University Press.
- MBC News (2019). »<악플> 이겨내려 했지만...집에서 <괴롭다> 메모 발견.« [»Tried to overcome <hate comments,> but found a <painful> note at home.«] On: *youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=go1M8JQcMLY> (version of 14 September 2019; access: 4 July 2021).
- Mulvey, Laura (1989). *Visual and Other Pleasures*. London: The Macmillan Press LTD.
- Neville, Lucy (2015) »Male gays in the female gaze: women who watch m/m pornography« In: *Porn Studies* 2 (2-3), pp. 192-207, <https://doi.org/10.1080/23268743.2015.1052937>.
- Park, Joon Hyuk / Kim, Ki Woong (2011). »한국의 우울증 역학에 대한 고찰. A review of the epidemiology of depression in Korea.« In: *Journal of the Korean Medical Association* 54 (4), pp. 362-369, <https://doi.org/10.5124/jkma.2011.54.4.362>.
- Park, So-Hyeon (2018). »설리, 위안부 피해자 기림의 날 알렸다...의미있는 행보.« [»Sulli, Announcing the Day of Remembrance of Comfort Women Victims... a meaningful action.«] In: *news.nate.com*, <https://news.nate.com/view/20180814n04058?mid=n1008> (version of 14 August 2018; access: 25 January 2021).
- Park, Soowon / Kim, Min-ji / Cho, Maeng Je / Lee, Jun-Young (2015). »Factors affecting stigma toward suicide and depression: A Korean nationwide study.« In: *International Journal of Social Psychiatry* 61 (8), pp. 811-817, <https://doi.org/10.1177/0020764015597015>.
- Pearce, Frank (1989). *The Radical Durkheim*. London: Unwin Hyman Ltd.
- Schuckmann, Patrick (1998). »Masculinity, the Male Spectator and the Homoerotic Gaze.« In: *Amerikastudien/American Studies* 43 (4), pp. 671-680.
- Seo, Mi-Seon (2019). »檢, 구하라 협박에 쓰인 '불법촬영' 웬만하면 구속수사.« [»Investigation of <illegal filming> used to threaten Goo Hara.«] In: *news1.kr*, <https://www.news1.kr/articles/?3778834> (version of 26 November 2019; access: 1 February 2021).
- Stack, Steven (1979). »Durkheim's Theory of Fatalistic Suicide: A Cross-National Approach.« In: *The Journal of Social Psychology* 107 (2), pp. 161-168, <https://doi.org/10.1080/00224545.1979.9922694>.
- Suzuki, Sotaro (2019). »K-pop deaths spark fear of copycat suicides in South Korea.« In: *asia.nikkei.com*, <https://asia.nikkei.com/Spotlight/Comment/K-pop-deaths-spark-fear-of-copycat-suicides-in-South-Korea> (version of 9 December 2019; access: 30 May 2021).
- Wang, Amy B. (2017). »K-pop star's suicide note reveals pressures of fame, depression that <consumed> him.« In: *washingtonpost.com*, <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2017/12/19/k-pop-stars-suicide-note-reveals-depression-that-consumed-him-pressures-of-fame/> (version of 19 December 2017; access: 29 January 2021).
- World Economic Forum (2020). »Global Gender Gap Report 2020.« In: *weforum.org*, <https://www.weforum.org/reports/gender-gap-2020-report-100-years-pay-equality> (access: 1 February 2021).

World Health Organization (2019). »Suicide in the world. Global Health Estimates.«
In: *apps.who.int*, <https://apps.who.int/iris/handle/10665/326948> (access: 1
February 2021).

SICHTBARKEIT, GESCHLECHT UND POPMUSIK. EIN THEORETISCHER TRANSFER KRITISCHER SICHTBARKEITS- UND ANERKENNUNGSKONZEPTE VON DER VISUELLEN ZUR AUDITIVEN KULTUR.

BereNike Wuhrer

»I got a feeling I am going to win in the long run, but I want to be part of the zeitgeist, too. [...] It's tough. Everything that a guy says once, you have to say five times« (Björk 2016).

Einleitung

Trotz steigender Sichtbarkeit von und für Frauen in der praktischen Musikausübung, so die Ausgangsthese dieser Arbeit, erfahren weibliche*¹ Musikschaufende der Gegenwart noch immer Benachteiligungen und Ausschlüsse in einem männlich regulierten und heteronormativ strukturierten sozialen Feld (vgl. Bourdieu 1987). So sind die Sichtbarkeiten weiblicher* Identitäten sowie die Strukturen der Vergabe von Anerkennung innerhalb hegemonialer Räume der popkulturellen Musikindustrie als ambivalent zu betrachten. Im Fokus dieser Arbeit steht die Untersuchung hegemonialer Repräsentationsformen und -grammatiken, die zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Sichtbarkeit und den dahinterstehenden Praktiken der Sichtbarmachung auffordert. Dazu ist eine Beleuchtung der Kontexte und diskursiven Rahmenbedingungen gegenwärtiger popmusikalischer Repräsentationen unabdingbar. Zu fragen gilt demnach: Auf welche Weise wird was wem in welchem Kontext sichtbar gemacht und welche Folgen resultieren daraus?

1 Der Asterisk (*) wird verwendet, um sowohl Menschen, die als Frauen sozialisiert oder identifiziert werden, als auch solche, die als weiblich gelesen werden und somit Sexismus erfahren, anzusprechen. Das Sternchen soll an diese offenen Kategorien erinnern. Dennoch kann diese Arbeit leider nicht der Komplexität der Erfahrungen gerecht werden, die Menschen aller Geschlechter machen.

Im Folgenden werden kritische Anerkennungs- und Sichtbarkeitskonzepte der visuellen Kultur vorgestellt, um sie auf das Feld der auditiven Kulturen zu übertragen und eine repräsentationskritische Analyse der Sichtbarkeit und Anerkennung von Musikerinnen* wirksam werden zu lassen.² Um den Topos der Sichtbarkeit als vielschichtige, komplexe Dimension in die Populärmusikforschung zu integrieren und nützlich zu machen, plädiert die vorliegende Arbeit für eine Verschränkung unterschiedlicher Disziplinen, die sich mit Ausschluss- und Differenzmechanismen innerhalb androzentrischer Herrschaftssysteme auseinandersetzen. Als theoretische Grundlage dienen hierfür Johanna Schaffers Überlegungen zu den Ambivalenzen der Sichtbarkeit und Nancy Frasers gerechtigkeits-theoretische Anerkennungskonzeption. Beide Theoriestränge werden nachfolgend in ihrer Komplexität dargelegt, miteinander in Verbindung gebracht und für die Populärmusikforschung anwendbar gemacht.

Damit knüpft diese Arbeit an eine Tradition feministisch-kritischer Repräsentationsanalysen an und unternimmt eine erweiternde Verschiebung des transdisziplinären Forschungsfeldes der visuellen Kultur auf den Bereich der audiovisuellen Kultur, genauer: Felder der popkulturellen Musikproduktion, -distribution und -repräsentation weiblicher* Musikschafter und Praktiken ihrer künstlerischen Sichtbarmachung.

Machtvolle Präsenz: Zur hegemonialen (Un-)Sichtbarkeit

Der Begriff der Sichtbarkeit erfuhr in den vergangenen Jahren einen Aufschwung im Gebrauch politisch aufgeladener Rhetoriken und wurde zum Gegenstand zahlreicher wissenschaftstheoretischer Überlegungen in inter- und transdisziplinären Forschungskontexten der Kunst- und Kulturwissenschaften. Besonders einschlägig im deutschen Raum sind die Forschungsbeiträge von Sigrid Schade und Silke Wenk (1995, 2005, 2011) sowie Johanna Schaffer (2008), die sich im Forschungsfeld der visuellen Kultur verorten lassen. Daran anknüpfend entwarfen Tanja Thomas et al. (2018) eine kritische Medienkul-

2 Dieser Aufsatz geht aus einer Abschlussarbeit hervor, die eine empirische Untersuchung der Sichtbarkeit gegenwärtiger Musikerinnen beschreibt. Der hier theoretisch generierte Wissensstand wurde in der Abschlussarbeit in einem weiteren Schritt auf die Praxis der befragten Musikerinnen angewendet, um Praktiken der Sichtbarmachung, die Art der jeweiligen Sichtbarkeit und Verhältnisse der Anerkennung zu analysieren. Das durch qualitative Interviews erhobene Datenmaterial wurde nach der qualitativen Inhaltsanalyse ausgewertet. Die Ergebnisse dieser empirischen Sozialforschung fließen in den vorliegenden Aufsatz ein.

turtheorie, die die in Machtverhältnissen verankerten Praktiken der medialen Sichtbarmachung von Subjektpositionen in den Blick nimmt und damit an feministische und postkoloniale wissenschaftstheoretische Auseinandersetzungen zum Komplex der Sichtbarkeit und Anerkennung anschließt.

Ein zentraler Ausgangspunkt der Überlegungen Schaffers ist die »Problematisierung der Vorstellung eines kausalen Zusammenhangs zwischen Sichtbarkeit und politischer Macht« (Schaffer 2008: 12). Unter Verweis auf die feministische Performance-Theoretikerin Peggy Phelan (1993) merkt sie an, dass, »wenn der Zusammenhang zwischen visueller Repräsentiertheit und politischer Macht so kausal wäre«, müsste »in den Gesellschaften des hochindustrialisierten Nordens die Macht primär in den Händen junger weißer, halb-bekleideter Frauen liegen« (ebd.: 15).

In Anlehnung an Schade und Wenk (vgl. Wenk/Schade 2005) macht Schaffer auf komplexe Prozesse aufmerksam, die sich im Feld der Visualität zwischen dem Zu-Sehen-Geben, dem Sehen und dem Gesehen-Werden ergeben.³ So ist wachsende Sichtbarkeit keineswegs automatisch mit einem unmittelbaren emanzipatorischen Potenzial im Sinne einer stärkeren Handlungsfähigkeit oder mehr Zugang zu Ressourcen und deren Kontrollierbarkeit, Entscheidungskompetenz und der Vergabe von Privilegien verbunden. Vielmehr wäre den Ambivalenzen der Sichtbarkeit Rechnung zu tragen und daher danach zu fragen »wer zu sehen gibt, in welchem Kontext – und vor allem: wie, d.h. in welcher Form und Struktur zu sehen gegeben wird« (Schaffer 2008: 12).

Das Bestreben des ›Sichtbar-machens‹ kommt in einigen feministischen, antirassistischen und queeren Rhetoriken zur Sprache und ist immer positiv besetzt. In diesen oppositionell links-aktivistischen und minorisierten⁴ Politi-

3 In ihrem Aufsatz zu Geschlechterkonstruktionen in der Kunst und Kunstgeschichte führen Schade und Wenk das Konzept der Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹ ein, womit sie auf die kulturelle Bedeutungsproduktion und gesellschaftliche Gemachtheit von Bildern und den darin enthaltenen Geschlechterverhältnissen hinweisen. Sie machen deutlich, dass das, was zu sehen und unmittelbar zu verstehen geglaubt wird, zutiefst durch »traditionelle Bildkonventionen« (Wenk/Schade 2011: 34) geprägt ist. Unter dieser Einsicht plädieren sie für einen verantwortungsvollen Umgang mit Bildern.

4 Die Begriffe ›minorisierend‹ bzw. ›minoritär‹ stehen im Gegensatz zu ›majorisierend‹ bzw. ›majoritär‹ und wurden im deutschsprachigen antirassistischen Diskurs der 1990er-Jahre eingeführt. Sie betreffen die in Redewendungen zur Minderheit erklärte Gruppe, was gleichzeitig ihre Minderwertigkeit impliziert (z.B. in der Rede von Frauen*, Migrant*innen, Be*hinderten und anderen Minderheiten). Schaffer begreift Minorisierung als den Prozess des strukturellen Disprivilegierens, des Zur-Minderheit-Machens. ›Majoritär‹ bezeichnet demgegenüber eine Position der strukturellen Privilegiertheit (weiß, bürgerlich, nichtbehindert, heterosexuell, männlich), die durch minorisierende Handlungen entsteht und aufrechterhalten wird (vgl. Schaffer 2008). (Ein ähnlicher, aber etwas anders gelagerter Ansatz findet sich bei Kreuziger-Herr 2009, wo mit dem Deleuze'schen

ken bedeutet ›sichtbar-machen‹, so Schaffer, »zuallererst die Forderung nach Anerkennung einer gesellschaftlichen und gesellschaftlich relevanten, d.h. mit Rechten und politischer/gesellschaftlicher Macht ausgestatteten Existenz« (ebd.). Die Tradition feministischer Kritik fordert zwar einerseits die Sichtbarkeit von und für Frauen, andererseits argumentiert sie, dass es nicht ausreiche, einfach viele Frauen sichtbar zu machen. Sabine Hark und Paulalrene Villa zufolge müssten vielmehr die Bilder selbst und deren Politik zum Gegenstand kritischer Befragung werden:

»Denn Bilder bilden nicht einfach ab, im Gegenteil: sie produzieren Wissen und erzeugen Wirklichkeiten. [...] Das heißt, sie konstituieren Sichtbarkeit und Evidenz, sie konstruieren Wahrscheinlichkeiten, sie geben das Eine dem Blick frei und machen im selben Atemzug das Andere unsichtbar« (Hark/Villa 2010: 8).

So verdeutlicht auch Schaffer, dass Sichtbarkeit nie einfach gegeben, sondern immer in einem hegemonialen Zusammenhang aus Wissen und Macht produziert sei und in einem gegenseitigen Modulationsverhältnis zu Unsichtbarkeit stünde (vgl. Schaffer 2008: 13). Eben deshalb gilt es, die hegemonialen Kontexte der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung in den Blick zu nehmen.

Hegemonie⁵ begreift Schaffer als ein »Durchsetzen spezifischer Formen der Repräsentation und damit der Wirklichkeits- und Gesellschaftsproduktion als einzig gültige[r]«, die sich »so und nicht anders« ausgestalte, um »wahrnehmbar zu sein« (ebd.: 91). Hegemonie bedeute demnach auch, »auf spezifische Formen der Bedeutungsproduktion angewiesen zu sein, um überhaupt als existent zu gelten, wahrnehmbar und sichtbar zu sein« (ebd.). Vor dem Hintergrund der genannten Aspekte lohnt es, hinter die vordergründige Sichtbarkeit von Musiker*innen zu dringen und sie dahingehend zu untersuchen, was wie von wem in welchem Kontext zu sehen gegeben wird und was dadurch gleichzeitig verdeckt wird. Denn das, was zu sehen gegeben wird, so Wenk und Schade, wird in seiner Bedeutung vor allem von Nicht-Sichtbarem mitbestimmt (vgl. Wenk/Schade 2011: 34). Das heißt, »dass die Praktiken der Visualisierung ebenso einzuschließen sind wie alle aus diesen vorhergehenden und an sie anschließenden symbolischen Praktiken sowie deren bewusste und unbewusste Wirkungen insgesamt« (ebd.:63).

Konzept des ›Minoritär-Werdens‹ zu den toten Winkeln der Musikindustrie gearbeitet wird.)

5 Diesem Machtverständnis ließen sich dominanztheoretische Konzepte zur Vergegenwärtigung repressiver Herrschaftsverhältnisse gegenüberstellen; siehe u.a. Rommelspacher 1995, die den Begriff der Dominanzkultur prägte. Der inhaltlichen Einheitlichkeit halber wird aber weiterhin der Hegemoniebegriff genutzt.

Viele Stimmen aus der Populärmusikforschung stellen die Musikindustrie als ein stark von Männern dominiertes und durch männliche Normen strukturiertes soziales Feld heraus, in dem normative Geschlechterimperative aufrechterhalten und (re)produziert werden (vgl. Büsser 2000; Leonard 2007, 2013; Whiteley 2015). Umso notwendiger ist die vollständige und vielfältige Repräsentation und Teilhabe weiblicher* sowie nicht-weißer und nicht-binärer Identitäten in allen Bereichen der Musikindustrie, sei es in der musikalischen Ausübung in Form eines Ausbaus von Musikerinnen-Karrieren oder im administrativen Bereich des Musik-Managements sowie in Bereichen der Ausbildung und Lehre oder des Musik-Journalismus (vgl. Whiteley 2015: 63). Denn wenn Frauen* nicht repräsentiert sind und am Geschehen nicht partizipieren, sind sie nicht zu sehen, wodurch es nicht zu einer Identifizierung mit weiblichen* Musikerinnen-Karrieren und zur Produktion weiblicher* Identitäten in der Musikindustrie kommen kann. So verweist Sheila Whiteley ebenfalls auf die Tatsache, dass die Produktion von Identitäten gleichzeitig eine Produktion von ›Nicht-Identitäten‹ sei und somit ein Prozess des Ausschlusses. Dies wiederum führe zu Geschlechter-Vorurteilen und nicht gleichgestellten Geschlechterverhältnissen in der Musikindustrie (vgl. ebd.).

Zur Problematik einer affirmativen Sichtbarmachung

Notwendiger Bestandteil einer repräsentationskritischen Analyse von Sichtbarkeit ist folglich die Untersuchung des Unsichtbaren sowie die zu berücksichtigende Tatsache, dass alles Sichtbare innerhalb herrschender Machtgefüge produziert und naturalisiert wird. Neben dieser epistemologischen Dimension sind gemäß Schaffer ebenso ästhetische wie auch politische Aspekte in die Analyse einzubeziehen. Es gilt, die jeweilige Form der Sichtbarkeit, also wie etwas zu sehen gegeben wird, zu befragen. In politischer Hinsicht ist die Forderung nach Sichtbarmachung Schaffer zufolge von der Vorstellung der strukturellen Ausgrenzung und Missachtung von kollektiven Identitäten begleitet (vgl. Schaffer 2008: 13-15). Insgesamt besteht ein herrschaftsdurchzogenes und gleichzeitig produktives Verhältnis des Sichtbarmachens:

»Als politische Forderung postuliert die Vorstellung des Sichtbarmachens ein hierarchisches, von Macht- und Herrschaftsstrukturen durchzogenes Verhält-

nis zwischen unterschiedlichen Wissenskontexten und Öffentlichkeiten^[6] – zwischen minorisierten versus majorisierten, subalternen^[7] versus hegemonialen Zusammenhängen. Meist geht es hier um eine Bewegung, die ausgeht von einer minorisierten oder subalternen Position und einen hegemonialen oder dominanten Zusammenhang herausfordert« (ebd.: 14).

So zeichnen sich auch in der Popkultur auf globaler wie lokaler Ebene immer mehr Verlautbarungen ab, die mehr Sichtbarkeit von Frauen in der Musiklandschaft fordern. Hier ist u.a. die Keychange-Initiative zu nennen, die sich als globale Bewegung für ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis auf den Festivalbühnen und in der Musikwirtschaft einsetzt. Ihre politische Forderung liegt in der Transformation der hegemonialen Musikindustrie zu einem inklusiven und gleichberechtigten Ort der Teilhabe und Repräsentation minorisierter Identitäten. Die Gefahr, die Schaffer allerdings in einer vorbehaltlos positiven Einschätzung im Sinne der Logik »mehr Sichtbarkeit = mehr politische Macht und gesellschaftliche Anerkennung« sieht, ist, dass sich jene minorisierten Gruppen mit angeblich bestärkenden Repräsentationen zufriedengeben, die die herrschende Ordnung jedoch lediglich reproduzieren. Daher plädiert sie für eine kritische Betrachtung der ambivalenten Effekte, die mit einer affirmativen Sichtbarkeit einhergehen, und betont in diesem Zusammenhang, dass *mehr* nicht notwendig *besser* bedeutet (vgl. Schaffer 2008: 15 f.).

Dass Wissen und Repräsentation notwendigerweise als positioniert, situiert und nicht absolut zu betrachten sind, stellten bereits viele feministische repräsentationskritische Arbeiten heraus. Darüber hinaus sind sie immer in Macht- und Herrschaftsverhältnisse involviert und an der Produktion und Reproduktion von Gesellschaften beteiligt.⁸ Schaffers Bestreben ist es also nicht, mehr Sichtbarkeit innerhalb bestehender Verhältnisse zu erzielen, vielmehr geht es ihr um die Erzeugung anderer Repräsentationen anderer Ver-

6 Zum Begriff der Öffentlichkeit siehe u.a. Fraser 1996 und Riegraf et al. 2013. Eine weiterführende vergleichende Analyse des Sichtbarkeits- und Öffentlichkeitsbegriffs, auch über die beiden Autorinnen hinaus, wäre lohnenswert.

7 Dieser Begriff fand insbesondere durch Gayatri Spivaks Essay »Can the Subaltern Speak?« (1988) Eingang in die postkoloniale feministische Theorie. Sie problematisiert darin komplexe Unterdrückungsmechanismen, denen Frauen des Südens ausgesetzt sind. In Anlehnung an Antonio Gramsci bezeichnet sie die unterprivilegierte Mehrheit der Bevölkerung des postkolonialen Südens als subaltern, d.h. als depriviert und marginalisiert. Die Unterwerfung einer disprivilegierten sozialen Gruppe durch die hegemoniale Gruppe konstituiert dabei jenes Kräfteverhältnis, das sie unterdrückt, ausschließt und ihre Unterwerfung erzwingt.

8 In diesem Kontext sind u.a. Nancy Hartsock, Sandra Harding und Donna Haraway zu nennen, die mit maßgeblichen Beiträgen den feministischen Diskurs einer kritischen Epistemologie prägten (vgl. Singer 2004; Harding 2004, Hartsock 1998).

hältnisse. D.h. die Rahmenbedingungen der Sichtbarkeit müssen in ihren grundlegenden Strukturen eine feministische, antikapitalistische, antirassistische, antihomophobe und antisexistische Ausrichtung finden (vgl. ebd.: 17f.). Dieses Anliegen setzt sich in der von Nancy Fraser geforderten strukturellen Veränderung kulturell institutionalisierter Wertemuster und sozialer Praktiken fort, die den als ›anders‹ gebrandmarkten kollektiven Individuen eine ebenbürtige gesellschaftliche Teilhabe verwehren und somit eine globale Ungerechtigkeit fortschreiben (vgl. Fraser 2003).

Bei dem Bestreben, eine gleichberechtigte Musikindustrie und Ausbildung musikalischer Karrieren zu schaffen, muss es also weniger darum gehen, mehr Frauen in den bestehenden Verhältnissen sichtbar zu machen als vielmehr die herrschenden Rahmenbedingungen der Sichtbarkeit ihrer sexistischen, rassistischen, homophoben und kapitalistischen Strukturen zu berauben, um andere Repräsentationen anderer Verhältnisse geltend zu machen. Dieser Beitrag plädiert für eine Verschiebung vom üblich angestrebten Modus ›mehr Sichtbarkeit‹ hin zu einer »reflexiven Repräsentationspraxis (des Wahrnehmens ebenso wie des Darstellens), die auf ihre Positioniertheit, Bedingtheit und Vorläufigkeit besteht« (Schaffer 2008: 51). Auch das Anliegen der Erforschung auditiver Kulturen sollte folglich nicht darin liegen, etwas bisher Ungesehenes sichtbar zu machen, sondern die Verhältnisse und Rahmenbedingungen der Sichtbarkeit und ihre inhärente Ambivalenz zu analysieren und theoretisieren.

Übersetzung einer reflexiven Repräsentationspraxis in die Forschung auditiver Kulturen

Ausgangspunkt einer reflexiven Repräsentationspraxis ist die Kritik an der dichotomen Gegenüberstellung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die den Begriff der Sichtbarkeit ausschließlich positiv assoziiert, während der Begriff der Unsichtbarkeit gänzlich negativ besetzt ist. Nach Schaffer müssen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit jedoch als diskursive Konstruktionen verstanden werden, die sich gegenseitig bedingen und modulieren und die als gleichzeitige Zustände an eine Subjektposition gekoppelt sein können. Zudem wird deutlich, dass Sichtbarkeit ebenso wie Unsichtbarkeit immer ein ambivalenter Status ist, den es zu untersuchen gilt. (vgl. Schaffer 2008: 51 f.).

Gemäß Schaffer zeigen sich die Ambivalenzen der Sichtbarkeit in drei Aspekten: der Unsichtbarkeit unterdrückender Herrschaftsverhältnisse, der Darstellungsform des Stereotyps und der Affirmation herrschender Repräsen-

tationsordnungen. Erstere zeigt sich beispielsweise darin, dass bestimmte Merkmale, wie zum Beispiel Weißsein, eine Normativität und strukturelle Privilegierung beinhalten (vgl. ebd.: 54 f.). Während Weißsein ein sichtbares Merkmal ist, bleibt die implizite Macht dahinter weiterhin unsichtbar. Die Darstellungsform des Stereotyps fungiert laut Schaffer als Bedeutungspraxis, die Herrschaftssituationen und darin implizierte Souveränitätsstrukturen aufrechtzuerhalten vermag (vgl. ebd.: 55f.). Geschlechterstereotype sind Thomas Eckes zufolge »kognitive Strukturen, die sozial geteiltes Wissen über die charakteristischen Merkmale von Frauen und Männern enthalten« (Eckes 2004: 165). Daraus resultieren Annahmen und Erwartungen, wie Frauen und Männer sind und sein sollten. Wird die zugeschriebene Geschlechterrolle nicht erfüllt, entsteht Eckes zufolge ein Moment der Überraschung oder des Ausschlusses. Der Prozess des Stereotypisierens ist die meist unterbewusste Anwendung stereotypgestützten Wissens auf eine konkrete Person, wodurch herrschende Geschlechterhierarchien stabilisiert werden (vgl. ebd.: 165-167). Die Realitäten nicht-binärer Individuen finden in einer solchen starren Kategorisierung oft gar nicht erst Erwähnung und werden somit als nicht existent und unbedeutsam angenommen.

Schaffer zufolge zeichnet sich die Darstellungsform des Stereotypisierens durch eine immer gleiche und ständig wiederholte Formel aus, welche sie als »Verknappung diskursiver Möglichkeiten« (Schaffer 2008: 61) bezeichnet. So ist beispielsweise die musikbezogene Wahrnehmung daraufhin konditioniert, die Frau eher in der Rolle der Sängerin anzunehmen anstatt als Instrumentalistin oder Produzentin, da sie primär in dieser Darstellungsform repräsentiert und durch öffentlich wirksame Repräsentationen singender Pop-Powerfrauen wie Beyoncé, Lady Gaga und Co. bestärkt wird. Solche gesellschaftlich verinnerlichten stereotypisierenden Strukturen erschweren Frauen* den Zugang in eine von Grund auf männlich ausgerichtete Musikausübung, wodurch sie eher abgehalten werden und entsprechend gehemmt sein können, sich im Feld der Musik zu etablieren.

Strukturelle Hinderungen bestehen außerdem bereits in einer verkürzten weiblichen Jugend, in der Mädchen weniger Zeit haben, sich musikalisch auszuprobieren und eine Karriere auszuformen – zumal sie nicht im gleichen Maß zum Erlernen eines Instruments ermuntert werden und es ohnehin an einer kontinuierlichen, gleichwertigen Repräsentation weiblicher Vorbilder fehlt, greifen sie oftmals erst später zum Instrument. Eine Analyse aus dem Jahr 2017 von female.pressure beschreibt genau jenes frühe Phänomen einer defizitären Perspektivierung in der musikalischen Erziehung, die auf gesellschaftlichen Stereotypisierungen von Geschlechterrollen beruht und Frauen den Zugang zu männlich konnotierten Tätigkeiten verwehrt:

»[W]hile many girls take lessons to learn an instrument or sing, they are less likely to be encouraged into careers where they create music. This is music's ›leaky pipeline‹, where women enter careers as performers, rather than as composers« (Keenan 2017).

Bevor schließlich auf die dritte Ambivalenz der Sichtbarkeit nach Schaffer, den Aspekt der Affirmation herrschender Repräsentationsordnungen, eingegangen wird, erfolgt nachfolgend eine nähere Beschreibung weiterer relevanter Prozesse und Auswirkungen geschlechtsbedingten Stereotypisierens.

Exkurs: Die Bedeutung von Gender bei der Aushandlung von Sichtbarkeit und Anerkennung

Unter Verweis auf Mireille Rosello bezeichnet Schaffer den verlockenden Effekt, den die Repräsentationsform des Stereotyps produziert, als »eine vergnügliche Form des Gemeinsamseins« (Schaffer 2008: 69f.). In der stereotypisierenden Darstellungsform liegt also die »Produktion eines gemeinschaftlichen majoritären Konsens« (ebd.: 70), mit dem sich weiße, heteronormative und patriarchale Gesellschaftsformen identifizieren und auf diesem Wege ›andere‹, der Norm nicht entsprechende Identitätsgruppen, (mit)produzieren und gleichzeitig ausschließen. Solche Effekte des geschlechtsbedingten Stereotypisierens machen sich auch im Feld der Musikindustrie bemerkbar. Marion Leonard beschreibt in dieser Hinsicht Gender als maßgebende Instanz der Aushandlung von Positionen und Rollen: »[G]ender has a perceptible influence on how roles, responsibilities and expectations within the music industries are experienced and navigated« (Leonard 2013: 134). So lässt sich mit Leonard die Unterrepräsentiertheit von Frauen* in allen Bereichen der Musikindustrie auf vorherrschende ausschließende Geschlechterkonstruktionen zurückführen: »[G]enderstereotyping can limit access to job opportunities and [...] gendered behaviour can be enacted within the workplace to exclude or regulate women's participation« (ebd.: 135).

Die Ergebnisse der diesem Aufsatz vorangegangenen empirischen Sozialforschung zeigen, dass im Arbeitsalltag professioneller Musikerinnen ebenso Gender-spezifische Ausschlussmechanismen greifen, die Frauen eine gleichgestellte Behandlung, Wahrnehmung und Teilhabe innerhalb männlich dominierter Räume der praktischen Musikausübung versagen. Gender-bedingte Stereotypisierungen sind derart im kulturellen Bewusstsein verankert, dass sie soziale Interaktionen innerhalb der Musikindustrie maßgeblich ordnen und einen majoritären Sinn stiften, der Frauen* eine gleichberechtigte Repräsentation und Teilhabe an der Vergabe von Anerkennung verwehrt. Dies resul-

tiert zudem in der Naturalisierung, Stabilisierung und Reproduktion geschlechtsbedingter Prozesse des ›Otherings‹,⁹ wodurch Frauen* strukturell benachteiligt und ausgeschlossen bleiben.

Notwendiger Ausgangspunkt der oben angesprochenen reflexiven Repräsentationspraxis auditiver Kulturen müssen Fragen danach sein, »wie durch die Repräsentationspraxis des Stereotypisierens aus einer majoritären Position Unterschiede und Hierarchien zwischen Gruppen konstruiert werden« (Schaffer 2008: 70) – wie sie die ermächtigende Souveränität hegemonialer Subjektpositionen festschreiben und dadurch einen majoritären Konsens bilden. Es muss also eine Reflexion darüber erfolgen, wie und vor allem in Abgrenzung wozu Identitäten in der Musikindustrie konstruiert werden. Homi Bhabha etwa schrieb im Zusammenhang seiner Überlegungen zur kolonialen Repräsentationsordnung: »Das Stereotyp ist ein Abwehrschild, das an einem Ort steht, an dem eine Gesellschaft einen Spiegel für (Selbst)Reflexion benötigt« (Bhabha 2004: 110). Überdies ist eine kritische Auseinandersetzung mit hegemonialen Darstellungs- und Wahrnehmungsformen in der Popmusik von Nöten.

Repräsentation von Frauen in der Popmusik: Bedingte Anerkennung für bedingte Sichtbarkeit

Die dritte Ambivalenz der Sichtbarkeit begründet sich Schaffer zufolge schließlich darin, dass auch mehr Sichtbarkeit von minorisierten Identitäten zugleich noch die Affirmation und Reproduktion der bestehenden Repräsentationsordnung bedeuten kann, die jene Identitäten minorisiert. Um sichtbar zu werden, müssen sich also benachteiligte Individuen wie beispielsweise Musikerinnen* und allgemein Frauen* im Arbeitsfeld der Musikindustrie mitunter mit dem herrschenden System identifizieren und sich seinem hegemonialen Repräsentationsmuster unterwerfen. Die Praxis der Sichtbarmachung minorisierter Positionen produziert somit oftmals auch die »paradoxe Situation der Affirmation der jeweiligen Minorisierung« (Schaffer 2008: 52). Zudem werden körperliche/äußere Erscheinungsmerkmale minorisierter Gruppen durch affirmative Sichtbarmachungen zur Differenz erklärt, wodurch bestehende Bedingungen der Minorisierung aufrechterhalten und naturalisiert werden:

9 Dieser Begriff beschreibt die Konstruktion des Anderen bzw. Fremden und stammt aus der postkolonialen Theorie, wo ihn Autor*innen wie Edward Said und Gayatri Spivak maßgeblich prägten. Mittlerweile erfährt Othering vielfache interdisziplinäre Verwendung und ging u.a. in die Gender Studies ein; siehe Reuter 2011.

»Sichtbarkeitspolitiken, die sich affirmativ auf die Sichtbarkeit von Identitäts- und Differenzkonstruktionen beziehen, tragen daher tendenziell zur Naturalisierung genau jener minorisierenden Bedingungen bei, gegen die sie sich richten« (ebd.: 53 f.).

Dieser Aspekt der Ambivalenz wird besonders dann deutlich, wenn Musikerinnen* eine übermäßige Aufmerksamkeit aufgrund ihres Geschlechtsausdrucks und ihrer körperlichen Erscheinungsmerkmale zuteilwird, nicht aber wegen ihrer künstlerischen Fähigkeiten.¹⁰ In diesem Fall kann nur von einer bedingten Sichtbarkeit gesprochen werden, da der Fokus hierbei auf dem des Frau-Sein liegt, wodurch eine Geschlechterdifferenz und der systematische weibliche* Ausschluss von einer gleichwertigen Musikausübung naturalisiert werden und erhalten bleiben. Professionell musizierende Frauen* werden so zur seltenen Besonderheit gekürt, die nur punktuell auftauchen, nicht aber ein kontinuierliches Bild einer vielfältigen weiblichen* Musikalität abzeichnen.

Solche stereotypisierten Darstellungsformen produzieren neben einer bedingten Sichtbarkeit minorisierter Subjektpositionen ebenso eine bedingte Form der Anerkennung, laut Schaffer eine ›Anerkennung im Konditional‹ (vgl. ebd.: 59). Stereotypisiert dargestellten Musikerinnen* wird folglich nur scheinbare Anerkennung zuteil, die nicht als uneingeschränkt anerkennende Sichtbarkeit gelesen werden kann. Denn das, was zu sehen ist, ist ein Produkt diskursiver Prozesse, in denen durch majoritäre Repräsentationsordnungen minorisierte kulturelle Identitäten und Differenzen hergestellt werden – kurz, mit dem Terminus Schades und Wenks, ein ›Zu-Sehen-Gegebenes‹. D.h. minorisierten Subjektpositionen wird nur in dem Maß Anerkennung und Wert vergeben, solange das ›Souveränitätsgefühl majoritärer Subjektpositionen nicht zur Disposition steht‹ (Schaffer 2008: 60) und angetastet wird. Solange also die herrschende Ordnung besteht und sie nicht an Repräsentationsmacht verliert, wird minorisierten Identitäten bedingte Anerkennung erbracht. Damit also im bestehenden hegemonialen System eine minorisierte Subjektposition überhaupt die Möglichkeit einer Anerkennungserfahrung hat, muss sie sich der herrschenden Ordnung unterwerfen, die sie unterdrückt.

Dieser Aspekt einer Gender-bedingten Anerkennung im Konditional sollte bei der Analyse der Strukturen der Sichtbarkeit und der Vergabe von Anerkennung in der Popmusik stärker Berücksichtigung finden. Anerkennung und Sichtbarkeit sind demnach unabdingbar miteinander verknüpfte ambivalente Konstruktionen, die keineswegs nur Ermächtigung bedeuten, sondern innerhalb hegemonialer Rahmenordnungen eine Affirmation bestehender Reprä-

10 Auch diese Erfahrung resultiert aus der empirischen Befragung.

sentationsformen erfordern. So offenbart sich nicht nur Sichtbarkeit, sondern ebenso die Vergabe von Anerkennung als ein widersprüchliches Phänomen, dem nicht nur Erkennen, sondern auch ›Verkennen‹ implizit ist, das also nicht nur positive Bestätigung, sondern auch Versagung bedeuten kann (vgl. Balzer 2014: 31). Damit lässt sich der Begriff der Anerkennung als eine vieldeutige und mehrdimensionale Problematisierungskategorie und Praxis zugleich bestimmen. Nicole Balzers Auslegungen zur Ambivalenz der Anerkennung folgend, gilt es nicht nur zu fragen, was Anerkennung ist und welche Normen sie begründen, »sondern welche Formen sie annimmt und wie sie arbeitet, wie sie sich vollzieht und wie sie ausgeübt wird« (ebd.: 28).

Wie sich nachfolgend zeigen wird, kritisiert auch Nancy Fraser eine idealisierende Vorstellung von Anerkennung, derzufolge Anerkennung als Lösung gegen gesellschaftliche Ungerechtigkeiten fungiert. Diese Annahme mündet ihres Erachtens in ein »Selbstverwirklichungsparadigma« (Fraser 2003: 50), welches es zu überwinden gilt, um zu einer egalitären und gleichberechtigten Gesellschaftsordnung zu gelangen. Aus diesem Grund macht Fraser, ebenso wie Balzer, auf die paradoxen Nebeneffekte von Anerkennung aufmerksam, wenn sie anmerkt, dass nicht nur die Verweigerung von Anerkennung, sondern auch die Gewährung problematisch sein kann. An diesen Aspekt schließen Thomas und Grittmann an, die darauf hinweisen, dass »Anerkennung als soziale Praxis Identitäten nicht nur bestätigt, sondern auch hervorbringt« (Thomas/Grittmann 2018: 28).

In der Vergangenheit fanden einige umfassende ethische bzw. gerechtigkeits- und politiktheoretische Konzepte der Anerkennung Eingang in die theoretischen Debatten der Kultur- und Sozialwissenschaften. Als besonders prägend gelten unter anderem die mittlerweile vielfach rezipierten Konzeptualisierungen von Axel Honneth (2014, 2003), Charles Taylor (1993), Nancy Fraser (2011, 2003) Iris Marion Young (1997) und Judith Butler (2005), welche Fragen nach Identität, Differenz, Gerechtigkeit und Subjektivierung zentral verhandeln und durch eine Tradition gegenseitiger Kritik erweitern (vgl. Thomas/Grittmann 2018: 23-26). Im Folgenden wird das von Fraser zunächst zweidimensional erarbeitete Konzept der Anerkennung und Umverteilung in den Blick genommen, welches sie später um die Dimension der Repräsentation erweiterte. Im weiteren Verlauf werden die gerechtigkeits-theoretischen Überlegungen Frasers in analytische Relation mit dem Ansatz Schaffers zur Ambivalenz der Sichtbarkeit gesetzt, um sie schließlich in die Forschung auditiver Kulturen überführen zu können und auf die Analyse der Popmusikindustrie zu adaptieren.

Populärkultur als dreidimensionaler Ort der Aushandlung von (Geschlechter-)Gerechtigkeit

Fraser hat mit politisch-philosophischen kontroversen Debatten zu den vielfältigen Ursachen und Dynamiken von Machtverhältnissen und Ungleichheiten sowie zur Interdependenz von Exklusion und Inklusion einen wesentlichen Beitrag zum derzeitigen Gerechtigkeitsdiskurs geliefert. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist die Überzeugung, dass Fragen der Anerkennung von Identitäten und Differenzen sowie Fragen der ökonomischen und egalitären Umverteilung von Ressourcen nicht getrennt voneinander behandelt werden dürfen, wenn es um das Bestreben nach einer globalen Gerechtigkeit geht. Vielmehr muss ein angemessener Gerechtigkeitsbegriff sowohl die politischen Belange der Verteilungskämpfe sowie die der Anerkennungskonflikte umfassen. Damit reagiert Fraser auf die populäre Auffassung der Unvereinbarkeit zweier vorherrschender Gerechtigkeitsparadigmen, die jeweils voneinander abgekoppelt eine Politik der Anerkennung und eine Politik der Umverteilung fordern. Was aus diesem gängigen Verständnis beider Konzepte als sich gegenseitig ausschließende Alternativen jedoch resultiert, ist, dass weder das Problem der Anerkennung, noch das der Umverteilung ausreichend behandelt werden, was zu einer Unvollständigkeit und Reduktion beider Strömungen führt (vgl. Fraser 2003: 7-16).

Fraser plädiert daher für ein integratives Verfahren, das versucht, beide Dimensionen sozialer Gerechtigkeit zu umfassen und zu harmonisieren. Dazu entwirft sie einen zweidimensionalen konzeptuellen Rahmen, der die emanzipatorischen Potenziale beider Dimensionen, der Umverteilung wie der Anerkennung, zusammenbringt, ohne die eine auf die andere zu reduzieren. Denn Gerechtigkeit, so die allgemeine These Frasers, verlangt sowohl nach Umverteilung auf politisch-ökonomischer Ebene der Klasse als auch nach Anerkennung, die sich auf kultureller Ebene des Status vollzieht (vgl. ebd.: 17f.). Geschlechtsbedingten, Rassismus-bedingten, klassifizierten oder die Sexualität/sexuelle Orientierung betreffenden Ungerechtigkeiten sei daher nur mit einer zweidimensionalen Problembehandlung zu begegnen (vgl. ebd.: 40 f.). Diese Vorstellung trifft sich mit der Annahme Schaffers, Ökonomie und Kultur als grundlegende, ineinander verwobene soziale Dimensionen zu begreifen, innerhalb derer Anerkennung vergeben wird (vgl. Schaffer 2008: 20). Fraser macht diese Interdependenz deutlich, wenn sie beschreibt, dass die Ökonomie »Kultur instrumentalisiert und ihr neue Bedeutungen zuweist« (Fraser 2003: 87).

Daran anknüpfend lassen sich Villa et al. anführen, die auf das Potenzial der Populärkultur als Ort der Neuaushandlung hegemonialer Werte und gesellschaftlicher Machtverhältnisse hinweisen. Sie bestimmen demnach Populärkultur als einen »dynamische[n] Ort, an dem gesellschaftliche und sozio-ökonomische Deutungen verhandelt werden; Populärkultur ist ein Feld der Auseinandersetzung« (Villa et al. 2012: 8). Dieser Annahme zufolge stellt sich Populärkultur und das darin eingeschlossene Feld der Musik als ein Ort der Abbildung, Aushandlung und Bekämpfung von Ungerechtigkeiten dar; als ein Ort, der Raum für vielfältige subversive Repräsentationen und Praktiken eröffnet, die Ungerechtigkeiten anklagen, herausfordern und zu bestreiten vermögen. »Geschlecht ist dabei«, so Villa et al., »auf allen Ebenen (in Diskursen, symbolischen Repräsentationen, Interaktionen und Praxen) bedeutsam« (ebd.).

Fraser spricht sich mehrfach für eine Vereinigung der Bestrebungen aus, die sich mit den unterschiedlichen Benachteiligungsachsen beschäftigen. Da sie sich alle im Feld der sozialen Ungerechtigkeit kreuzen, müssen sie laut Fraser miteinander verbunden werden, um zum obersten Ziel einer gerechten Gesellschaft zu gelangen. Ein solches Anliegen der Verbindung findet sich auch bei Schaffer wieder, die ebenfalls darauf aufmerksam macht, dass die Konzentration auf nur eine alleinige Achse der Diskriminierung Gefahr läuft, andere Diskriminierungsformen zu reproduzieren. Sie ruft zu einem Versuch auf, die unterschiedlich thematisierten Minorisierungsachsen kritischer und analytischer Auseinandersetzungen im Rahmen der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung miteinander zu verbinden und gegenseitig zu stärken (vgl. Schaffer 2008: 18).

In einem Essay zur Neuverhandlung sozialer Gerechtigkeit aus feministischer Perspektive betont Fraser genau diese Notwendigkeit der gemeinsamen Bekämpfung globaler Ungerechtigkeiten, die sie jedoch durch zunehmende, mit Bezügen zu Nation oder Staat versehene, feministische »misframings« (Fraser 2006: 48) gefährdet sieht. Es sei demzufolge von entscheidender Relevanz, aktuelle feministische Bestrebungen auf einer transnationalen Ebene auszuhandeln und zu repräsentieren. Mit dieser Transformation der feministischen Politik kommt folglich eine unabdingbare Dimension hinzu: die der Repräsentation. Eingelassen in gesellschaftliche Diskurse und Institutionen begreift Schaffer Repräsentation als einen Prozess der klassifizierenden Wirklichkeitskonstruktion und macht damit einen strukturellen Zusammenhang zwischen der Herstellung von Bedeutung und von Realität erkennbar (vgl. Schaffer 2008: 80). Fraser sieht in der Dimension der Repräsentation die Möglichkeit, eine *misframing*-bedingte Geschlechterungerechtigkeit anzufechten: »In contesting misframing [...], transnational feminism is reconfiguring

gender justice as a three-dimensional problem, in which redistribution, recognition, and representation must be integrated in a balanced way« (ebd.:49).

In einer solchen dreidimensionalen Politik in transnational vernetzten politischen Räumen erkennt Fraser die große Chance, für eine Politik der umfassenden Geschlechtergerechtigkeit einzutreten, die ungerechte Verteilung, mangelnde Anerkennung und fehlende Repräsentation gleichermaßen zu überwinden versucht (vgl. ebd.: 48-50). So haben derzeitige Künstlerinnen* im gegebenen hegemonialen Rahmen dennoch eine Chance auf erhöhte (echte) Sichtbarkeit und Anerkennung durch grenzüberschreitende transnationale Möglichkeiten der digitalen Vernetzung durch das Internet, das eine diversere Perspektivierung eröffnet und die Sichtbarmachung und gegenseitige Stärkung marginalisierter Stimmen und deren Realitäten erfahrbar macht.¹¹

Repräsentation stellt sich somit als ein aktives In-Szene-Setzen unter Anwendung bestimmter Mittel und Ressourcen wie Technizitäten und Medialitäten dar, die Bedeutungszuschreibungen innerhalb gesellschaftlicher Machtverhältnisse produzieren. Daher nimmt die Rolle von Medien in der popkulturellen Aushandlung von Bedeutung eine zentrale Stellung ein. »Gesellschaftliche Kämpfe um Affirmation, Subversion und Widerstand«, finden laut Villa et al. somit nicht nur in sozialen und politischen Auseinandersetzungen statt, sondern auch und vor allem »in der Produktion, Rezeption und Rezirkulation von Medien« (ebd.).

Um den herrschenden Status Quo zu verändern, ist es also notwendig, die gesellschaftliche Produziertheit und Beschaffenheit dieser Wirklichkeit herauszustellen. Allerdings wird der Konstruktionscharakter gesellschaftlicher Normen und Realitäten nach Schaffers Einschätzung von den herrschenden Repräsentationspolitiken verdeckt; Anfechtungen dieser Darstellungen sowie Kämpfe um die Durchsetzung anderer Repräsentationen werden verunmöglicht (vgl. Schaffer 2008: 82f.). Dieser Ansicht sind allerdings emanzipatorische Momente aus der Geschichte der Populärkultur entgegenzustellen, wie sie in feministisch-aktivistischen Bewegungen wie Riot Grrrl in den 1990er-Jahren in Amerika deutlich wurden. Durch widerständige und subversive Praktiken widersetzte diese sich herrschenden Repräsentationspolitiken, indem

11 Anzumerken gilt hierbei, dass der Gebrauch von digitalen Medien nicht ausschließlich positiv zu deuten ist, sondern wie aktuelle Geschehnisse vielfach zeigen schnell ins Gegenteil fallen kann. So sind Personen der medialen Öffentlichkeit nicht selten von digitalen Phänomenen wie Hate-Speech, der Verbreitung von Fake-News oder Rezensionen Dritter betroffen. Die ambivalenten Nutzungsweisen und Verbreitungslogiken sozialer Medien könnten in einem anderen Forschungsvorhaben vertieft werden.

sie abwertende und erniedrigende Begriffe wie ›Slut‹ im Zuge einer Selbstermächtigung positiv umdeuteten und sie sich zu Eigen machten. Dadurch wurden auf transnationaler subkultureller Ebene neue Repräsentationen von Weiblichkeit und musikschaftenden Frauen* produziert (vgl. Baldauf 1998; Leonard 2007; Eismann 2011; Plesch 2013). Auch wenn diese feministisch-subversiven Repräsentationspraktiken in Teilen in den Mainstream übergangen und stellenweise durch eine profitorientierte Vermarktung eines entpolitisierten Feminismus ersetzt wurden (vgl. Feigenbaum 2007), haben sie doch zu neuen Möglichkeiten veränderter Repräsentationen geführt, die Musikerinnen* heute wie damals Zugang zu kritischen Repräsentationsformen eröffne(te)n.

Veränderungspotenzial: Partizipatorische Produktion von Sichtbarkeit in der Popmusik

Fraser macht besonders deutlich, dass mangelnde Anerkennung – und damit statusbedingte Benachteiligung in Form einer Hinderung an einer gleichberechtigten Teilhabe am gesellschaftlichen Leben – durch »institutionalisierte kulturelle Wertmuster« (Fraser 2003: 45) erzeugt wird. Anerkennung wird also von gesellschaftlichen Institutionen vergeben, die durch normativ strukturierte soziale Interaktionen bestimmen, ob etwas oder jemand als ›normal‹ oder ›unnormale‹, anders und minderwertig zu erachten sei. Mangelnde Anerkennung entsteht folglich durch die strukturelle Verhinderung einer »partizipatorischen Parität«,¹² die es allen Menschen zu gleichen Teilen, ebenbürtig und gleichgestellt ermöglichen würde, an der Gestaltung eines gemeinsamen Gesellschaftsmodells mitzuwirken und als vollberechtigte Mitglieder zu fungieren (vgl. Fraser 2003: 44-50).

Die Vorstellung einer solchen partizipatorischen Parität bildet den Kern ihres dreidimensionalen Konzepts der Gerechtigkeit. Erzielt wird sie demzufolge nur durch die Veränderung der Institutionen und sozialen Praktiken. Dies wiederum gelingt nur, wenn die kulturellen Wertschemata durch Muster

12 Fraser führt diese Wendung erstmals in ihrem 1990 veröffentlichten Aufsatz »Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of actually existing Democracy« ein. Mit Parität meint sie die Bedingung, in einem gleichberechtigten Verhältnis mit anderen zu sein und von derselben Grundlage auszugehen. Welcher Grad der Gleichheit für die Herstellung einer solchen Parität von Nöten ist, lässt sie offen. Wichtig ist ihr, dass den Gesellschaftsmitgliedern die Möglichkeit der Parität garantiert wird, egal ob und wann sie sich dazu entschließen. Zudem betont sie, dass es erforderlich sei, dass jede*r an einer solchen Aktivität partizipiert.

ersetzt werden, die eine gleichberechtigte Beteiligung befördern, anstatt diese zu verhindern (vgl. ebd.: 48).

Nicht zuletzt macht auch Schaffer deutlich, dass die herrschende Form der Sichtbarkeit die Unsichtbarmachung anderer Repräsentationen erzwingt bzw. die Produktion anderer Formen der Sichtbarkeit verunmöglicht:

»[U]m zu verteilen sind nicht nur die Produktionsmittel, und zu öffnen die Zugänge zur Produktion von Repräsentation, sondern ebenso sind die Formen der Sichtbarkeit als Formen einer partizipatorischen Produktion aller auszusetzen« (Schaffer 2008: 91).

Diese Forderung einer partizipatorischen Produktion von Sichtbarkeit steht in direktem Zusammenhang mit der Frasers nach einer partizipatorischen Parität. Um strukturellen Ausschlüssen und Hierarchisierungen in der Musikindustrie zu begegnen, muss also die Möglichkeit der Teilhabe aller Anwesenden an der Gestaltung von sozialen Strukturen und der Produktion von Sichtbarkeit gewährleistet werden. Dazu muss sichergestellt sein, dass »institutionalisierte kulturelle Wertmuster allen Partizipierenden den gleichen Respekt erweisen und Chancengleichheit beim Erwerb gesellschaftlicher Achtung« (Fraser 2003: 55) besteht. Was laut Fraser folglich anerkannt werden muss, ist der Status individueller Gruppenmitglieder als vollwertige Partner*innen (vgl. ebd.: 56) in sozialen Interaktionen. Dies meint nicht, weibliche* Identitäten in der Popmusik affirmativ anzuerkennen, sondern die institutionalisierten kulturellen Wertschemata so zu verändern, dass allen das gleiche Recht und die gleichen Chancen auf anerkennende Sichtbarkeit zukommen.

Bei einem Ansatz, der feministische, queere und antirassistische Perspektiven zu vereinen vermag, geht es schlussendlich

»nicht um eine objektive Beschreibung der Welt [...], sondern darum, wie und in wessen Namen, aufgrund der Autorität welcher sozialen Prozesse welche Wirklichkeit repräsentiert wird, kurz: effektiv wird – oder eben nicht« (Schaffer 2008: 81).

Übertragen auf das Feld der auditiven Kultur bedeutet das, dass das Problem nicht fehlende Frauen* sind, sondern die lückenhafte Darstellung weiblicher* Identitäten in der Musik, die noch immer auf stereotypisierten hegemonialen Geschlechter-Vorstellungen beruht. Eine gleichgestellte Behandlung und Repräsentation von Frauen wird verunmöglicht, wodurch weibliche* Identitäten weiterhin ausgeschlossen und marginalisiert bleiben. Diese hegemonialen Machtkonstruktionen, die auf institutionalisierten sexistischen Wertschemata basieren und bestimmen, wer wie in welchem Kontext sichtbar wird, gilt es kontinuierlich aufzuzeigen, um sie ihrer reproduzierenden Wirksamkeit zu

entmächtigen. Damit also androzentrische Repräsentationsformen in der Popmusik überwunden werden können und eine partizipatorische Produktion von Sichtbarkeit eintreten kann, muss die Beziehungsform der Anerkennung neu strukturiert werden. Es muss eine Reflexion darüber erfolgen, wie hegemoniale Darstellungs- und Wahrnehmungsformen stigmatisierte Repräsentationen von Weiblichkeit in der Popmusik produzieren, festschreiben und naturalisieren.

Fazit

In dieser Arbeit wurden Ausschluss- und Differenzmechanismen theoretisch erfasst, denen weibliche Musikschaaffende und andere minorisierte Subjektpositionen in gegebenen androzentrischen Verhältnissen der Popmusik ausgesetzt sind. Die Ausführungen haben gezeigt, dass Sichtbarkeit, Unsichtbarkeit und Anerkennung diskursive Konstruktionen sind, die weiblichen Identitäten in der praktischen Musikausübung eine untergeordnete und minoritäre Position zuweisen. Die Sichtbarkeit von Musikerinnen* stellt sich also als eine von hegemonialen Repräsentationsordnungen gerahmte Produktion von Bedeutung dar. Die Arten dieser Bedeutungsproduktion unterscheiden sich schließlich im Grad der Affirmation bzw. kritischen Subversion herrschender Repräsentationsmuster. In dieser Hinsicht wurde auf das Potenzial der Populärkultur als Ort der Neuaushandlung sowie Bekämpfung hegemonialer Strukturen und Repräsentationsordnungen verwiesen. Um sichtbar zu sein, muss sich eine Musikerin* dennoch oftmals der herrschenden Repräsentationsordnung unterwerfen, die sie unterdrückt. Sichtbarkeit und Anerkennung sind folglich ambivalent zu betrachten, da sie immer in Machtgefüge eingelassene Konstruktionen sind, die es kritisch zu hinterfragen gilt. Eine reflexive Repräsentationspraxis, die gewahr der hegemonialen Kontexte der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung danach fragt, wer was in welcher Form zu sehen gibt, erweist sich als unabdingbar – auf Seiten der Populärmusikforschung als auch in der Praxis in der Musikindustrie. Die Produktion von Sichtbarkeit muss schließlich zu einem partizipatorischen Projekt aller Teilhabenden der Musiklandschaft transformiert werden, sodass sich neue Repräsentationen neuer Verhältnisse auch entfalten und wirksam werden können. Eine gleichberechtigte und gleichgestellte Musiklandschaft kann nur durch die Überwindung androzentrischer institutionalisierter Wertschemata und einen strukturellen Wandel hegemonialer Rahmenbedingungen erfolgen, der allen Beteiligten das Recht auf gleiche Teilhabe gewährt und den Blick auf die vielfältigen musikalischen Praktiken und Positionen öffnet, sodass auch weibliche, nicht-

weiße bzw. rassifizierte, nicht-binäre, trans und be*hinderte Musikschaaffende gehört und gesehen werden.

Literatur

- Baldauf, Anette (1998). *Lips, tits, hits, power? Popkultur und Feminismus*. Wien u.a.: Folio.
- Balzer, Nicole (2014). *Spuren der Anerkennung: Studien zu einer sozial- und erziehungswissenschaftlichen Kategorie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bhabha, Homi (2004). »The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism.« In: *The Location of Culture*. London und New York: Routledge, S. 94-120.
- Bourdieu, Pierre (1987). *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Büsser, Martin (2000). *Gender: Geschlechterverhältnisse im Pop*. Mainz: Ventil.
- Butler, Judith (2005). *Gefährdetes Leben: Politische Essays*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Eckes, Thomas (2004). »Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen.« In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. Hg. v. Ruth Becker, Beate Kortendiek, Barbara Budrich und Ilse Lenz. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 165-176.
- Eismann, Sonja (2011). *Hot topic: Popfeminismus heute*. Mainz: Ventil.
- Feigenbaum, Anna (2007). »Remapping the Resonances of Riot Grrrl: Feminisms, Postfeminisms, and ›Processes‹ of Punk.« In: *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Hg. v. Yvonne Tasker und Diane Negra. Durham u.a.: Duke University Press, S. 132-152.
- Fraser, Nancy (1996). »Öffentlichkeit neu denken. Ein Beitrag zur Kritik real existierender Demokratie.« In: *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hg. v. Elvira Scheich. Hamburg: Hamburger Edition, S. 151-182.
- Fraser, Nancy / Honneth, Axel (2003). *Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Fraser, Nancy (2006). »Mapping the Feminist Imagination: From Redistribution to Recognition to Representation.« In: *Die Neuverhandlung Sozialer Gerechtigkeit: Feministische Analysen Und Perspektiven*. Hg. v. Ursula Degener und Beate Rosenzweig. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 37-52.
- Fraser, Nancy (2011). »Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of actually existing Democracy.« In: *The Public Sphere*. Hg. v. Jostein Gripsrud. Los Angeles u.a.: Sage, S. 249-274 [zuerst 1990].
- Harding, Sandra G. (2004). *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*. New York u.a.: Routledge.
- Hartsock, Nancy C. M. (1998). »The Feminist Standpoint: Toward a Specifically Feminist Historical Materialism.« In: *Contemporary Feminist Theory: A Text/Reader*. Hg. v. Mary F. Rogers. Boston u.a.: McGraw-Hill, S. 258-272 [zuerst 1983].
- Hark, Sabine / Villa, Paula-Irena (2010). »Ambivalenzen der Sichtbarkeit - Einleitung zur deutschen Ausgabe.« In: *Top Girls: Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Hg. v. Angela McRobbie, Sabine Hark, Paula-Irene

- Villa, Carola Pohlen, Katharina Voß und Michael Wachholz. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7-16.
- Honneth, Axel (2014). *Kampf um Anerkennung: Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte; mit einem neuen Nachwort*. 8. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp [zuerst 1992].
- Hopper, Jessica (2015). »The Invisible Woman. A Conversation with Björk.« In: *Pitchfork*, <https://pitchfork.com/features/interview/9582-the-invisible-woman-a-conversation-with-bjork/> (Version vom 21.1.2015, Zugriff: 21.11.2020).
- Keenan, Elizabeth (2017). »Women's Representation in Music.« In: *female.pressure*, <https://femalepressure.wordpress.com/2017/08/22/womens-representation-in-music/> (Version vom 22.8.2017, Zugriff: 5.2.2020).
- Kreutziger-Herr, Anette (2009). »History und Herstory: Musikgeschichte, Repräsentation und tote Winkel.« In: *History – Herstory: Alternative Musikgeschichten*. Hg. v. Anette Kreutziger-Herr und Katrin Losleben. Köln: Böhlau, S. 21-46.
- Leonard, Marion (2007). *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse, and Girl Power*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Leonard, Marion (2013). »Putting Gender in the Mix. Employment, Participation, and Role Expectations in the music industries.« In: *The Routledge Companion to Media and Gender*. Hg. v. Cynthia Carter, Linda Steiner und Lisa McLaughlin. New York: Routledge, S. 127-136.
- Liebsch, Katharina / Reitsamer, Rosa (2015). *Musik. Gender. Differenz: Intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Plesch, Bettina / Massacre, Eve (2013). *Rebel Girl: Popkultur und Feminismus*. Mainz: Ventil.
- Reuter, Julia (2011). *Geschlecht und Körper: Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Bielefeld: transcript.
- Riegraf, Birgit / Hacker, Hanna / Kahlert, Heike / Liebig, Brigitte / Peitz, Martina / Reitsamer, Rosa (2013). *Geschlechterverhältnisse und neue Öffentlichkeiten: Feministische Perspektiven*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Rommelpacher, Birgit (1995). *Dominanzkultur: Texte zu Fremdheit und Macht*. Berlin: Orlanda Frauenverlag.
- Schaffer, Johanna (2008). *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript.
- Singer, Mona (2004). »Feministische Wissenschaftskritik und Epistemologie: Voraussetzungen, Positionen, Perspektiven.« In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. Hg. v. Ruth Becker, Beate Kortendiek, Barbara Budrich und Ilse Lenz. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 257-266.
- Spivak, Gayatri Chakravorty / Joscowicz, Alexander / Nowotny, Stefan / Steyerl, Hito (2011). *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia und Kant, S. 17-118.
- Taylor, Charles (1993). *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Thomas, Tanja / Brink, Lina / Grittmann, Elke / Wolff, Kaya de (Hg.) (2018). »Anerkennung und Sichtbarkeit in gegenwärtigen Medienkulturen: Ausgangspunkte.« In: *Anerkennung und Sichtbarkeit: Perspektiven für eine kritische Medienkulturfor-schung*. Bielefeld: transcript, S. 11-21.
- Thomas, Tanja / Grittmann, Elke (Hg.) (2018). »Anerkennung und Sichtbarkeit: Impulse für kritische Medienkulturtheorie und -analyse.« In: *Anerkennung und Sicht-*

- barkeit: *Perspektiven für eine kritische Medienkulturforschung*. Hg. von dens. Bielefeld: transcript, S. 23-46.
- Villa, Paula-Irene / Jäckel, Julia / Pfeiffer, Zara S. / Sanitter, Nadine / Steckert, Ralf (2012). *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Wenk, Silke / Schade, Sigrid (1995). »Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz.« In: *Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hg. v. Hadumod Bußmann und Renate Hof. Stuttgart: Kröner, S. 340-407.
- Wenk, Silke / Schade, Sigrid (2005). »Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte.« In: *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Hg. v. Hadumod Bußmann und Renate Hof. Stuttgart: Kröner, S. 144-178.
- Wenk, Silke / Schade, Sigrid (2011). *Studien zur visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Berlin: De Gruyter.
- Whiteley, Sheila (2015). »Sexing the Scene. Gender Balance and the Music Industry.« In: *Musik. Gender. Differenz: Intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten*. Hg. v. Katharina Liebsch und Rosa Reitsamer. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 52-64.
- Young, Iris Marion (1997). »Unruly Categories: A Critique of Nancy Fraser's Dual Systems Theory.« In: *New Left Review* (222), S. 147-160.

HELEN REDDINGTON (2021). *SHE'S AT THE CONTROLS. SOUND ENGINEERING, PRODUCTION AND GENDER VENTRILOQUISM IN THE 21ST CENTURY.*

Rezension von Alan van Keeken

Es gibt wenig Bereiche, die sich fester unter der Kontrolle von Männern befanden und befinden als der Umgang mit (Musik-)Technologie. Das trifft nicht auf die Arbeit in den Fabriken zu, wo Frauenhände bis heute den Hauptanteil bei der Herstellung von Unterhaltungselektronik und auch Musikinstrumenten leisten. Es gilt jedoch für den Tätigkeitsbereich, dem die Geschichtsschreibung populärer Musik am meisten Aufmerksamkeit gewidmet hat: der kreativen Nutzung dieser Apparate. Bis heute, so das nüchterne Fazit in Helen Reddingtons Monografie, sind Frauen in den damit verbundenen Berufsfeldern als Produzentinnen und Toningenieurinnen nicht annähernd repräsentativ vertreten (159).

Reddingtons Buch reiht sich aktuell in eine größere Anzahl an Veröffentlichungen zum Komplex Musikproduktion und Gender ein. Zwar hat sie einen jüngst erschienenen Sammelband nicht berücksichtigt, in dem bspw. Mark Marrington einen historischen Überblick zu Frauen in der Musikproduktion gibt,¹ sie zitiert jedoch ausführlich Paula Wolfes einschlägige Studie² sowie angrenzende Veröffentlichungen, die Rosa Reitsamer zusammengetragen hat.³

-
- 1 Mark Marrington (2020). »Women in Music Production. A contextualized History from the 1890s to the 1980s.« In: *Gender in Music Production*. Hg. von Russ Hepworth-Sawyer, Jay Hodgson, Liesl King und Mark Marrington. New York: Routledge.
 - 2 Paula Wolfe (2019). *Women in the Studio. Creativity, Control and Gender in Popular Music Production*. London: Routledge.
 - 3 Rosa Reitsamer (2019). »Musikwissenschaft. Geschlechterforschung und zentrale Arbeitsgebiete«. In: *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Hg. v. Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 601-608. Hier S. 606.

Das Ziel ihres Buches ist die Aufdeckung der Gründe für die Unterrepräsentation von Frauen im Bereich der Musikproduktion. Die Autorin geht das Thema dabei von zwei Seiten an: Im ersten Teil wertet sie ca. 30 selbstgeführte leitfadengestützte Interviews aus. Dieser Abschnitt ist in verschiedene Themenbereiche geteilt, vom ersten Kontakt mit Technik bis hin zum Umgang mit männlichen Kollegen und der eigenen ästhetischen Praxis (50). Im zweiten Teil wertet Reddington Literatur der letzten Jahrzehnte aus und umreißt dabei auch den titelgebenden Begriff des »Gender Ventriloquism«, der weiter unten ausgeführt wird. Sie erweitert hier ihre zunächst stärker formale Kritik an der fehlenden Repräsentation um die inhaltliche Dimension der Effekte von Gender und Musikproduktion: Was sind die Folgen einer maßgeblich von Männern geformten Klangwelt?

Die ersten Begegnungen und der Umgang mit (Aufnahme-)Technologie und aufgenommener Musik erweisen sich für die Befragten als zentral: Sei es, dass ein Elternteil bereits (ton)technisch arbeitet und die Tochter mit einbezieht (22-23) oder das Interesse und der kreative Umgang für Musik früh geweckt oder bestärkt wurden (31). Die Schilderungen zum Einstieg in den Beruf der Toningenieurin respektive Musikproduzentin ergeben ein breites Portrait des Zugangs zum Feld: Vom traditionellen Einstieg als »tea girl/ tea boy« (49) bis hin zum Weg über das Legen von Kabeln bei Live-Veranstaltungen und dem Wechsel vom Aufnahme- in den Regieraum (43) finden sich die vielfältigen und mitunter verschlungenen Pfade ins Berufsfeld.

Bereits in der Ausbildung und dem professionellen Einstieg zeigen sich den Interviewten zufolge allerdings erste Probleme und die notwendige Selbstbehauptung im »male territory« (95) wird deutlich. Historisch nimmt sich das sehr explizit aus: Eine Produzentin elektronischer Musik berichtet über ihre Anfangszeit in den 1960er-Jahren von gestohlenen Tape-Maschinen und sabotierten Auftritten als Teil institutioneller Misogynie (76). Reddington kontextualisiert dies auch vor dem Hintergrund der historisch gewachsenen Stereotypisierungen im Zusammenhang von Gender und Technologie (97-103). Zwar hätten Frauen zu verschiedenen Zeiten technische Bereiche ausgeübt und stellten in diesen sogar die Mehrheit. Sobald mit diesen Tätigkeiten jedoch nicht mehr langwierige und aufwendige Arbeiten – wie sie im Fall der Programmiererinnen früher Computersysteme demonstriert – sondern Kreativität und »Erfindergeist« verbunden worden sei, habe wieder eine Verdrängung durch die Männer stattgefunden. Seit dem vermehrten Inkrafttreten von Antidiskriminierungsgesetzen und -richtlinien ab den 1970er-Jahren sind es dann verdeckte und auch unterbewusste Diskriminierung: Viele Frauen werden z.B. immer noch nicht als ausführende Akteurinnen wahrgenommen, sondern als Assistentinnen (80). Björk dient hier als Beispiel für eine Frau, die

sich den Status als Produzentin ihrer eigenen Musik hart erkämpfen musste (144). Vielen anderen wird erst spät zuteil, dass ihre künstlerischen und technischen Anteile am finalen Produkt überhaupt als Produktion gelten, was auch die Kommunikation über Ansprüche auf Tantiemen und »Credits« betrifft (189).

Den Wechsel an das Tonmischpult schildert Reddington als einen Akt der Rückgewinnung von Kontrolle (43; 52; 105), um eigene klangästhetische Vorstellungen verwirklichen zu können. Zwar diskutiert sie die Möglichkeit eines spezifisch weiblichen Hörens und Produzierens, betont aber, dass dies nur wenige Befragte so wahrnehmen würden (90). Viele machten jedoch die Erfahrung, dass sich weibliche Muskschaffende in Sessions mit Musikproduzentinnen mehr öffneten und sich eher verstanden bzw. in ihren Wünschen respektiert fühlten als in der gleichen Situation mit männlichen Produzenten, deren Präsenz sie oft als einschüchternd oder bevormundend beschrieben (64; 82). Damit greift Reddington auf ihren Begriff des Gender Ventriloquism⁴ vor, der beschreibt: »men control the sound and often the lyrical content of songs that are supposedly empowering for women and girls« (120). Sie kontrollierten, wie bei einer Bauchrednerpuppe, die Art und Weise, wie »the image of women and girls in pop« (130-131) klanglich inszeniert und damit häufig vor dem Hintergrund patriarchaler Denkmuster stereotypisiert wird.

Ausgehend hiervon kritisiert Reddington im zweiten Teil des Buches auch die Versuche postmoderner Poptheorie, hochsexualisierte Stimmproduktionen als ironische Praxis zu lesen (148) und buchstabiert diese Kritik in Bezug auf EDM aus. Ihr Fokus auf Musikproduktion und DJing entlarvt dabei viele der postulierten Emanzipationsansprüche als oberflächliche Analysen, welche die Umstände von »sonic articulation« (151) außer Acht lassen: »[H]ow can it be liberating for people of different genders and sexual orientation to dance to music that is made by an overwhelming majority of male producers«(154).

Eine wiederkehrende Erfahrung von Musikproduzentinnen besteht in dem Nachweisen-Müssen der eigenen Fähigkeiten – erst dies führt dazu, dass die Skepsis männlicher Klienten sich in Wohlgefallen auflöst (87; 113-114). Die Autorin betont, dass das Erlangen von Selbstbewusstsein, das mit der Entzau-berung der Technik einhergehe, zentral für den Erfolg von Frauen in diesem Berufsfeld bzw. Ausbildung (174) sei, die sich von dem Vorwissen vieler Männer oft eingeschüchtert zeigten. Im Kontext ihrer eigenen Arbeit als Hochschullehrerin plädiert sie für die Einrichtung geschützter Lernräume, sei es in der Form reiner Frauenkurse (171; 177) oder dem Einsatz weiblicher Dozentinnen (ebd.).

4 Helen Reddington (2018). »Gender Ventriloquism in Studio Production.« In: *IASPM@Journal* 8 (1), S. 59-73.

Viele Passagen – so zum Finden einer professionellen Nische (60) oder der Geschäftsgründung (66) – lesen sich als einsichtsvolle allgemeine Erfahrungen in einem kompetitiven und meist auch informellen Arbeitsumfeld (90), in dem sich die Arbeitsmarktlage und die scharfe Konkurrenz kaum verändert haben (179). Hier sind Durchhaltevermögen, Resilienz und Erfindungsgeist, aber auch zufällige Bekanntschaften und unvorhergesehene Gelegenheiten entscheidend. Damit verbunden ist auch die Risikobereitschaft, sich auftuende Chancen zu ergreifen und beständig an der eigenen Employability zu arbeiten.

Eine solche Arbeitsumgebung ist zugleich sehr anfällig für Grenzüberschreitungen (sowohl von Kunden als auch Vorgesetzten), die fast ausschließlich Frauen erfahren: Annäherungsversuche, Übergriffe (88), Witze unter der Gürtellinie, sexistische Bemerkungen und offen geäußerte Zweifel an ton-technischen Fähigkeiten. Die Frauen in den Interviews reagieren sehr unterschiedlich darauf – mal mit Gegenmaßnahmen (76; 78), mal mit Humor (80) oder auch mit der Vermeidung der Situation. Reddington vermutet zudem, dass diesbezüglich ein großes Schweigen herrscht, nicht zuletzt, weil Frauen, die solche Übergriffe öffentlich machen, unter der Hand oft als ›schwierig‹ gehandelt werden (101). Außerdem bleibt bei einem Markt mit wenig Kund*innen und relativ vielen Anbietern, der an anderer Stelle als »Oligospon«⁵ bezeichnet wird, im Dunkeln, wie oft Frauen aufgrund ihres Geschlechtes einen Auftrag nicht erhalten haben (83). Hinzu tritt die Tatsache, dass Frauen sich in dieser Umgebung immer doppelt beweisen müssen, was bei intersektionalen Konstellationen noch mehr ins Gewicht fällt. Auch setzen die üblichen Karrierewege und Geschäftsbedingungen viele Frauen unter enormen Druck, vor allem mit immer noch bestehenden patriarchal geprägten Erwartungshaltungen, z. B. in Bezug auf Themen wie Schwangerschaft und Familiengründung (115-116).

Reddington ist sich dabei von Anfang an der Fallstricke bewusst, die ein Fokus auf (bereits erfolgreiche) Frauen in der Musikproduktion mit sich bringt: Auf der einen Seite sind die Präsentation von positiv besetzten »Role Models« (95-97) und die Sichtbarmachung weiblicher Produzentinnen wichtige Bausteine des nachhaltigen Interesses von jungen Frauen an dieser Profession. Auf der anderen Seite besteht die Gefahr einer *Reduzierung* der vorgestellten Frauen auf ihr Geschlecht. Sie wollten nicht als »token women« (170) eines künstlerisch-technischen Berufes herhalten, in dem sie zu Recht

5 Andrew Leyshon (2009). »The Software Slump? Digital Music, the Democratisation of Technology, and the Decline of the Recording Studio Sector within the Musical Economy.« In: *Environment and Planning A: Economy and Space* 41 (6), S. 1309-1331. Hier S. 1317.

den Anspruch erheben, aufgrund ihrer Fähigkeiten und nicht ihres Geschlechtes beurteilt zu werden. Viele Interviewte wollen sich zudem nicht in Organisationen aufreiben und auch nicht als feministisches Sprachrohr gesehen werden (183). Dazu kommt der bitterste Teil von Reddingtons Abhandlung: die Tatsache, dass die Auswahl ihrer Interviewpartnerinnen einen »survivor bias« aufweist. Sie erinnert daher an die große Dunkelziffer von Frauen und Mädchen, die aufgrund der von ihr geschilderten strukturellen Ungerechtigkeiten nicht in dem Beruf arbeiten oder ihre Ausbildung abgebrochen haben (192).

Die Autorin schafft es, über der mit vielen Argumenten geführten Verteidigung der Rechte und der Emanzipation von Frauen auf einer übergeordneten Ebene nicht diejenigen im spezifischen Kontext zu vernachlässigen und vermag somit ein breites Spektrum von Aktivismus und Selbstbehauptung, aber auch der Anpassung und Überlebenskunst von Musikproduzentinnen und Toningenieurinnen darzustellen und einzuordnen. Damit gibt Reddington wichtige weitere Impulse für die gegenwärtige theoretische Diskussion um Sound-(Produktion) und Gender.

Helen Reddington (2021). *She's at the Controls. Sound Engineering, Production and Gender Ventriloquism in the 21st Century*. Sheffield: Equinox (226 S., Taschenbuch: 45,72€, e-Book: 28€).

LUKAS BUGIEL (2021). *MUSIKALISCHE BILDUNG ALS TRANSFORMATIONSPROZESS. ZUR GRUNDLEGUNG EINER THEORIE.*

Rezension von Malte Sachsse

Lukas Bugiels Monografie *Musikalische Bildung als Transformationsprozess. Zur Grundlegung einer Theorie* ist die überarbeitete Fassung seiner Dissertationsschrift an der Universität Hamburg. Bugiel verfolgt in seiner dichten und zugleich gut lesbaren philosophischen Darstellung das ehrgeizige Anliegen, eine Theorie transformatorischer musikalischer Bildungsprozesse zu entwickeln (10). Impulse aus der Erziehungswissenschaft aufnehmend zielt seine Arbeit darauf, dem musikpädagogischen Diskurs über musikalische Bildung und musikalisches Lernen Präzisierungen und Verdichtungen zentraler Begrifflichkeiten zur Verfügung zu stellen und auf diese Weise auch einer empirischen Erforschung musikalischer Bildungsprozesse Vorschub zu leisten (ebd.). Selbst wenn die Populärmusikforschung nicht explizit adressiert wird, könnten Bugiels Untersuchungen für sie von Interesse sein: Nicht zuletzt thematisiert er biografische Erzählungen als operationalisierbare Materialien, anhand derer Aufschlüsse über Bildungsverläufe, bildungswirksame Erfahrungen sowie Bildungsgehalte spezifischer musikalischer Inhalte gewonnen werden können. Diese Perspektiven lassen sich ferner in einer auf jugendliche Identitätsbildungsprozesse gerichteten (Musik-)Soziologie,¹ einer auf die De-

1 S. z.B. Alexander Geimer (2014). »Das authentische Selbst in der Popmusik – Zur Rekonstruktion von diskursiven Subjektfiguren sowie ihrer Aneignung und Aushandlung mittels der Dokumentarischen Methode.« In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 39 (2), S. 111-130, <https://doi.org/10.1007/s11614-014-0121-y>, oder Maren Brandt (2009). »Techno-Biographien: narrative Analyse von Lebensgeschichten deutscher Techno-DJs.« In: *BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 22 (1), S. 75-104.

konstruktion von Künstler*innen-Bildern zielenden Kulturwissenschaft² sowie in musikjournalistischen Arbeiten³ verorten.

Ausgangspunkt ist für ihn die teilweise in autobiografischer Introspektion gewonnene Beobachtung, dass spezifisch situierte, ungeplante, neuartige und irritierende musikalische Erfahrungen oft tiefgreifende und weitreichende Folgen für den weiteren Lebensweg, für musikbezogene Haltungen und ästhetische Wertvorstellungen von Subjekten zeitigen können. Diese als individuell hoch bedeutsam erlebten ästhetischen Erfahrungssituationen beschreibt und theoretisiert Bugiel in phänomenologischer Perspektive als »Schlüsselereignisse«, deren Bedeutung als potentielle Auslöser transformatorischer – also das Welt- und Selbst-Verhältnis grundlegend verändernder – musikalischer Bildungsprozesse gelten. Dabei geht er von einem persönlichen Bericht zu einem Auftritt des Elektro-Pop-Duos The Knife 2014 in Berlin aus, das er aus Zuhörerperspektive erlebte. Der Aufbau der Monografie erstreckt sich von einer Skizze der Theorie transformatorischer Bildungsprozesse (Kap. 1) über Auseinandersetzungen mit deren Schlüsselereignissen (Kap. 2) sowie mit deren Gegenstand im Sinne von musikalischem Wissen (Kap. 3) und mündet in eine perspektivierende Zusammenfassung (Kap. 4). Das abschließende Kapitel widmet sich insbesondere der Operationalisierbarkeit und Erforschbarkeit solcher Bildungsprozesse im Rahmen von (Vor-)Überlegungen zu einer bildungstheoretisch orientierten empirischen Biografieforschung.

In konziser, gleichwohl sorgfältiger Begriffsarbeit werden bildungs- bzw. erziehungswissenschaftliche Überlegungen zu transformatorischer Bildung⁴ bei Rainer Kokemohr, Winfried Marotzki und Hans Christoph Koller musikpädagogisch gewendet und zu an ästhetischer Erfahrung orientierten Konzepten musikalischer Bildung bei Christian Rolle und Jürgen Vogt – letzterer Erstbetreuer von Bugiels Dissertation – in Beziehung gesetzt. Zu Recht wird in kritischer Auseinandersetzung mit Rolle die Notwendigkeit herausgestellt, die zeitliche bzw. prozessuale sowie die inhaltlich-materiale Dimension musikalisch-ästhetischer Bildung dezidiert in den Blick zu nehmen, um diese zeitge-

2 S. z.B. verschiedene Beiträge in Christopher F. Laferl / Anja Tippner (Hg.) (2011). *Leben als Kunstwerk: Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna*. Bielefeld: transcript.

3 S. z.B. das Kapitel »Geschichten aus der Rezeption« in *Über Pop-Musik*, das seinen Ausgangspunkt bei autobiografischen Betrachtungen von Konzerterlebnissen nimmt (Diedrich Diederichsen (2014). *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, S. 3-12.)

4 S. einführend z.B. Hans-Christoph Koller (2018). *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse* (2., aktual. Aufl.). Stuttgart: Kohlhammer.

mäß und theoretisch reflektiert zu denken. In Vogts Habilitationsschrift⁵ findet der Autor entscheidende Impulse, musikalische Bildung als »Antwortgeschehen« (32) zu begreifen, in dem Subjekte, vermittelt durch Widerfahrnisse von »Musikalisch-Fremdem« (38), in jenen von Waldenfels beschriebenen »Schlüsselereignissen« »Neues erfahren« und sogar »neu erfahren« (40) können.

Zur Veranschaulichung dient Bugiel eine eindringliche phänomenologische Betrachtung des »musikalischen Konzertgeschehens« (51), für die er angelehnt an Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty und Bernhard Waldenfels Reduktion, eidetische Variation und Epoché als philosophische Methoden (55) anwendet. Sie alle bilden Elemente »phänomenologischen Philosophierens« (52), welche sich auf die »Sachen selbst« (Husserl, zitiert nach Bugiel: 52) richten – also auf »die Phänomene, die Welt, wie wir sie erfahren können« (55). Ganz in diesem Sinne werden die eingangs thematisierten subjektiven Erinnerungen an das The Knives-Konzert mit Eventim-Rezensionen zu jenem Konzert konfrontiert. Auf diese Weise werden die dort offenbar widerfahrene »Erfahrung eines Musikalisch-Fremden« (73) sowie »kreative Antworten« (75) – also Äußerungen, in denen sich ein neu erfundenes musikalisches Wissen im Umgang mit diesen Fremderfahrungen artikuliert – anhand von Rezeptionszeugnissen »dingfest« gemacht: Beide zusammen stellen Bugiel zufolge hinreichende Bedingungen für das »In-Gang-Kommen von Bildungsprozessen« (75) dar. Der Schluss von der Ebene des Diskurses auf diejenige situierter Erfahrung⁶ gerät methodologisch etwas heikel⁷ und in Konflikt mit Einsichten empirischer Sozial- und Diskursforschung.⁸ Dieser Eindruck wird verstärkt durch die gewählten Darstellungsmittel der »protreptische[n] Rede« und »formale[n] Anzeige«, denen es darum gehe, »von möglichen wissenschaftlichen Umwegen, die sich auch sprachlich sedimentiert haben, weg und auf den Weg der Überprüfung durch eigenen Nachvollzug in der eigenen Anschauung zu führen und auf diese Weise auf die Phänomene« (61).

5 Jürgen Vogt (2001). *Der schwankende Boden der Lebenswelt: Phänomenologische Musikpädagogik zwischen Handlungstheorie und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.

6 »Eine notwendige Voraussetzung – die Erfahrung eines Musikalisch-Fremden – scheint jedoch bei den zitierten Besuchern, mit einer Ausnahme [...], erfüllt« (73).

7 Diese Problematik wird jedoch im Perspektiven-Kapitel adressiert (160-165).

8 So betont beispielsweise Andreas Reckwitz, dass »die Frage nach der methodischen Zugänglichkeit des Gegenstandes« sich für eine »praxeologische Analyse« auf ganz andere Weise stellt als für die »Diskurstheorie«. Andreas Reckwitz (2016). *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: transcript, S. 51.

Trotzdem illustrieren die Betrachtungen zu den Konzertberichten durchaus den Punkt der philosophischen Argumentation, der sich nicht zuletzt für Erwartungen an die Steuerbarkeit der Ergebnisse schulischen Musikunterrichts als Stachel erweist:

»Versteht man musikalische Bildung als Transformationsprozess und hängen Transformationsprozesse neben Fremderfahrungen von kreativen Antworten ab, die keine zureichenden Gründe liefern und sich daher einer Planung und Prognose entziehen, so ist transformatorische musikalische Bildung weder plan- noch prognostizierbar« (77).

Vor diesem Hintergrund sei es »widersprüchlich, Bildung als Ziel von Musikunterricht in Erwägung zu ziehen« – sie eigne sich »nicht als realistische Zieldimension musikdidaktischer Konzeptionen« (ebd.). Etwas schade ist, dass dieser Gedanke nicht konsequent weiterverfolgt wird: Hier scheinen sich einige vielversprechende Anschlussstellen z.B. zu musikdidaktischen Überlegungen einer unterrichtlichen Integration von Aspekten informellen Lernens abzuzeichnen, welche beispielsweise bei Lucy Green wesentlich auf biografische Interviews (s.u.) gestützt sind.⁹ Allerdings geht es Bugiel auch explizit darum, den Begriff der Bildung von seiner normativen Dimension¹⁰ zu lösen und ihn stattdessen als Prozess auszudifferenzieren, um ihn für empirische musikpädagogische Forschung nutzbar zu machen. Dazu wendet er sich im Folgenden dem zu, was er als Gegenstand transformatorischer musikalischer Bildung ausmacht: dem musikalischen Wissen. In Auseinandersetzung mit einschlägigen Positionen David J. Elliotts und Hermann J. Kaisers sowie philosophischen Konzepten nicht-propositionalen Wissens¹¹ bei Gilbert Ryle, Maurice Merleau-Ponty und Pierre Bourdieu entfaltet Bugiel sehr luzide Überlegungen zu einem »Wissen im Medium des Klangs« (115). Dieses konzeptualisiert er über mehrere Stationen als ein »nicht-propositionales, *affektiv dimensioniertes* Vollzugswissen klanglichen Sinns« (123, Hervorh. i. O.) – als zeichenhaft strukturierte, wenngleich nicht notwendiger Weise sprachlich repräsentierte »*musikalische* [...] Figur unseres Selbst- und Weltverhältnisses« (138, Hervorh. i. O.). Unter Zusammenführung verschiedener Diskursstränge und Argumentationslinien gelingt es Bugiel somit überzeugend, den Begriff transformatorischer Bildung dezidiert musikspezifisch zu denken. Gerade an dieser Stelle

9 Lucy Green (2002). *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate.

10 Zur Normativität des Bildungsbegriffs, die ihn zu einem äußerst kontroversen Gegenstand in Erziehungswissenschaft und Bildungsforschung macht, s. Lothar Wigger (2019). »Zur Frage der Normativität des Bildungsbegriffes«. In: *Normativität in der Erziehungswissenschaft*. Hg. von Wolfgang Meseth, Rita Casale, Anja Tervooren und Jörg Zirfas. Wiesbaden: Springer, S. 183-202.

11 Dieses meint ein »Knowing How« im Unterschied zu einem »Knowing That«.

zeichnen sich interessante Anknüpfungspunkte für musikpädagogische Forschungen zur Aneignung populärer Musik ab, die immer wieder auch in ihrer Charakteristik zwischen Körper- bzw. Leibbezogenheit, Affektwirkung, implizitem und explizitem Wissen, Praxis-, Handlungs- und Deutungswissen sowie bisweilen auch hinsichtlich der für sie relevanten konjunktiven Erfahrungsräume problematisiert wird.¹²

Bemerkenswert erscheint, dass Zugänge zu jenem nicht-propositionalen musikalischen Wissen – welches als Gegenstand transformatorischer musikalischer Bildung ausgemacht wurde – nun ausgerechnet anhand von musikalischen Biografien gewonnen werden sollen. Schließlich wurde zuvor festgestellt: »Durch die notwendige Verwiesenheit auf ein Sich-Zeigendes schließt sich dieser Kreis aber niemals in den verbalisierbaren Bedeutungen und Bedeutsamkeiten einer Musik« (136). Genau diese methodologische Problematik – etwas nicht- bzw. vorsprachlich, situativ, subjektiv und mediatisiert Prozessiertes anhand von Erzählungen nachweisen zu wollen – einer zu Recht als Desiderat herausgestellten musikpädagogischen Biografieforschung wird im Schlusskapitel jedoch fruchtbar gemacht: Wenn das genuin »Musikalische« in biografischen Erzählungen »zwar sprachlich artikuliert werden kann, aber nicht in Form von Sätzen gewusst wird« (149), dann ist das methodische Instrumentarium darauf zu richtender qualitativer Forschung entsprechend zu konfigurieren. Musikalische Selbstentwürfe, wie sie sich laut Bugiel in mündlichen oder schriftlichen Erzählungen manifestieren, sind unter besonderer Berücksichtigung ihrer konstitutiven Intermedialität¹³ zu erschließen: Sie sind Darstellungen, die nicht nur sprachlich auf nicht-sprachliche mediatisierte Wahrnehmungen – im Zusammenhang z.B. mit Bildern, Musik oder Videos – verweisen, sondern sich solcher auch zeigend bedienen können (157-159). Hier macht der Text neugierig auf zukünftige Untersuchungen noch zu erhebender »musikbezogener bildungs(mikro-)prozessualer Verlaufserzählungen« (161) sowie »Schlüsselerlebnisse« durch Bugiel, die innovative Perspektiven auf eine bildungsphilosophisch untermauerte musikpädagogische Bildungsforschung versprechen. Gerade der Verweis auf Musikaufnahmen oder Instrumentalspiel einbeziehende musikjournalistische Interviewpraxen (162-163) erscheint anregend; insbesondere auch für eine musikpädagogische Forschung an der Schnittstelle zu Popular Music Studies. In diesem Zuge könnte es sich auch als sehr gewinnbringend erweisen, Anschlussmöglichkeiten an

12 Z.B. Dirk Zuther (2019). *Popmusik aneignen. Selbstbestimmter Erwerb musikalischer Kompetenzen von Schülerinnen und Schülern*. Bielefeld: transcript, S. 62-75.

13 Bugiel schließt an ein literatur- bzw. medienwissenschaftliches Verständnis von Intermedialität bei Irina O. Rajewski an (158).

ethnografische, gar autoethnografische Instrumentarien differenziert auszuloten.

Vor diesem Hintergrund ist Bugiels abschließendes Plädoyer für einen Dialog zwischen Bildungsphilosophie und -forschung (169) zu befürworten, nicht zuletzt um einem weiteren Auseinanderdriften grundlagentheoretischer, quantitativer und qualitativer Forschungsrichtungen in der deutschsprachigen Musikpädagogik entgegenzuwirken, das sich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet hat.¹⁴

Allerdings lässt der Autor hier auch manche Chance ungenutzt, die konkurrierenden »musikpädagogische[n] Forschungskulturen« in wechselseitige Resonanz zu versetzen. So fordern viele der in der Arbeit verfolgten Theoreme eine interdisziplinär angelegte Reflexion geradezu heraus. Auf der einen Seite lassen einige dieser Theoreme eine hohen Anschlussfähigkeit vermuten: Es hätten Bezüge zwischen der irritierenden »Erfahrung eines Musikalisch-Fremden« (141) und dem Konzept der »Perturbation«¹⁵ hergestellt werden können oder zwischen der mehrfach betonten musikalischen Differenz (140) und unterscheidungstheoretischen Erörterungen Stefan Orgass'.¹⁶ Auf der anderen Seite ist eine offenkundige Disparität zu erkennen, z.B. zwischen der Subjektlosigkeit, Herrenlosigkeit und passivem Widerfahrnischarakter des Schlüsselereignisses im scharfen Kontrast zu Vorstellungen vom Subjekt als kognitiv autonomem Urheber seiner Welt. Eine entsprechende Konfrontation hätte hier durchaus Erkenntnis generierend wirken können.

Zwar finden sich gelegentlich diesbezügliche Erwähnungen und Andeutungen, doch hätten konsequentere Wechsel der methodologischen »Brille« den phänomenologischen Boden des Ansatzes durch (Meta-)Irritationen auf produktive Weise ins Wanken bringen können. Ohne eine solche Irritierungsoffenheit (10)¹⁷ wäre eine spätere Entwicklung von Normen (wie angedacht auf 170) für musikalische Bildungsprozesse nicht davor gefeit, bereits im Bildungsbegriff angelegte Prämissen (wie die herausgehobene Stellung nicht-propositionalen Wissens oder ein Primat ästhetischer Erfahrung) kaum merk-

14 Dieses Plädoyer wäre durch Verweise auf oder gezielte Anchlüsse an einige der diversen Praxisforschungsansätze in internationaler musikpädagogischer Forschung noch zu stützen.

15 Martina Krause (2008). »Perturbation als musikpädagogischer Schlüsselbegriff?!« In: *Diskussion Musikpädagogik* 40 (4), S. 46-51.

16 Stefan Orgass (2011). »Musikbezogenes Unterscheiden. Überlegungen zu einer interaktionalen Theorie musikalischer Bedeutung und nicht-musikalischer Bedeutsamkeit«. In: *ZGMTH* 8 (1), <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/621.aspx> (Zugriff: 5.8.2021).

17 Vgl. auch Norbert Schläbitz (2009). »Obligat: Interdisziplinarität«. In: *Interdisziplinarität als Herausforderung musikpädagogischer Forschung*. Hg. von dems. Essen: Die Blaue Eule, S. 7-12.

lich selbst als Norm zu etablieren. So hätte die Berücksichtigung epistemologischer (z.B. konstruktivistischer) und lerntheoretischer wie auch bildungstheoretischer (41-45, 159-165, 238-241)¹⁸ Positionen – noch stärker zur Bereicherung des musikpädagogischen Diskurses beitragen können.

Insgesamt bietet der Text trotz dieser kritischen Einwände eine ausgesprochen anregende Lektüre für musikpädagogisch Forschende, die Schnittstellen zwischen Grundlagentheorie und Empirie nachgehen, für Musikwissenschaftler*innen, die sich mit Rezeptionspraxen von Musik auseinandersetzen sowie für bildungsphilosophisch (interdisziplinär) Interessierte. Bugiels Verdienst liegt einerseits und insbesondere in der musikpädagogischen Formatierung der Idee transformatorischer Bildung sowie in der argumentativen Herleitung, Begründung und Konturierung der diese bestimmenden spezifischen (musikalischen!) Wissensform. Andererseits liefert der Text einen perspektivenreichen Aufriss spannender Forschungsfelder, für deren Bearbeitung der Autor in dieser Schrift einen ersten theoretischen Grundstein gelegt hat.

Lukas Bugiel (2021). *Musikalische Bildung als Transformationsprozess. Zur Grundlegung einer Theorie*. Bielefeld: transcript (190 Seiten, Taschenbuch: 29,00€, PDF: 25,99€).

18 Vgl. auch Norbert Schläbitz (2016). *Als Musik und Kunst dem Bildungstraum(a) erlagen. Vom Neuhumanismus als Leitkultur, von der »Wissenschaft« der Musik und von anderen Missverständnissen*. Göttingen: V&R unipress sowie Peter W. Schatt (2008). *Musikpädagogik und Mythos. Zwischen mythischer Erklärung der musikalischen Welt und pädagogisch geleiteter Arbeit am Mythos*. Mainz: Schott.

FLORIAN LIPP (2021). *PUNK UND NEW WAVE IM LETZTEN JAHRZEHT DER DDR. AKTEURE – KONFLIKTFELDER – MUSIKALISCHE PRAXIS*

Rezension von Lena Dockhorn

»Untergrund und Anarchie, Untergrund ist Strategie!«: Mit diesem Zitat der Band Schleim-Keim beginnt Florian Lipp seine jüngste Veröffentlichung *Punk und New Wave im letzten Jahrzehnt der DDR. Akteure – Konfliktfelder – musikalische Praxis*. Es handelt sich hierbei um Lipps Dissertation, welche Anfang des Jahres 2021 im Rahmen der Buchreihe *Musik und Diktatur* im Waxmann Verlag erschien. Auf 577 Seiten (inklusive Anhang) analysiert er die kulturpolitischen Entwicklungen des letzten Jahrzehntes der DDR sowie die Rolle von Punk und New Wave in dieser Zeit. Neben einem umfangreichen Anhang gliedert sich Lipps Werk in fünf inhaltliche Passagen, die folgend je kurz zusammengefasst werden.

Lipp beginnt seine Ausführungen mit einem kritischen Blick auf den Forschungsstand rund um die erwähnte Thematik. Zwar beinhaltet der »punkwissenschaftliche« Diskurs bis dato viele relevante Arbeiten, doch seien musikalische und politische Entwicklungen (explizit) in der DDR meist nur am Rande erwähnt oder würden gar vollends marginalisiert. Das stets häufig reproduzierte Image der DDR als »Unrechtsstaat« (30) oder gar »totalitäre Diktatur« (30) sei laut Lipp zudem überholt. Um sich weitergehend von diesem zu entfernen, nennt er einige bereits vorhandene sozial- und kulturhistorisch orientierte Perspektiven auf die DDR und spricht sich dabei besonders für Lindenbergers Konzept des »Eigen-Sinnes« (38) aus. Mit diesem legt Lipp einen ersten (methodischen) Stein des theoretischen Fundaments seiner Analysen, gefolgt von weiteren grundlegenden Begriffsdefinitionen und -abgrenzungen. Ebenso äußert er die Beobachtung einer »nostalgisch verklärten Färbung« existierender Werke und Erzählungen in Bezug auf Punk und DDR: »Die Grenzen zwischen autobiografischer Erinnerung, die durch Stasiakten unterfüttert

wird, dem bisweilen offen formulierten Anspruch zur Selbsthistorisierung und Studien, die wissenschaftlichen Kriterien genügen, verlaufen hier fließend« (26).

Der zweite Teil der Monografie besteht aus einer ausführlichen Kontextualisierung der Analysen Lipps. Anhand wichtiger Ereignisse, theoretischer Begriffe und bestimmter Personae fokussiert er insbesondere die Reglementierung von Musik und Kultur durch die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) und das Ministerium für Staatssicherheit (MfS). Neben dem schwerwiegenden »Kahlschlagplenum« von 1965 (67) und dem daraus hervorgehenden Einstufungssystem für Musiker*innen und Bands zum Erlangen einer obligatorischen Spielerlaubnis beleuchtet Lipp v.a. die gezielte Konstruktion musikalischer Feindbilder des Regimes, wie z.B. der »Rowdys« (91) oder der »Möchtegernkünstler« (93). Einiges sei auf die personelle Struktur des MfS zurückzuführen, welches damals vorwiegend aus »einer Generation, die Mitte der 1970er Jahre bereits auf das Rentenalter zusteuerte« (98), bestanden habe und durch den Wunsch nach Absicherung einer »Nationalkultur« der DDR geprägt gewesen sei.

Es folgt der historiographische Kern von Lipps Arbeit, in dem er sich zuerst der Anfangsphase des Punk in der DDR widmet. Ohne einen Exkurs in die USA und Großbritannien kommt dieser allerdings nicht aus. Wie in vielen Arbeiten stehen auch hier die Ramones, Malcom McLaren und die Sex Pistols im Zentrum. In der DDR entwickelte sich indes Anfang der 1980er-Jahre eine eigenständige Version des Punk – unter anderem getrieben durch den Wunsch nach Abgrenzung zu den medial vermittelten Adaptionen in Westdeutschland. Dabei boten sich in der DDR gänzlich andere Ausgangsbedingungen: Rebellion und DIY waren hier nicht Wahl, sondern Notwendigkeit. Besondere Aufmerksamkeit widmet Lipp anschließend den Akteur*innen und Wirkungsmechanismen im Zusammenhang von Punk und DDR. Wichtige kulturpolitische Ereignisse, der Sicherheitsapparat und dessen Strategie der »Zersetzung« (272) spielen dabei eine ebenso wichtige Rolle wie die »Kirche als Konflikt- und Freiraum« (204). Denn mit dem Konzept der »Offenen Arbeit« (208) wurde (ausgerechnet) die evangelische Kirche in den 1980er-Jahren zu einer der wichtigsten Verbündeten des DDR-Punk. Nicht selten fanden Proben und Konzerte der zumeist jungen Bands in kirchlichen Räumen statt, wie beispielsweise in der Christuskirche in Halle. Lipp zufolge führte dies jedoch nicht zu einer nachhaltigen Bindung der jugendlichen Punk*innen an die Institution der evangelischen Kirche.

Ab 1985 geriet die einst feste Kontrolle des Regimes in der DDR langsam ins Wanken. Lipp belegt dies anhand einiger explizit kulturpolitischer Umstände, wie z.B. der schleichenden »Erosion des Einstufungssystems« (392).

In Ostberlin zerfiel dieses beinahe gänzlich, in anderen Teilen der DDR hielt es länger stand – die unterschwellige Macht des MfS bröckelte jedoch überall. Als Folge dessen wurde es zunehmend leichter, eine offizielle Spielerlaubnis zu erlangen, und die Radiosendung Parocktikum machte ab 1986 einige Punkbands auch ohne eine solche populär. Die Sendung war laut Lipp einer der zentralen Auslöser für das sich verändernde Bewusstsein der Musikhörer*innen über Partizipation und Teilhabe in der DDR. Sie wurde zum »Anlaufpunkt für Fans außergewöhnlicher, ›schräger‹ Musik« (484) und etablierte eine neue Form der »Popkritik ›von unten‹« (484). Ende der 1980er-Jahre wurde der schleichende Wandel deutlicher spürbar. Neben der Lockerung von bisherigen Restriktionen erfuhren Punk- und New Wave-Gruppen, sowohl in der Szene als auch von Seiten des Staates, neue Anerkennung unter dem Label der »anderen Bands« (424). Künstlerische Kreativität, Partizipation und Originalität wurden zunehmend positiv konnotiert, musikalische und kulturelle Entwicklungen gingen über den Kreis bisheriger Konsument*innen hinaus und stellten Elemente wie Individualismus und Kuriosität in den Mittelpunkt – ganz im Gegensatz zur Anfang der 1980er-Jahre vom Regime angestrebten »Nationalkultur« (56). Ein Punkt scheint Lipp hierbei besonders wichtig: diese Entwicklung sei keinesfalls als Vereinnahmung oder gar staatliche Toleranz der DDR-Punker*innen zu lesen. Es sei vielmehr Folge eines fortlaufenden »Kontrollverlust[es] und halbherzige[r] Tolerierung« (486) seitens des Regimes. Er betont zudem, dass es weiterhin zu erheblichen staatlichen Repressionen wie Observationen und gewaltsamen Übergriffen kam, die damals in der Gesellschaft und heute in einigen wissenschaftlichen Aufarbeitungen unsichtbar gemacht bzw. nicht behandelt würden.

In seinem Fazit unterstreicht Lipp erneut die Komplexität und Vielschichtigkeit des kulturpolitischen Wandels im letzten Jahrzehnt der DDR. Er spannt den Bogen von einer Ausgangssituation im Klima staatlicher Repression, Marginalisierung und instrumentalisiertem »Freund-Feind-Denken« (309) über Widerstand, Auflehnung und die »massenmediale Popularisierung« (488) des Punk hin zum einsetzenden Kontrollverlust des Regimes in der Mitte der 1980er-Jahre. Dies mündete in eine gezwungene ›Toleranz‹ von Punk und New Wave und endete schließlich mit dem Mauerfall. Abschließend rechnet Lipp dem DDR-Punk als musikalische Sub- und Jugendkultur eine relevante Funktion für das Ende des Regimes zu. Gleichzeitig betont er, dass zum Zeitpunkt des tatsächlichen Mauerfalls ein Großteil der Szene ihre Wohn- und Kulturorte bereits verlassen oder sich anderweitig orientiert hatte. Punker*innen als mauerstürzende Hero*innen darzustellen, wäre somit Teil einer nostalgisch verklärten Retrospektive, wie zu Anfang seiner Arbeit bereits vermutet.

Lipps Dissertation setzt den (musik-)wissenschaftlichen Diskurs rund um Punk und die DDR fort. So scheint die Arbeit existierende Wissens- und Forschungslücken erfolgreich zu schließen. Denn ganz so wie Lipp es zu Beginn verdeutlicht, gibt es nur wenige Werke, die eine kritische Perspektive auf die Thematik einnehmen und in welchen ihre Komplexität und teils vorhandene Paradoxie sichtbar wird. Durch sein Studium der systematischen und historischen Musikwissenschaften auf der einen und Osteuropastudien auf der anderen Seite ist Lipp fachlich überaus qualifiziert, einen solchen Beitrag zu liefern. Erste Ansätze seines Dissertationsprojektes stellte er im Laufe der Zeit bereits der Öffentlichkeit zur Verfügung¹. Sein selbst formuliertes Ziel, »möglichst viele, bisher unbearbeitete Quellen auszuwerten und damit einen empirischen Beitrag zu leisten« (19), wirkt bei einer solchen Expertise beinahe bescheiden. Er führt dies aber noch weiter aus: Mit einer umsichtigen und reflektierten Vorgehensweise will Lipp auch kleinste Details ins Licht rücken, welche anderswo unsichtbar blieben oder durch das »Überstülpen gängiger Theorien oder Interpretationsmuster« (19) fehlgedeutet würden. Alternativ, so argumentiert Lipp, wolle er das Quellenmaterial unvoreingenommen und detailliert auswerten, um eine kritisch-objektive Perspektive im Diskurs zu eröffnen.

Gelingt ihm dieses Vorhaben? Unter den Gesichtspunkten wissenschaftlicher Qualität betrachtet, liefert er insgesamt einen überfälligen, ausdifferenzierten und höchst zugänglichen Beitrag zu dieser Intention. Insbesondere die Verständlichkeit und Transparenz seiner Arbeit scheinen für Lipp einen hohen Stellenwert einzunehmen. Durch eine klare inhaltliche Struktur ermöglicht er den Leser*innen, an beliebiger Stelle in seine Ausführungen einzusteigen oder bestimmte Sachverhalte gezielt nachzuschlagen. Zur Ergänzung seiner eigenen Analyse verweist Lipp einige Male auf Autor*innen bereits existenter Werke und reiht sich so wertschätzend in den Diskurs ein. Zusätzlich scheut er dennoch nicht vor der Kritik renommierter, viel zitierter Werke oder Paradigma, beispielsweise der Darstellung der DDR als totalitäre Diktatur, und erklärt alternative Ansätze – wie in diesem Fall das des »Eigen-Sinnes« nach Lindenberger – verständlich und fundiert.

Auch sein methodisches Vorgehen macht Lipp stets transparent, indem er es an einigen Stellen seiner Arbeit umfassend darlegt. Mit einer ausführlichen Quellenkritik unterstreicht er ferner sein Bestreben nach bestmöglicher Objektivität und beweist seinen offenen und reflektierten Forschungsansatz.

1 Florian Lipp (2015). »Punk- und New-Wave-Bands im letzten Jahrzehnt der DDR im kultur- und sicherheitspolitischen Kontext.« In: *Totalitarismus und Demokratie. Zeitschrift für Internationale Diktatur- und Freiheitsforschung* 12. (2), S. 225-248.

Wie bereits erwähnt, ermöglicht Lipp u.a. durch die feingliedrige Struktur seiner Arbeit sowohl eine tiefreichende Auseinandersetzung als auch die fokussierte Betrachtung einzelner Aspekte im Themenkomplex von Punk und DDR. Für einen solchen, letzteren Zweck vermag Lipps Buch beinahe als eine Art Nachschlagewerk dienen, das seinen Leser*innen (auch ohne Vorwissen) vielfältige Informationen liefert. Diese Zugänglichkeit ist nicht zuletzt Lipps gelungenem Schreibstil zu verdanken. Er meistert die Balance zwischen niedrigschwelligen, bildhaften Erläuterungen und der akademisch komplexen Kontextualisierung seiner Arbeit.

Wie in beinahe jedem erstmals veröffentlichten Werk tun sich dennoch auch in Lipps Dissertation (kleine) Lücken auf. Drei Aspekte scheinen dabei von besonderer Relevanz. Erstens finden sich an einigen Stellen längere inhaltliche Repetitionen, die beim Lesen des Buches am Stück eher redundant erscheinen (wird dieses allerdings als eine Art Nachschlagewerk verwendet, sind solche sich wiederholenden Passagen hilfreich). Zweitens scheint Lipp trotz seiner kritischen Perspektive auf Diskurs und Thematik einen Blickwinkel weitestgehend auszusparen: eine (zumindest in Ansätzen) feministische oder gendersensible Betrachtung. Diese Annahme ergibt sich u.a. dadurch, dass im Exkurs zu den Anfängen des Punks in den USA und England wichtige, weiblich gelesene Personen wie Patti Smith oder Vivian Westwood keine Erwähnung finden. Im Kontext der DDR bezieht sich Lipp zwar wiederholt auf die Band Namenlos, ohne jedoch darauf einzugehen, dass diese eine der wenigen weiblich besetzten Punkbands war, oder ihre weiblichen Mitglieder wie Mita Schamal und Jana Schlosser konkret zu benennen. Zwar lässt sich diese inhaltliche Lücke in einigen Werken des Diskurses beobachten, doch weckt gerade Lipp mit seinem kritischen Anspruch, kleinste Details zu beleuchten, anderweitige Hoffnungen. Hinzu kommt, dass sich von Lipps 14 Zeitzeug*innen lediglich eine Person anhand ihres Namens weiblich lesen lässt. Wenn auch dies möglicherweise nicht zu vermeiden war, hätte eine solche Genderasymmetrie durchaus Erwähnung im Text finden können. Drittens – und dieser Kritikpunkt schließt sich nahtlos an letzteren an – verzichtet Lipp in seiner Arbeit auf eine gendergerechte Schreibweise. Natürlich ist dies jeder wissenschaftlich arbeitenden Person freigestellt, dennoch scheint es zum jetzigen Zeitpunkt des akademischen (und gesellschaftlichen) Diskurses ungeschickt. Auch ohne gezielt auf feministische Perspektiven einzugehen, hätte eine gendergerechte Schreibweise die Sichtbarkeit dieses Blickwinkels erheblich erhöht. Lipps Entscheidung wirkt wenig fundiert, eine Erklärung ist lediglich in den Fußnoten auf Seite 15 zu finden. Außerdem wird in den ersten Zeilen der Arbeit mit Susanne Binas-Preisendörfer eine wichtige ZeitzeugIN

zitiert. Dies allein hätte Lipp als Anlass reichen können, nicht auf das generische Maskulinum zurückzugreifen, sondern die Normalisierung einer gendersensiblen, inklusiven akademischen Schreibweise zu fördern.

Die (wenn auch wenigen) Lücken von Lipps Arbeit wurden anhand der letzten drei Punkte deutlich. Zwar betont er wiederholt seine umfassende und kritisch reflektierte Arbeitsweise, dennoch scheint er – besonders im aktuellen Diskurs – diese wichtigen Sichtweisen auszusparen. Dabei finden Genderperspektiven vermehrt Einzug in wissenschaftliche Arbeiten, auch außerhalb des hier behandelten Fachgebietes.

Alles in allem könnte Lipps Buch dazu taugen, ein neues Standardwerk des Themenkomplexes um Punk und DDR zu werden – und gerade deshalb wäre eine Berücksichtigung der Genderperspektive wünschenswert. Diese Einschätzung gründet sich nicht darauf, dass es aktuell recht allein im wissenschaftlichen Diskurs steht, sondern auf Lipps sorgfältige und reflektierte Arbeitsweise, die höchst umfassende Kontextualisierung seiner Analysen, eine enorme Vielfalt an Quellen und Blickwinkeln, Lipps Hang zum Detail und seinen ansprechenden Schreibstil. Um es abschließend noch einmal deutlich zu sagen: Mit seinem Werk erweitert Lipp den punkwissenschaftlichen Diskurs um eine sehr gelungene, tiefgreifende und zugleich zugängliche Analyse der kulturpolitischen Verstrickungen rund um Punk und New Wave im letzten Jahrzehnt der DDR. Am Ende bleiben wenige, wenn auch wichtige Fragen bzw. Perspektiven offen – es liegt nun also an uns, sich mit den Ergebnissen Lipps kritisch auseinanderzusetzen, diese weiterzudenken und zu ergänzen.

Florian Lipp (2021). *Punk und New Wave im letzten Jahrzehnt der DDR. Akteure – Konfliktfelder – musikalische Praxis* (= Musik und Diktatur Bd. 4) Hg. von Friedrich Geiger. Münster: Waxmann (577 S., Taschenbuch: 54,90€).

ANNA BRAUN (2021). VON ›ART SCHOOL‹ BIS ›UNDERGROUND CLUB‹. RÄUME DER INTERAKTION VON VISUELLER KUNST UND POPMUSIK IM LONDON DER 1960ER JAHRE.

Rezension von Sean Prieske

Das Buch – die Publikation der 2018 eingereichten Dissertation der Autorin – eröffnet mit einer Danksagung und einer knappen Einleitung, in welcher auf 14 Seiten Forschungsfrage, Forschungsstand, theoretische Basis sowie Datenmaterial und Methode umrissen werden. Den Hauptteil bilden auf den folgenden rund 400 Seiten drei Kapitel mit jeweils ausgewählten Fallbeispielen. Darauf folgen auf fünf Seiten einige Schlussbemerkungen und ein Ausblick. Fünfzig Seiten Anhang, Literaturverzeichnis und Bildnachweise runden das Buch ab.

In der Einleitung fragt Braun nach den Zusammenhängen zwischen Kunst und Popmusik unter vornehmlicher Fokussierung der »Interaktionen mit Lauf- richtung der visuellen Kunst zur Popmusik« (13) der 1960er Jahre in London. Zudem nennt sie das ungefähr zeitgleiche Auftreten von Pop Art und Popmu- sik im England der 1950er und 1960er Jahre als historischen Hintergrund, vor welchem es gilt, Beziehungen zwischen diesen beiden kulturellen Erschei- nungen herauszuarbeiten. In Anlehnung an die raumsoziologischen Arbeiten von Henri Lefebvre¹ und Martina Löw² sowie beziehend auf den sogenannten Spatial Turn konzentriert sich die Autorin auf drei Interaktionsräume: die »Art Schools«, die neuen Galerien und die »Underground Clubs und Labs«. Die An- näherung an diese Räume soll durch die »aus ihnen hervorgegangenen visuell- materiellen Spuren der Interaktionen« (17) erfolgen. Dieser stark kunsthisto-

1 Henri Lefebvre (1991): *The Production of Space*. Oxford u.a.: Blackwell.

2 Martina Löw (2001): *Raumsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

risch geprägte Ansatz folgt dabei wiederum den Ausführungen des Kunsthistorikers Michael Baxandall,³ dessen praxeologische Vorgehensweise Braun den Paradigmen des »practical turn« (17) zuordnet. Des Weiteren legt die Autorin den Forschungsstand bezüglich der Wechselbeziehungen zwischen visueller Kunst und Musik im 20. Jahrhundert dar und zeigt vielfältige Forschungslücken auf. Zum Abschluss dieses ersten Teiles werden zudem das Datenmaterial und die Forschungsmethoden erläutert: das Material für die Forschungsarbeit wurde vornehmlich während mehrerer Aufenthalte in London gewonnen und setzt sich aus Archivmaterialien, privaten Erinnerungsstücken und Nachlässen sowie Privatsammlungen zusammen. Die großen Materiallücken wurden ergänzt durch Interviews mit Zeitzeug*innen, weitere Sekundärliteratur sowie Interviewmaterial aus bereits bestehenden Publikationen.

Die drei Hauptkapitel des Buches folgen alle einem recht ähnlichen Aufbau: zunächst wird mit Bezug auf einen Interaktionsraum ein konkretes Musikbeispiel für eine Interaktion zwischen visueller Kunst und Popmusik als Aufhänger für dieses Kapitel präsentiert. Dem schließt sich ein kunsthistorischer Exkurs an, auf welchen die eigentliche Auseinandersetzung mit dem spezifischen Interaktionsraum und seinen Beziehungen zu Musik und Kunst erfolgt.

Im ersten Kapitel dient die Gitarrenzerstörung Pete Townshends als Teil der Live-Performances seiner Band The Who und seine Bezugnahme auf das Konzept der »Auto-destructive art« (32) des Künstlers Gustav Metzger als Beispiel. Spannend sind auch die vielfältigen Einflüsse weiterer visueller Künstler⁴ auf Townshend, welcher selbst Grafikdesign am Eaton Art College in London studierte. Neben Metzger zeigt Braun noch die Einflüsse Saburo Murakamis auf Townshends Windmühlenarm-Pose (43), Peter Blakes auf das Logo der Band (46) sowie die Einflüsse weiterer Künstler bei der Gestaltung von Plattencovern auf. Ob das Geräuschhafte bei The Who allerdings mit Luigi Russolos Konzept der Geräuschmusik aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg in Verbindung gebracht werden sollte, wie es in dem Buch geschieht (51), scheint dem Rezensenten nicht schlüssig, da Townshend sich in Interviews nie auf Russolo bezog.

Auf die Auseinandersetzung mit Townshend folgt ein Exkurs zur Reformierung der künstlerischen Ausbildung in Großbritannien nach dem Zweiten Weltkrieg. Hier wird gezeigt, wie sich die Art Schools nach Bildungsreformen von akademischen Traditionen verabschiedeten, woraus eine Öffnung für experimentelle und progressive Kunst resultierte. Neben einer Orientierung am

3 Baxandall (1980): *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrungen im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Syndikat.

4 In diesem Zusammenhang führt Braun ausschließlich männliche Künstler an.

deutschen Bauhaus wurde zudem der Zugang für Studierende aus der Arbeiterklasse erleichtert. Diese Art Schools fungierten in der Folge als kreative Schmelztiegel unterschiedlicher Künste, in welchen auch Performances und Klangexperimente ihren Platz fanden. Im abschließenden Teil dieses Kapitels schildert Braun wie Popmusik sich im Sozialraum der Kunsthochschulen etablieren konnte. Neben The Who besuchten auch Mitglieder weiterer bekannter Bands wie den Beatles, den Rolling Stones, den Kinks und später den Sex Pistols und Roxy Music die Londoner Art Schools und fanden hier ein Umfeld, in dem sich visuelle Kunst und Popmusik erfolgreich miteinander verbinden ließen.

Das von Jann Haworth und Peter Blake gestaltete Plattencover des Albums *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* der Beatles aus dem Jahr 1967 bildet das Fallbeispiel im zweiten Kapitel. Anhand dieses Covers wird die Bedeutung neuer Galerien als Begegnungsraum zwischen Musiker*innen und Künstler*innen herausgearbeitet. Dieser Teil beinhaltet neben einem kurzen Exkurs zur Geschichte von Kunst auf Plattencovern wiederum einen kunsthistorischen Exkurs, in welchem »der britische Kunstboom der Nachkriegszeit und die Rolle der Galerien« (151) behandelt werden. Während Großbritannien in der internationalen Kunstszene bis dato eine eher kleine Rolle gespielt hatte, wurde mit »der Pop Art zum ersten Mal im 20. Jahrhundert eine britische avantgardistische Bewegung zu einem globalen Kunsttrend – zeitgleich zum internationalen Durchbruch der britischen populären Musik« (153). Auf diese geschichtliche Darstellung folgt die exemplarische Auseinandersetzung mit zwei damals wichtigen Galerien – der Robert Fraser Gallery (180) und der Indica Gallery (236). Hier rekonstruiert Braun gekonnt, wie sich Popmusiker*innen, Künstler*innen, Kreative und kulturell Interessierte in den Galerien trafen und sich gegenseitig mit ihren Ideen beeinflussten. Durch diese persönlichen Begegnungen rückten Popmusik und visuelle Kunst näher zueinander und ermöglichten Kollaborationen wie das Sgt. Pepper-Cover, das gemeinsam mit der damals bahnbrechenden Musik »als eine der ersten popmusikalischen Varianten des Gesamtkunstwerkgedankens zu bezeichnen« (130) ist. Neben einer Darstellung diverser Ausstellungen beschreibt Braun die erste Begegnung zwischen Yoko Ono und John Lennon in der Indica Gallery. Aus Onos Ausstellungsstück *Apple* sowie der Gestaltung ihrer Ausstellungsräume in weiß leitet die Autorin zudem Onos Einfluss auf die Gestaltung des Logos der Beatles-eigenen Firma *Apple* und der Covergestaltung des sogenannten *White Album* ab (195). Da Paul McCartney als einzige Inspiration für das *Apple*-Logo jedoch ein Bild von René Magritte nennt, das besagte Plattencover von Richard Hamilton stammte und der White Cube als Ausstellungsraum in den beschriebenen Galerien ein häufig zu findendes Konzept darstellte,

dürfen diese Schlussfolgerungen nach Ansicht des Rezensenten als sehr spekulativ eingeordnet werden. Nachvollziehbar ist in diesem Kapitel dagegen der Verweis auf ähnliche künstlerisch-musikalische Kollaborationen in New York; hierbei besonders Andy Warhols *Factory* und seine Gestaltung des berühmten Bananen-Covers für *The Velvet Underground & Nico*.

Im dritten Kapitel wählt die Autorin als Fallbeispiel die Band Soft Machine samt der von Joan Hills und Mark Boyle gestalteten Lightshows. Diese verortet sie im »Interaktionsraum Underground Club« (328). Die gemeinsame Gestaltung und Durchführung von Musik- und Licht-Performances durch die Band und die beiden freischaffenden Künstler*innen wird hier als besonderes Novum hervorgehoben. Dabei erkennt Braun im Zeitverlauf eine zunehmende Annäherung von Popmusik und visueller Kunst von der künstlerischen Inspiration Pete Townshends zur Gitarrenzertrümmerung über die Zusammenarbeit zwischen den Beatles mit Jann Haworth und Peter Blake bis hin zur gemeinsamen, gleichberechtigten Performance von Soft Machine und dem Duo Hills/Boyle (299). Neben einem kurzen Abriss einer Geschichte der Lightshows folgt in diesem Kapitel vor allem ein tiefergehender Exkurs zur Geschichte und Bedeutung des »»Underground« der Nachkriegszeit und seiner Verortung« (330). Daran schließt die Auseinandersetzung mit den beiden Interaktionsräumen UFO Club als exemplarischer Underground Club (346) sowie den Arts Labs, experimentellen Kunsträumen mit multi- und interdisziplinären Ausrichtungen (405). Auch wenn diese Interaktionsräume und das Arts Lab Movement des Londoner Underground nur wenige Jahre bestanden, erlangten sie doch einige Bedeutung, da Musiker*innen wie David Bowie ihre Musikkarriere in diesem Umfeld begannen.

Bei den folgenden Schlussbemerkungen handelt es sich primär um eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse der vorangegangenen Seiten des Buches. Besonders bemerkenswert und sicherlich eine der Hauptleistungen des Buches ist die hier wiederholte Ergänzung zu Simon Friths und Howard Hornes Text *Art into Pop*, welche nicht nur die britischen Art Schools, »sondern auch die neuen Galerien sowie »Underground Clubs und Labs« – und damit gleich drei Raumtypen statt einem« (474) hervorhebt. An diese Zusammenfassung schließt sich ein Ausblick über potenzielle vertiefende und weiterführende wissenschaftliche Untersuchungen an. Im abschließenden Anhang rekonstruiert die Autorin die Ausstellungsprogramme der Robert Fraser Gallery, der Indica Gallery sowie des UFO Clubs, was nicht nur einen spannenden Blick in die damalige Szene erlaubt, sondern auch als neu erarbeitete Quelle für zukünftige Forschung dienen kann.

Anna Braun beleuchtet in ihrem Buch gekonnt die Londoner Pop Art- und Popmusikszene der 1960er Jahre und deckt bislang meist kaum diskutierte

Zusammenhänge zwischen beiden auf. Diese sind zumeist spannend beschrieben und das Buch dürfte auch für viele Expert*innen des Jahrzehnts mit einigen neuen Erkenntnissen aufwarten. Besonders die 188 Abbildungen, davon im Mittelteil viele Farbbildungen, ergänzen nicht einfach den Text, sondern interagieren mit diesem, erklären manchen Sachverhalt und laden gar zum rein visuell interessierten Blättern im Buch ein. Der Fokus auf die Ikonographie von Musik steht insgesamt im Vordergrund. Dass hierbei die visuelle Kunst stärker ins Gewicht fällt, wird dabei auch durch die Einbandgestaltung unterstrichen: der Buchdeckel zeigt einen Ausschnitt eines Ausstellungsplakates der Robert Fraser Gallery, in dem das Wort *Obsession* auf einem nackten weiblichen Oberkörper geschrieben steht. Eine Zusammenführung von visueller Kunst und Popmusik findet auf dem Ausstellungsplakat nicht statt, sondern muss eher kontextuell über das im Buch vermittelte Wissen um die Bedeutung der Galerie in der Londoner Popmusikszene erschlossen werden.

Besonders die Reichhaltigkeit des von Braun aufgetanen Materials ist beeindruckend. Es lässt in der gegenseitigen Ergänzung von Archivmaterial, Interviews und Sekundärliteratur nachvollziehbare Narrative entstehen. Die eingearbeiteten kunsthistorischen Exkurse wirken mitunter allerdings ein wenig langatmig und hätten teilweise pointierter mit Blick auf den eigentlichen Forschungsgegenstand geschrieben werden können. So liefern sie zwar gut recherchiertes Hintergrundwissen, welches jedoch etwas zu stark von der eigentlichen Intention der Arbeit wegführt. Das Grundanliegen, die Gestalt der Interaktionen zwischen visueller Kunst und Popmusik nachzuvollziehen, gelingt über weite Strecken. Mitunter scheinen jedoch, wie bereits oben angesprochen, manche Interpretationen für den Rezensenten ein wenig zu spekulativ.

Der Verdienst von Anna Brauns Buch liegt vornehmlich im Zusammenführen von Ansätzen der Kunst- und Bildgeschichte und solchen der Popular Music Studies. Auf dieser Grundlage arbeitet sie ein reichhaltiges Tableau von Orten, Akteur*innen und Netzwerken heraus, welches durch seine Reichhaltigkeit und Detailliertheit besticht. Gerade weil Braun diese Interdisziplinarität jedoch in der Einleitung so stark macht und auf ihr Potential für zukünftige Forschung hinweist, wäre eine tiefergehende theoretische Fundierung der Arbeit wünschenswert gewesen. Damit hätte für spätere vergleichbare Forschungsvorhaben eine theoretische und methodologische Grundlage stark gemacht werden können. So wird letztlich doch der disziplinäre Schwerpunkt der Kunst- und Bildgeschichte deutlich, wenn die Autorin Kunstgeschichte entlang Berichten, Fotografien und Archivmaterial erzählt.

Das Buch ist definitiv lesenswert und wartet mit vielen interessanten und oftmals wenig bekannten Geschichten zu den Interaktionen zwischen visueller Kunst und Popmusik der Swinging Sixties in London auf. Trotz der sparsamen theoretischen Fundierung, einzelner Längen und Überinterpretationen bedeutet das Buch eine Bereicherung für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Interaktion von Kunst und Musik. Weniger musikwissenschaftlich als vielmehr kunsthistorisch orientiert vermittelt die Autorin ein gelungenes Bild dieser Zusammenhänge, welches Kunst- wie auch Musikinteressierten neue Perspektiven eröffnen dürfte.

Anna Braun (2021). *Von ›Art School‹ bis ›Underground Club‹. Räume der Interaktion von visueller Kunst und Popmusik im London der 1960er Jahre*. Münster u. New York: Waxmann (510 S., 49,90 €).

ROBIN KUCHAR (2020). *MUSIKCLUBS ZWISCHEN SZENE, STADT UND MUSIC INDUSTRIES.*

Rezension von Antonia Wechner

»Kulturhauptstadt Berlin – Hotspot der Kreativität«,¹ »Kulturmetropole Hamburg – Über 300 kulturelle Einrichtung«,² »Wien und Kultur – untrennbar miteinander verbunden«³ – vielen Städten dienen ausgeprägte Kunst- und Kulturszenen mittlerweile als Aushängeschild. Auch Musikclubs leisten anhand einer Bandbreite an kultureller Vielfalt einen entscheidenden Beitrag zu herausstechenden Stadtbildern. Neben der zunehmenden touristischen Bedeutung von Clubs und lokalen Szenen für Städte und dem kontinuierlich steigenden Stellenwert der Livemusikkultur, finden sich urbane Musikclubs trotzdem vermehrt in prekären Situationen wieder (1-3). Stadträumliche Entwicklungsprozesse, Transformationen von Subkultur- und Szenestrukturen sowie Veränderungen in der Livemusikindustrie stellen für Robin Kuchar aktuelle Spannungsfelder dar, in welchen sich vor allem alternative Musikräume neu positionieren müssen (5-7). Mit seiner Dissertation *Musikclubs zwischen Szene, Stadt und Music Industries: Autonomie, Vereinnahmung, Abhängigkeit* widmet sich der Autor daher »mögliche[n] Wandlungen in den Bedeutungen, der Funktionen und den Positionen szenebasierter Musik-/Aufführungsräume« (4) im Kontext von Stadt und Musikindustrie. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Soziologie und Kulturorganisation an der Leuphana Universität Lüneburg beschäftigt sich Robin Kuchar bereits seit mehreren Jahren mit der Situation von Musikschaffenden innerhalb des urbanen Raums, mit besonderem Fokus auf den Raum Hamburg.

1 visitBerlin. *Kulturhauptstadt Berlin*. <https://about.visitberlin.de/presse/presse-mitteilungen/kulturhauptstadt-berlin> (Zugriff: 10.7.2021).

2 hamburg.de. *Kultur A-Z*. <https://www.hamburg.de/kultur-a-z/> (Zugriff: 10.7.2021).

3 WIEN. *Wien und Kultur – untrennbar miteinander verbunden*. <https://www.wien.info/de/wien-kultur-365350> (Zugriff: 10.7.2021).

Den Einstieg in die vorliegende Publikation bilden grundlegende Erläuterungen zum Untersuchungsgegenstand des Szene-/DIY-geprägten Clubraums. Kuchar umkreist hierfür den aktuellen Forschungsstand zu Konzepten von Subkultur (ausgehend von den Arbeiten zu Jugendkulturen des *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*), DIY-Ethos und Szene (z.B. das Konzept der Szenewirtschaft von Jan-Michael Kühn).⁴ Die Bezeichnungen der Clubräume als »subkulturell geprägt«, »DIY«, »alternativ« und »szenepreägt/szenebasiert« (15) seien in Kuchars Untersuchung synonym zu verstehen. Charakteristisch für szenebasierte Musikräume seien u.a. die Funktion als sozialer und kollektiver Ort, eine informelle Organisationsstruktur und unabhängige Musikproduktion, die Gegenausrichtung zum popmusikalischen Mainstream sowie die Produktion von Symbolen und Bedeutungen für den sie umgebenden Raum (19). Die Einordnung des Untersuchungsgegenstands nach diesen Charakteristika erfolgt in zwei Schritten: Zuerst liefert Kuchar ausführliche theoretische Überlegungen zur Erforschung von Stadt, Raum, Kultur und Popmusikproduktion sowie zu Szene, Stadt und Music Industries. Diese sollen die Auseinandersetzung mit drei exemplarischen Clubräumen im Untersuchungsraum St. Pauli (Hamburg) ermöglichen. Unter Einbezug empirischer Methoden, wie narrative Interviews mit Feld-Akteur*innen und eigene Beobachtungen, werden die drei ausgewählten Musikclubs und deren Positionen innerhalb gesellschaftlicher, kultureller, stadtpolitischer und ökonomischer Kategorien analysiert und zueinander in Beziehung gesetzt. Im abschließenden Teil wird der Frage nachgegangen, inwiefern die Ergebnisse auf einen breiteren wissenschaftlichen Kontext übertragbar sind. Durch die Ausweitung des Blicks auf Entwicklungstendenzen der gesamten Hamburger Clublandschaft sowie die Integration weiterer internationaler Fallstudien zu urbanen Club- und Musikräumen⁵ versucht Kuchar, zu einer Typisierung szenebasierter Musikräume zu gelangen.

4 Jan-Michael Kühn (2017). *Die Wirtschaft der Techno-Szene. Arbeiten in einer subkulturellen Ökonomie*. Wiesbaden: Springer.

5 Sabine Vogt (2005). *Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlin* (= Musiksoziologie 14). Kassel: Bärenreiter; Fabian Holt (2014). »Rock Clubs and Centrifugation in New York City. The Case of the Bowery Presents.« In: *IASPM Journal* 4 (1), S. 21-41; David Grazian (2004). »The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene.« In: *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Hg. von Andy Bennett und Richard A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press, S. 31-47.

Spannungsfelder von Clubräumen

Der von Kuchar gewählte, multiperspektivische Ansatz zur Untersuchung von Clubräumen, d.h. die Betrachtung von alternativen Musikclubs »aus einer kulturwissenschaftlich-, kultur- und stadtsoziologischen Perspektive« (4), bedarf einer intensiven Auseinandersetzung mit dem aktuellen Forschungsstand zu modernen Stadträumen, musikalischen Szenen sowie populärer Kultur. In einer detaillierten Ausführung setzt sich Kuchar mit gegenwärtigen Entwicklungen, relevanten Konzepten und Forschungsinstrumenten dieser Felder auseinander. Auf Basis soziologischer Theorien zur Stadtforschung erfolgt dabei ein wichtiger Zugang zum Umfeld von Musikclubs über das Konzept Raum: Es geht darum, »dass Räume das Ergebnis sozialen Handelns beziehungsweise sozialer Aushandlungsprozesse sind und dass es mehrere Sozialräume in einem materiellen Analyse- und Handlungsfeld geben kann« (30). Dieses Konzept versteht der Autor als essenziell, um sowohl den physischen als auch abstrakten Raum in eine Wechselbeziehung mit gesellschaftlichen Prozessen setzen zu können (32). Die Mehrdimensionalität des Raumes, welcher sich aus materiellen, sozialen und imaginären Aspekten zusammensetzt, wird von Kuchar als geeigneter Ansatzpunkt zur Untersuchung des Umfeldes von Clubräumen erachtet (42). Für die städtische Raumproduktion seien dabei vor allem Einflüsse durch die dominierende Gesellschaftsform, die Stadtpolitik bzw. -planung sowie die Nutzer*innen des Stadtraumes zu beachten (40). Denn: Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verzeichne die Stadtforschung eine zunehmende Kulturalisierung des Städtischen, was Veränderungen in der Produktion, Präsentation und Nutzung von urbanen, kulturellen Räumen nach sich ziehe (46). An diesem Punkt geht Kuchar näher auf die Bedeutung von Kultur für die Stadt, sowie auch umgekehrt, ein und meint dabei unterschiedliche Ausrichtungen der Aktivitäten zu erkennen:

»Während die kulturellen Szenen den Stadtraum als Möglichkeitsraum und Ressource auffassen, in dem es um die Entwicklung und Etablierung spezifischer Bedeutungen und das unabhängige Kulturschaffen geht, steht für die Stadt eine ökonomisch-wertschöpfungsorientierte Konzeption des Kulturellen im Zentrum der Kulturalisierung.« (48)

Daraus ergibt sich für Kuchar das erste Spannungsfeld, mit dem Clubräume in einer modernen Stadt konfrontiert seien. Im Zuge gezielter Aufwertungsprozesse des Stadtraums und dem damit einhergehenden erhöhten ökonomischen Druck, komme es vermehrt zur Marginalisierung und Verdrängung alternativer Musikszenen (53). Die Frage danach, wie Clubräume auf die städtischen Steu-

erungsprozesse in Bezug auf Kultur reagieren, bildet somit einen zentralen Punkt der veröffentlichten Dissertation.

In Bezug auf bestehende Definitionen und Organisationformen populärer Musik argumentiert der Autor, dass populäre Musik »immer ein Produkt bestimmter sozialer, kultureller und identitätsstiftender Konstellationen und Prozesse« (60) sei, weshalb er eine definitorische Reduktion populärer Musik auf musikalische Aspekte nicht als zielführend erachtet. Vielmehr seien die Dimensionen der Produktion, Distribution und Rezeption populärer Musik in Zusammenhang mit ihrem soziokulturellen Umfeld zu setzen, worin stets die zwei gegeneinander arbeitenden Pole der Kommerzialisierung einerseits und der Subversion andererseits auffielen (62). Zur näheren Untersuchung szenebasierter Musikproduktion orientiert sich Kuchar neben einzelnen Konzepten aus den Cultural Studies sowie dem Feld der kulturellen Produktion von Pierre Bourdieu auch an Modellen der Popular Music Studies (59-76). Aus seinen Überlegungen geht hervor, dass die Produktions- und Rezeptionsprozesse lokaler Musikszene bestimmte Eigenheiten aufweisen, die sich in einem starken Wandel befinden. Als Ursachen dieser Veränderungen sind Kuchar zufolge u.a. Professionalisierungstendenzen (82) und das verstärkte Auftreten von Szene-Touristen (83) im Kulturbereich sowie zunehmende unternehmerische Kontrollen (89) und das Entstehen neuer Major-Companies (90) im Livemusik-Bereich zu nennen. Die mit diesen Prozessen einhergehende Kommerzialisierung stellt Kuchar in Relation zu der zunehmenden Aufweichung von Szenestrukturen im Allgemeinen (143). Diese resultiere vor allem in Veränderungen in den Motivlagen und Wertekonfigurationen der kulturellen Akteur*innen sowie der Bedeutung und Funktion von Clubräumen (143). Wie diese Entwicklungen explizit aussehen können, verdeutlicht Kuchar mit den anschließenden Ergebnissen zu den Fallstudien.

Drei Fallstudien exemplarischer Clubräume in Hamburg

Nicht zuletzt aufgrund starker Kulturalisierungsprozesse beobachtet Kuchar veränderte Rahmenbedingungen für die Livemusikkultur und Clublandschaft im Raum St.Pauli (155-161). Die Auswahl der drei Clubräume Mojo Club, Molotow und Golden Pudel Club trifft der Autor ausgehend von »Vorannahmen hinsichtlich ihrer Positionen zu lokalen Szenen, zum Stadtraum beziehungsweise zur Livemusikindustrie« (173) sowie einigen Gemeinsamkeiten bezüglich ihres Entstehungskontexts und Umfelds. Vor allem aufgrund des langen Bestehens dieser Musikclubs ist es Kuchar möglich, potenzielle Wandlungen in deren Selbstverständnis, Ausrichtung, Bedeutung und Funktion sowie vollzogene Anpassungen an Stadt und Musikindustrie zu analysieren (173). Bei der

methodischen Vorgehensweise zu den Fallstudien fällt Kuchars reflektierte Arbeitsweise positiv auf. Die Untersuchungen basieren auf einer rekonstruierenden Analyse, »bei der eine akteurszentrierte Perspektive der Clubräume als (kollektiv) handelnde Subjekte beziehungsweise (Szene-)Institution eingenommen werden soll« (167). Seine empirischen Daten ergeben sich aus narrativen Interviews mit Clubbetreiber*innen und Expert*innen (171), zahlreichen Feldmaterialien wie etwa politischen Standpunktpapieren, lokalen/regionalen Zeitungen, offiziellen Veröffentlichungen der Stadtpolitik (170) sowie eigenen Beobachtungen im Sinne des »Insider-Research« (174).⁶ Auf eine potenzielle Erweiterung der empirischen Untersuchung auf die Perspektive der Nutzer*innen von Musikclubs wird vom Autor zwar hingewiesen, jedoch innerhalb der vorliegenden Publikation verzichtet (173).

Es folgen drei ausführliche Kapitel, worin die Ergebnisse der Untersuchung zu den ausgewählten Clubräumen präsentiert werden. Die gesammelten Informationen reichen vom Entstehungskontext über zeitliche Veränderungen und Entwicklungen bis hin zur aktuellen Situation der Musikclubs innerhalb des stadträumlichen Umfeldes. Ausgehend von ähnlichen intentionellen und räumlichen Entstehungskontexten seien dabei »unterschiedlich[e] Grad[e] der Anpassung an die sich verändernden Umfelder, eigen[e] Autonomiebestrebungen und Aufrechterhaltung von Distinktionen gegenüber symbolischer Vereinnahmung und Kommerzialisierung« (238) zu beobachten. Während sich der Mojo Club zur Erhaltung einer ursprünglichen, ästhetischen Idee pragmatisch an die Veränderungen des Umfeldes anpasse und sich somit zunehmend dem Mainstream annähere, blieben Molotow und Golden Pudel Club stärker im Underground verhaftet (ebd.). Beim Molotow wird dies für Kuchar vor allem im Festhalten an der alternativen Musikkultur und den DIY-spezifischen Konventionen sichtbar; beim Golden Pudel Club sei es eine allgemein gesellschaftskritische Haltung, die in ästhetischen, sozialen und politischen Aspekten zur Abgrenzung von der Mehrheitsgesellschaft diene (238-239).

Unter Einbezug des vielseitigen empirischen Materials zu den drei Fallstudien steht im abschließenden Teil der Dissertation der Versuch einer Genera-

6 Aufgrund seiner aktiven und regelmäßigen Teilnahme am Hamburger Clubgeschehen reflektiert Kuchar seine Involviertheit als Forscher kritisch und verweist auf damit zusammenhängende Potenziale und Risiken im Rahmen seiner Feldforschung: Die Nähe des Forschers zum Forschungsfeld verlange einerseits das ständige Hinterfragen des Zustandekommens bestimmter Informationen sowie das bewusste Aufrechterhalten eines professionellen Settings, etwa in Interviewsituationen. Andererseits wirke sich die Rolle des Insiders vor allem in Zusammenhang mit dem verhältnismäßig unkomplizierten Zugang zu Feld-Akteur*innen und Informationen positiv auf die Forschungsergebnisse aus. Um diese Vorteile nutzen zu können, sei die selbst-reflexive Auseinandersetzung mit der eigenen Forschungsposition daher notwendig (173-176).

lisierung der Ergebnisse und Typisierung der Clubräume im Fokus. Die unterschiedlichen Entwicklungslinien der ausgewählten Musikclubs, die sich laut Kuchar zwischen den »Extrempositionen von ›Underground-Flucht‹ und vollständiger Vereinnahmung« (257) bewegen, lassen eine Herausarbeitung unterschiedlicher Club-Typen als möglich erscheinen (258). Dafür erweitert der Autor seine Perspektive einmal mehr um die Betrachtung von Entwicklungstendenzen der gesamten Hamburger Clublandschaft auf der Basis von Expert*innen-Interviews und diskutiert die Ergebnisse der eigenen Fallstudien im Kontext weiterer, internationaler Forschungsarbeiten zu urbanen Clubräumen (254-257, siehe auch Fußnote 5). Schnittmengen ergeben sich dabei unter anderem in Bezug auf beobachtete Professionalisierungstendenzen, stärkere Abhängigkeiten der Musikclubs gegenüber der Stadt und den globalen Music Industries, zunehmende symbolische Instrumentalisierungsprozesse und die damit einhergehende Abnahme der sozialen Funktionen der Clubräume (255-256). Einen wichtigen Erkenntniszuwachs sieht Kuchar vor allem in seiner »akteurszentrierten Betrachtung unterschiedlicher Entwicklungspfade DIY-geprägter Clubräume im Zeitverlauf und [der] Übertragung von lokalen Kontexten auf eine abstrahierende räumliche Ebene« (256).

Anhand der gesammelten theoretischen Überlegungen und empirischen Daten über die untersuchten Musikclubs beschreibt Kuchar nun drei idealtypische Entwicklungsformen von szenebasierten Clubräumen: Im Falle des Mojo-Clubs sei von einem »ästhetisch orientierten Pragmatismus« (259, Abb. 15) zu sprechen, der sich primär an einer ästhetischen Idee orientiere und somit schneller notwendige Anpassungen in Kauf nehme. Den Molotow ordnet Kuchar einem »szenebasierten Traditionalismus« (ebd.) zu, welcher stark an der alternativen Punk- und Independent-Kultur festhalte und jeglichen Neuerungen eher skeptisch gegenüberstehe (261). Für den Golden Pudel Club entwickelt er den Typ des »politisch-künstlerischen Avantgardismus« (259, Abb. 15). Dieser sei charakterisiert durch ständige künstlerische und ästhetische Experimente, seine Funktion als sozialer Treffpunkt, eine kritische Selbstreflexion sowie die aktive Auseinandersetzung mit Veränderungen im sozio-räumlichen Umfeld und der Stadtpolitik (260).

Schlussendlich stellen diese drei Club-Typen für Kuchar aber keine abgeschlossenen Überlegungen, sondern vielmehr einen Versuch dar, sich »eine[m] umfangreicheren Verständnis[s] popkultureller Prozesse im urbanen Umfeld« (263) anzunähern. Ausgehend von Kuchars Forschungsergebnissen wird es erforderlich sein, sich eine gewisse Offenheit gegenüber den formulierten Club-Typen zu bewahren und nach einer ständigen Erweiterung der Typisierung zu streben. Denn so viele Fragen Kuchars Untersuchung auch beantwortet, so viele wirft sie wiederum auf. Während sich der Ausblick am

Ende des Buchs zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch auf die Verlagerung sozialer und kultureller Funktionen von Musikclubs auf sogenannte Off-Locations⁷ sowie die zunehmende Bedeutung öffentlicher Kultureinrichtungen für populäre Musik (262) richtet, sind es nun vor allem die Auswirkungen der weltweiten COVID-19 Pandemie, welche die Organisationsformen der gesamten Kulturarbeit beeinflussen. Fest steht, dass die Positionen szenebasierter Musikräume samt ihren gesellschaftlichen, stadträumlichen, kulturpolitischen und musikindustriellen Prozessen unzählige Ansatzpunkte für weitere Untersuchungen liefern, die sowohl von der umfangreichen theoretischen Grundlagensammlung als auch der differenzierten methodischen Vorgehensweise Kuchars profitieren können.

Robin Kuchar (2020). *Musikclubs zwischen Szene, Stadt und Music Industries. Autonomie, Vereinnahmung, Abhängigkeit*. Wiesbaden: Springer (314 S., Taschenbuch: 61,68 €).

7 Mit diesem Begriff beschreibt der Autor der Öffentlichkeit zugängliche, spartenübergreifende Kulturinstitutionen, welche von einer freien, kollektiven Organisationsstruktur geprägt sind und zunehmend auch als Orte zur Musikproduktion genutzt werden (250).

JASMINE HAZEL SHADRACK (2020). *BLACK METAL, TRAUMA, SUBJECTIVITY AND SOUND. SCREAMING THE ABYSS.*

Rezension von Wolf-Georg Zaddach

Mit *Black Metal, Trauma, Subjectivity and Sound. Screaming the Abyss* hat die britische Musikwissenschaftlerin und Musikerin Jasmine Hazel Shadrack eine beachtliche Publikation vorgelegt, die den mittlerweile umfangreichen und vielfältigen Metal Studies entspringt.

Zu Beginn (Kap. 1) klärt Shadrack die methodische Herangehensweise und erläutert ihr autoethnographisches Vorgehen kenntnisreich. Dabei führt sie die Leser*innen zugleich behutsam in das nur schwer emotionsfrei mitzulesende Ausgangsmotiv ein: das persönliche Trauma als Opfer von männlicher häuslicher Gewalt und Missbrauch, welches sie in ihrer Publikation sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch verarbeitet. Diese Auseinandersetzung findet in beeindruckend einfühlsamer und eloquenter Weise statt. Der Ansatz der *Interpretive Performance Autoethnography* und die musikpraktische Leitung einer avantgardistischen Black Metal-Band eröffneten für Shadrack einen »dialogical space« (15), einen kommunikativen Raum, der durch die Aufführung eine völlig neue Ebene der Trauma-Verarbeitung bot. Indem Shadrack mithilfe von Outfit und Schminke das Alter Ego »Denigrata Herself« entwarf, eröffnete sie den Raum für neue Selbsterfahrungen und Selbstausdruck. In ausführlichen Erläuterungen, denen eine theoretische Einführung in die Autoethnographie vorausgeht, beschreibt sie die Relevanz der temporären, an die konkrete Aufführung der Musik gebundenen Selbsterfahrungen in einem Genre, das durch Screams und Growls, laute Tremolo-Gitarrenriffs und Blast Beats am Schlagzeug gekennzeichnet ist. In einer ihrer Vignetten – eine konkrete methodische Vorgehensweise, in der kondensierte und komprimierte Erinnerungen (»marker«) für komplexere Erfahrungszusammenhänge stehen – beschreibt sie die Performance als Denigrata Herself auf der Bühne und

schließt mit der Feststellung: »I am no longer me. I am transformed« (21). Gerade die Gesangstechniken, die im Black Metal Anwendung finden und die menschliche Stimme enorm verstellen und kaum wiedererkennen lassen, bieten offenbar besonderes Potential für transzendente Selbsterfahrungen:

»Yes, it is noise rather than a melody line and the process of ›emptying out‹ is valuable but therein lies a liminal territory in which, rather than mindlessness, I find a temporal voidic plateau, its temporality becoming an extension of me for that moment« (17).

Es scheint diese außeralltägliche körperliche Involviertheit und Erfahrung zu sein, die eine aufschlussreiche Perspektive für ihre künstlerische Praxis bietet. Wie Shadrack weiter beschreibt, ermöglichte ihr die musikalische Praxis auch eine Neu-Kodierung des Traumas als Ergebnis eines langwierigen Verarbeitungsprozesses, den sie als ein Wiedererlangen von Kontrolle über Vergangenheit und Gegenwart beschreibt.

Deutlich wird im einführenden Kapitel auch, dass Shadrack eine Synthese von Reflexion über direkte Erfahrung aus der Musikpraxis einerseits und umfassender kulturwissenschaftlicher Diskursivität andererseits unternimmt. Dass sie in diesem Kapitel durch Einsatz und Kontextualisierung etwa der Vignetten zugleich das methodische Vorgehen der *Interpretive Performance Autoethnography* praktisch demonstriert, ist nur eine der vielen Stärken ihres Buches.

Das zweite Kapitel thematisiert das Verhältnis von Geschlecht und Extreme Metal, zu dem neben Black Metal auch andere Formen wie Death Metal oder Grindcore gezählt werden. Es ist eingeteilt in zwei von Shadrack verfasste, umrahmende Abschnitte sowie einen Gastbeitrag der Kulturwissenschaftlerin Amanda DiGioia, die sowohl im Bereich der Metal Studies als auch der Gender Studies forscht. Beide Autorinnen diskutieren problematische Praktiken im Extreme Metal sowie in der akademischen Welt, die misogynen Strukturen und gewisse Männlichkeitsbilder reproduzieren.

Im darauffolgenden Kapitel unternimmt Shadrack eine historische Analyse des Black Metals und zeigt, wie durch generationell und geographisch bedingtem Wandel neue Perspektiven in den Black Metal Einzug gehalten haben. Sie führt aus, dass mit dem so genannten Transcendental Black Metal seit ca. Mitte der 2000er-Jahre ein bewusstes Absetzen einer neuen Generation von Musiker*innen von früheren Phasen des Black Metals stattfand, die einen offeneren und ästhetisch vielfältigeren Black Metal entwickelte, der neben Musik auch Bildende Künste, Fotografie und Poesie oder etwa eine neue ökologische Ästhetik umfasst. Wichtige Anknüpfungspunkte für Shadrack bestehen vor allem in der Hinterfragung von etablierten und hegemonialen

Männlichkeitsbildern und angestrebten Momenten des Transzendentalen und Transformativen, eine Metamorphose im gewissen Sinne, die eben auch das Potential für persönliche Veränderungsprozesse oder aber Verarbeitungen von Traumata bietet.

Daran anschließend diskutiert Shadrack Aspekte von Gender im Black Metal in Hinblick auf männliche Dominanz und ausbleibender Anerkennung von Musikerinnen. Hier kann sie auf die im vorausgegangenen Kapitel erarbeiteten Erkenntnisse und Differenzierungen zurückgreifen und verdeutlichen, dass mit dem Transcendental Black Metal auch neue Formen von Weiblichkeit Einzug in Ästhetik und Denken hielten. Neben zahlreichen kulturtheoretischen Ansätzen – wie im ganzen Buch gelingt Shadrack beinahe spielerisch die Einbindung von teilweise komplexen Ansätzen von Autor*innen wie Julia Kristeva oder Judith Butler – bindet die Autorin die Diskussion auf konkrete Musik zurück. Schließlich erläutert sie die Ausgangsthese des Kapitels durch die Beschreibung von klangfarblichen Besonderheiten des Transcendental Black Metal und analysiert dramaturgische Gestaltungsweisen, die weniger in einzelnen kurzen Songabschnitten, sondern in übergeordneten Ordnungsmustern und -metaphern (»ebs, flows, [...] breathes« [91]) begründet liegen.

Das fünfte Kapitel unternimmt den Versuch, okkulte Themen und existenzielle Erfahrungen, die als Sujets charakteristisch für den Black Metal sind, sowie deren Verbindung zu klanglichen Eigenschaften und Gestaltungsweisen zu erörtern, um daran anschließend die Performance als Frau im Black Metal zu untersuchen. Im Kapitel »Denigrata as Performance« bespricht Shadrack schließlich ihre umfangreichen und durch die autoethnographischen Methoden des aktiven Schreibens der eigenen Biografie dokumentierten Selbsterfahrungen als Gitarristin, Sängerin und Songwriterin der Black Metal-Band Denigrata. Dabei greift sie auf die vorangegangenen Kapitel zurück und erläutert das transgressive und transformative Potenzial der Musik von Denigrata. Im ersten Teil analysiert sie die kreativen Prozesse im Songwriting und der Band-Arbeit und bespricht sowohl das Gesamtkonzept (Albumkonzept, Bühnenperformance) als auch die einzelnen Songs. Im zweiten Teil des Kapitels interpretiert sie die Musik und Gesamterscheinung von Denigrata mithilfe von psychoanalytisch informierten Ansätzen, die stark auf Arbeiten von Julia Kristeva und Judith Butler basieren und bereits in den vorangegangenen Kapiteln mehrfach thematisiert werden.

Die daran anschließende Zusammenfassung wird durch einen Epilog der Gastautorin Rebecca Lament-Jiggins ergänzt und endet mit einem Schlusswort Shadracks, in dem sie ihre gegenwärtige Situation beschreibt: Durch die neuerdings aufgetretene Erkrankung Fibromyalgie fühlt sie sich stark beeinträchtigt und dies verlangt in gewissem Sinne eine weitere Metamorphose,

auch ihrer Kunstfigur Denigrata Herself. Abgerundet wird das Buch durch ein Glossar, eine Bibliografie und einen Index sowie unter »Further Reading« (209-217) zusammengefasste Hilfestellungen und Tipps insbesondere hinsichtlich häuslicher Gewalt und Missbrauch.

Shadrack hat mit *Black Metal, Trauma, Subjectivity and Sound* eine zugleich persönliche und intersubjektiv rezipierbare akademische Publikation verfasst. Die Thematisierung und Diskussion von zutiefst persönlichen Themen kann kritisch hinterfragt werden. Man kann sie aber auch als ein Ergebnis akademischer Arbeit verstehen, die die diversen Turns (Practice Turn, Affect Turn, Artistic Turn) ernst genommen hat. Dieses lässt sich dann, etwa mit der französischen Philosophin Corine Pelluchon,¹ als eine Abkehr von Erzählungen über das erfolgreiche autonome Subjekt hin zu einer Anerkennung der Verwundbarkeit und den Abhängigkeiten dieses Subjekts wertschätzen. Dann ist Shadracks Buch eine ernst zu nehmende und äußerst konsequente Umsetzung, die Leser*innen die komplexen Zusammenhänge von Traumabewältigung, künstlerisch-kreativer Praxis und Musik am Beispiel eines speziellen Genres der populären Musik vorführt. Der beinahe schonungslos-direkte, in einem anregenden Wechsel von akribisch-akademischen und poetischen Formulierungen und Darstellungen gehaltene Schreibstil ist ansprechend und demonstriert zugleich die Problematik und Lösung der Verschriftlichung praxisbasierter Forschung, die durchaus auf dem Feld der Artistic Research verortet werden kann. Die zusätzlichen Abbildungen unterstützen dies. Einzig gelegentliche Wiederholungen können den Eindruck etwas schmälern.

Das Buch bietet insgesamt nicht nur für Forscher*innen, die sich in erster Linie mit Metal beschäftigen wollen, wichtige Erkenntnisse, sondern ebenso wichtige Anknüpfungspunkte für Fragen aus den Bereichen der Gender Studies, Musikpsychologie, Musiktherapie und Musikphilosophie. Insbesondere für Artistic Research in der populären Musik stellt die Publikation einen wichtigen weiteren Schritt für Fragen der Konzeptionierung, Methodik und Umsetzung dar.

Jasmine Hazel Shadrack (2020). *Black Metal, Trauma, Subjectivity and Sound. Screaming the Abyss*. Bingley: Emerald (227 S., Hardcover: 85€).

1 Corinne Pelluchon (2019). *Ethik der Wertschätzung. Tugenden für eine ungewisse Welt*. Darmstadt: WBG.

Ausgewählte Neuerscheinungen 2020

Selected Book Releases from 2020

Zusammengestellt von Philipp Schmickl und Steffen Peter

Compilation by Philipp Schmickl and Steffen Peter

- Abdo, Kenny (2020). *Latin Music History*. Minneapolis, MN: Fly!.
- Abdo, Kenny (2020). *Rock Music History*. Minneapolis, MN: Abdo Zoom.
- Abraham, Ibrahim (2020). *Christian Punk: Identity and Performance*. London: Bloomsbury Academic.
- Alago, Michael / Davis-Chanin, Laura (2020). *I Am Michael Alago: Breathing Music, Singing Metallica, Beating Death*. Milwaukee, WI: Backbeat.
- Anderson, Crystal S. (2020). *Soul in Seoul: African American Popular Music and K-pop*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Appen, Ralf von / Hindrichs, Thorsten (Hg.) (2020). *One Nation Under a Groove: ›Nation als Kategorie populärer Musik‹*. Bielefeld: transcript.
- Arday, Jason (2020). *Cool Britannia and multi-ethnic Britain. Uncorking the champagne supernova*. London and New York: Routledge.
- Arditi, David (2020). *iTake-over: The Recording Industry in the Streaming Era*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Auenmüller, Jakob (2020). *Getrennt vereint – Stimmen und Klänge der Nachwendzeit: zum Umgang mit Musik aus der DDR und den neuen Bundesländern nach 1990*. Bielefeld: transcript.
- Balzer, Jens (2020). *Pop und Populismus: Über Verantwortung in der Musik*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Bang, Derrick (2020). *Crime and Spy Jazz on Screen since 1971: A History and Discography*. Jefferson, MO: McFarland & Company.
- Barnes, Mike (2020). *A new day yesterday. UK progressive rock & the 1970s*. London and New York: Omnibus Press.
- Barz, Gregory F. / Cheng, William (eds.) (2020). *Queering the Field: Sounding out Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Baulch, Emma (2020). *Genre Publics. Popular Music, Technologies, and Class in Indonesia*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Beard, Danijela Š. / Rasmussen, Ljerka V. (eds.) (2020). *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*. New York: Routledge.
- Benac, Eric (2020). *Pop Music*. Broomall, PA: Mason Crest.
- Bennet, Marie Josephine (ed.) (2020). *Music and Death: Interdisciplinary Readings and Perspectives*. Bingley: Emerald Publishing.
- Bennett, Andy (2020). *British Progressive Pop 1970-1980*. London: Bloomsbury Academic.

- Bickford, Tyler (2020). *Children's Music and Public Culture*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bloom, Howard K. (2020). *Einstein, Michael Jackson & Me: A Search for Soul in the Power Pits of Rock and Roll*. Guilford, CT: Backbeat Books.
- Booker, Vaughn A. (2020). *Lift Every Voice and Swing: Black Musicians and Religious Culture in the Jazz Century*. New York: New York University Press.
- Borscheid, Peter (2020). *The American Way of Music. Wie Pop und Rock die Welt erobern*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Bottà, Giacomo (2020). *Deindustrialisation and Popular Music: Punk and >post-punk< in Manchester, Düsseldorf, Torino and Tampere*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Bottoms, David (2020). *Stacks of Wax: The Complete Story of the Record Labels of Cincinnati, Ohio*. Ohio: James David Bottoms.
- Boulanger, Nadia (2020). *Nadia Boulanger: Thoughts on Music. Edited and Translated by Jeanice Brooks and Kimberly Francis*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Bourbon, Andrew / Zagorski-Thomas, Simon (ed.) (2020). *The Bloomsbury Handbook of Music Production*. New York: Bloomsbury Academic.
- Bracewell, Michael (2020). *Re-make/re-model: The Art School Roots of Roxy Music*. London: Faber & Faber.
- Brewster, Bill / Broughton, Frank (2020). *The Record Players: The Story of Dance Music Told by History's Greatest DJs*. London: Virgin Digital.
- Büchner, Timo (2020). *Der Begriff >Heimat< in Rechter Musik: Analysen, Hintergründe, Zusammenhänge*. Frankfurt/M.: Wochenschau Verlag.
- Carlson, Dennis / Steinberg, Shirley R. (eds.) (2020). *A History of Progressive Music and Youth Culture: Phishing in America*. New York: Peter Lang Publishing.
- Caskel, Julian (2020). *Die Theorie des Rhythmus. Geschichte und Ästhetik einer Denkfigur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript.
- Caston, Emilie (2020). *British Music Videos 1966-2016: Genre, Authenticity and Art*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cawley, Jessica (2020). *Becoming an Irish Traditional Musician: Learning and Embodying Musical Culture*. London: Routledge.
- Charry, Eric S. (2020). *A New and Concise History of Rock and R&B: Through the Early 1990s*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Clark, Philip (2020). *Dave Brubeck: A Life in Time*. London: Headline.
- Coulter, Andi (2020). *Suicide's Suicide*. London: Bloomsbury Academic.
- Coventry, David (2020). *Dance Prone*. Basingstoke: Picador.
- Dozier, Ayanna (2020). *Janet Jackson's The Velvet Rope*. London: Bloomsbury Academic.
- Draganova, Asya / Blackman, Shane J. / Bennett, Andy (eds.) (2021). *The Canterbury Sound in Popular Music: Scene, Identity and Myth*. Bingley: Emerald Publishing.
- Driscoll, Christopher M. / Miller, Monica R. / Pinn, Anthony B. (eds.) (2020). *Kendrick Lamar and the Making of Black Meaning*. Abingdon, Oxford: Routledge.
- Duffet, Mark (2020). *Elvis: Roots, Image, Comeback, Phenomenon*. Sheffield: Equinox.
- Duffett, Mark / Peter, Beate (2020). *Popular Music and Automobiles*. New York: Bloomsbury Academic.

- Durand, Alain-Philippe (2020). *Hip Hop En Français: An Exploration of Hip-hop Culture in the Francophone World*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Ehmann, Julia (2020). *Radiohead and the Journey beyond Genre: Analysing Stylistic Debates and Transgressions*. New York: Routledge.
- Elster, Christian (2020). *Pop-Musik sammeln: Zehn ethnographische Tracks zwischen Plattenladen und Streamingportal*. Bielefeld: transcript.
- Encabo, Enrique (2020). *My Kind of Sound: Popular Music and Audiovisual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Erlmann, Veit (2020). *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*. London: Routledge.
- Ewens, Hannah (2020). *Scenes from Modern Music Culture*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Farzaneh, Hemmasi (2020). *Tehrangelles Dreaming: Intimacy and Imagination in Southern California's Iranian Pop Music*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ferzacca, Steve (2020). *Sonic City. Making Rock Music and Urban Life in Singapore*. Singapore: NUS Press.
- Fleming, Tyler (2020). *Opposing Apartheid on Stage: King Kong the Musical*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Fletcher, K. F. B. / Umurhan, Osman (eds.) (2020). *Classical Antiquity in Heavy Metal Music*. London: Bloomsbury Academic.
- Fosler-Lussier, Danielle (2020). *Music on the Move*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Franklin, Dan (2020). *Heavy: How Metal Changes the Way We See the World*. London: Constable.
- Friedwald, Will (2020). *Straighten up and Fly Right. The Life and Music of Nat King Cole*. New York: Oxford University Press.
- Frost Fadnes, Petter (2020). *Jazz on the Line: Improvisation in Practice*. London: Routledge.
- Gadpaille, Michelle / Kennedy, Victor (eds.) (2020). *Words, Music and Gender*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Gagne, Tammy (2020). *Pop Culture and Entertainment in the Twenty-first Century*. San Diego, CA: ReferencePoint Press.
- Galuszka, Patryk (ed.) (2020). *Made in Poland. Studies in Popular Music*. New York: Taylor and Francis.
- Gardner, Robert (2020). *The Portable Community: Place and Displacement in Bluegrass Festival Life*. London: Routledge.
- Garofalo, Reebee / Allen, Erin T. (eds.) (2020). *HONK!: A Street Band Renaissance of Music and Activism*. New York: Routledge.
- Gault, Erika / Harris, Travis (eds.) (2020). *Beyond Christian Hip Hop. A Move Toward Christians and Hip Hop*. Abingdon, Oxon and New York: Routledge.
- Geffen, Sasha (2020). *Glitter Up The Dark: How Pop Music Broke the Binary*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Giammetti, Mario (2020). *Genesis – 1967 to 1975: The Peter Gabriel Years*. Epsom: Kingmaker Publishing.
- Gildart, Keith / Catterall, Stephen (2020). *Keeping the Faith: A History of Northern Soul*. Manchester: Manchester University Press.

- Glynn, Stephen (2020). *The Beatles and Film: From Youth Culture to Counterculture*. London: Routledge.
- Golia, Maria (2020). *Ornette Coleman: The Territory and the Adventure*. London: Reaktion Books.
- Grimes, Matt / Dines, Michael (2020). *Punk Now!! Contemporary Perspectives on Punk*. Bristol: Intellect Books.
- Grzebałkowska, Magdalena (2020). *Komeda: A Private Life in Jazz*. [Translated by Halina Maria Boniszewska]. Sheffield: Equinox Publishing.
- Guerra, Paula / Quintela, Pedro (2020). *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World: Fast, Furious and Xerox*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Haddon, Mimi (2020). *What Is Post-punk? Genre and Identity in Avant-garde Popular Music, 1977-82*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Haeussler, Mathias (2020). *Inventing Elvis: An American Icon in a Cold War World*. London: Bloomsbury Academic.
- Hamilton, Andy / Pearson, Lara (eds.) (2020). *The Aesthetics of Imperfection in Music and the Arts. Spontaneity, Flaws and the Unfinished*. New York: Bloomsbury Academic.
- Hansen, Kai Arne / Askerøi, Eirik / Jarman, Freya / Hawkins, Stan (eds.) (2020). *Popular Musicology and Identity: Essays in Honour of Stan Hawkin*. London: Routledge.
- Harding, Phil / Collins, Mike (eds.) (2020). *Pop Music Production: Manufactured Pop and Boybands of the 1990s*. London: Routledge.
- Harsløf, Olav (2020). *The Great Festival: A Theoretical Performance Narrative of Antiquity's Feasts and the Modern Rock Festival*. London: Routledge.
- Hartenberger, Russel / McClelland, Ryan (eds.) (2020). *The Cambridge Companion to Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hendler, Glenn (2020). *David Bowie's Diamond Dogs*. London: Bloomsbury Academic.
- Henry, William / Worley, Matthew (eds.) (2020). *Narratives from beyond the UK Reggae Bassline: The System Is Sound*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hepworth, David (2020). *Overpaid, Oversexed and over There: How a Few Skinny Brits with Bad Teeth Rocked America*. London: Transworld Digital.
- Hepworth-Sawyer, Russ / Hodgson, Jay / King, Liesl / Marrington, Mark (eds.) (2020). *Gender in Music Production*. New York: Routledge.
- Hischak, Thomas S. (2020). *The Mikado to Matilda: British Musicals on the New York Stage*. Rowman and Littlefield.
- Hofacker, Ernst (2020). *Die 70er: Der Sound eines Jahrzehnts*. Ditzingen: Reclam.
- Höllein, Dagobert / Lehnert, Nils / Woitkowski, Felix (Hg.) (2020). *Rap – Text – Analyse: Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen*. Bielefeld: transcript.
- Holley, Santi Elijah (2020). *Nick Cave and the Bad Seeds' Murder Ballads*. New York: Bloomsbury Academic.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2020). *Religiöse Codes in der Populärkultur: Kleidung der Black Metal-Szene*. Baden-Baden: Nomos.
- Horowitz, Adam (2020). *Beastie Boys Book*. London: Faber & Faber.
- Igus, Toyomi (2020). *Clap Your Hands Educator's Guide: A Celebration of Gospel*. Grand Rapids: Zonderkidz.

- Jackson, Gale (2020). *Put Your Hands on Your Hips and Act like a Woman: Black History and Poetics in Performance*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Johansson, Ola (2020). *Songs from Sweden: Shaping Pop Culture in a Globalized Music Industry*. Basingstoke: Palgrave Pivot.
- Jones, Andrew F. (2020). *Circuit Listening: Chinese Popular Music in the Global 1960s*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Jones, Dylan (2020). *Sweet dreams. From Club Culture to Style Culture, the Story of the New Romantics*. London: Faber & Faber.
- Jóri, Anita / Lücke, Martin (eds.) (2020). *The New Age of Electronic Dance Music and Club Culture*. Cham: Springer.
- Kaldewey, Helma (2020). *A People's Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kane, John (2020). *The Last Seat in the House: The Story of Hanley Sound*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Katz, Mark (2020). *Build. The Power of Hip-hop Diplomacy in a Divided World*. New York: Oxford University Press.
- Keaveney, Christopher T. (2020). *Western Rock Artists, Madame Butterfly, and the Allure of Japan: Dancing in an Eastern Dream*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Keresztesi, Rita (2020). *Literary Black Power in the Caribbean: Fiction, Music and Film*. London: Routledge.
- Keys, Alicia (2020). *More Myself: A Journey*. Basingstoke: Macmillan.
- Kuchar, Robin (2020). *Musikclubs zwischen Szene, Stadt und Music Industries: Autonomie, Vereinnahmung, Abhängigkeit*. Wiesbaden: Springer.
- Krause, Marco (2020). *Moden in der Hip-Hop-Szene: eine ethnographische Studie über die Bedeutung und Dynamik von Modestrukturen*. Wiesbaden: Springer.
- Krogh Groth, Sanne / Schulze, Holger (eds.) (2020). *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*. New York: Bloomsbury Academic.
- Le Menestrel, Sara (ed.) (2020). *Lives in Music: Mobility and Change in a Global Context*. London: Routledge.
- Lewis, Courtland (2020). *Kiss and Philosophy: Wiser than Hell*. Chicago: Open Court.
- Lordi, Emily J. (2020). *The Meaning of Soul: Black Music and Resilience since the 1960s*. Durham, NC: Duke University Press.
- Lure, Walter / Thompson, Dave (2020). *To Hell and Back: My Life in Johnny Thunders' Heartbreakers, in the Words of the Last Man Standing*. Milwaukee, WI: Backbeat.
- Lyndon, Dan (2020). *Arts and Music*. London: Franklin Watts.
- MacLeod, Dewar (2020). *Making the Scene in the Garden State: Popular Music in New Jersey from Edison to Springsteen and beyond*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Mahon, Maureen (2020). *Black Diamond Queens: African American Women and Rock and Roll*. Durham, NC: Duke University Press.
- Maier, Carla J. (2020). *Transcultural Sound Practices: British Asian Dance Music as Cultural Transformation*. New York: Bloomsbury Academic.
- Malone, Bobbie / Malone, Bill C. (2020). *Nashville's Songwriting Sweethearts. The Boudleaux and Felice Bryant Story*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.
- Margotin, Philippe / Guesdon, Jean-Michel (2020). *Bruce Springsteen: All the Songs: The Story behind Every Track*. London: Mitchell Beazley.
- Marin, Reva (2020). *Outside and inside: Race and Identity in White Jazz Autobiography*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

- Martin, Tenley (2020). *Transnational Flamenco: Exchange and the Individual in British and Spanish Flamenco Culture*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Mazey, Paul (2020). *British Film Music: Musical Traditions in British Cinema, 1930s-1950s*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Mazierska, Ewa / Gillon, Les / Rigg, Tony (eds.) (2020). *The Future of Live Music*. New York: Bloomsbury Academic.
- Melillo, John (2020). *The Poetics of Noise from Dada to Punk*. New York: Bloomsbury Academic.
- Mildorf, Jarmila / Verhulst, Pim (eds.) (2020). *Radio Art and Music. Culture, Aesthetics, Politics*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Miller, Bonny H. (2020). *Augusta Browne: Composer and Woman of Letters in Nineteenth-century America*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Mills, Melinda (2020). *Racial Mixture and Musical Mash-ups in the Life and Art of Bruno Mars*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Montgomery, Ted (2020). *The Paul McCartney Catalog: A Complete Annotated Discography of Solo Works, 1967-2019*. Jefferson, MO: McFarland & Company Publishers.
- Moore, Allan / Carr, Paul (eds.) (2020). *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*. London: Bloomsbury Academic.
- Morley, Paul (2020). *A Sound Mind: How I Fell in Love with Classical Music (and Decided to Rewrite Its Entire History)*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Morrison, Simon Alexander (2020). *Dancefloor-driven Literature: The Rave Scene in Fiction*. London: Bloomsbury Academic.
- Moylan, William (2020). *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song*. London: Routledge.
- Nappo, Daniel J. (2020). *The Poetry and Music of Joaquín Sabina: An Angel with Black Wings*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Nebenführ, Norbert (2020). *Tommy Guitar und die Macht des Rock 'n Roll*. Liederbach: Florett Verlag Ina Wagemann.
- Oberman, Michael (2020). *Fast Forward, Play, and Rewind*. Milwaukee, WI: Backbeat.
- O'Brien, Titus (2020). *Dreams Unreal: The Genesis of the Psychedelic Rock Poster*. Albuquerque, NM: Albuquerque Museum.
- O'Connor, Mike / Griggs, Barbara (eds.) (2020). *Above the Tin Stream: Philippa Davies' Music Book: Contents, Context and History*. Wadebridge: Lyngham House.
- Padgett, Ray (2020). *I'm Your Fan: The Songs of Leonard Cohen*. London: Bloomsbury Academic.
- Paor-Evans, Adam de (2020). *Provincial Headz. British Hip Hop and Critical Regionalism*. South Yorkshire and Bristol: Equinox.
- Patrin, Nate (2020). *Bring that Beat Back. How Sampling Built Hip-hop*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Peddy, Ian (ed.) (2020). *The Bloomsbury Companion of Popular Music and Social Class*. New York: Bloomsbury Academic.
- Pennick, Faith (2020). *D'Angelo's Voodoo*. London: Bloomsbury Academic.
- Petry, Clara Franziska (2020). *Crossover als Inszenierungsstrategie: Doing Pop, Doing Classical Music, Doing Mixed Genres*. Bielefeld: transcript.

- Ponton, Douglas Mark / Zagratzki, Uwe (eds.) (2020). *Blues in the 21st Century: Myth, Self-expression and Trans-culturalism*. Wilmington, DE: Vernon Press.
- Ptatschek, Melanie (2020). *Sucht & Selbstkonzepte. Biographische Studien zur Heroinabhängigkeit von Musikern in Los Angeles*. Bielefeld: transcript.
- Rachlin, Harvey (2020). *Song and System. The Making of American Pop Music*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Rapport, Evan (2020). *Damaged: Musicality and Race in Early American Punk*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Reising, Russell (ed.) (2020). *Beggars Banquet and the Rolling Stones' Rock and Roll Revolution. >they Call My Name Disturbance<*. London: Routledge.
- Restall, Matthew (2020). *Elton John's Blue Moves*. London: Bloomsbury Academic.
- Richter, Nico / Kopp, Johannes (eds.) (2020). *Entering the Battlefield: eine ethnographische Annäherung an eine Musikszene*. Wiesbaden: Springer.
- Robson, Andrew (2020). *Austral Jazz: The Localization of a Global Music Form in Sydney*. New York: Routledge.
- Scaricaciottoli, Emiliano / Varas Díaz, Nelson / Araujo, Daniel Nevárez (eds.) (2020). *Heavy Metal Music in Argentina: In Black We Are Seen*. Bristol, Chicago: Intellect.
- Schindler, Daniel C. (2020). *Kulturevent statt Eventkultur: Eine Untersuchung Zukunftsweisender Potenziale Im öffentlichen Musiktheaterbetrieb*. Göttingen: Cuivillier.
- Schreiber, Brad (2020). *Music is Power. Popular Songs, Social Justice and the Will to Change*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Schütte, Uwe (2020). *Kraftwerk: Future Music from Germany*. London: Penguin Books.
- Seibt, Oliver / Ringsmut, Martin / Wickström, David-Emil (eds.) (2020). *Made in Germany. Studies in Popular Music*. New York: Routledge.
- Seidlitz, Kirsten (2020). *Musik & politischer Konflikt aus der Türkei: kurdische, alevitische und linke Musik in Deutschland*. Bielefeld: transcript.
- Shadrack, Jasmine Hazel (2020). *Black Metal, Trauma, Subjectivity and Sound: Screaming the Abyss*. Bingley: Emerald Publishing.
- Shelvock, Matthew T. (2020). *Cloud-based Music Production: Sampling, Synthesis, and Hip-hop*. London: Routledge.
- Sites, William (2020). *Sun Ra's Chicago: Afrofuturism and the City*. Chicago: University of Chicago Press.
- Skitolsky, Lissa (2020). *Hip Hop as Philosophical Text and Testimony: Can I Get a Witness?* Lanham, MD: Lexington Books.
- Smith, Frances (2020). *Bande de filles. Girlhood identities in contemporary France*. Abingdon, New York: Routledge.
- Smith, Macklin / Joshi, Aurko (2020). *Rhymes in the Flow. How Rappers Flip the Beat*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Solstad, Stein Helge (2020). *Expertise in Jazz Guitar Improvisation: A Cognitive Approach*. London: Routledge.
- Spielmann, Katherine / Connell, Steve / Marvin, J. Neo / Ruttenberg, Jay (eds.) (2020). *Now is the Time to Invent! Reports from the Indie-rock Revolution, 1986-2000*. Portland: Verse Chorus Press.
- Spracklen, Karl (2020). *Metal Music and the Re-imagining of Masculinity, Place, Race and Nation*. Bingley: Emerald Publishing.

- Stanley Niaah, Sonjah (ed.) (2020). *Dancehall. A Reader on Jamaican Music and Culture*. Jamaica: The University of the West Indies Press.
- Studwell, William E. (2020). *The Popular Song Reader: A Sampler of Well-known Twentieth-century Song*. London: Routledge.
- Tekil, Çağlan (2020). *Headbang 6: No Death to Us*. Istanbul: Karakarga.
- Tennant, Janet (2020). *Sax Appeal: Ivy Benson and Her All-girls Band*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Tófalvy, Tamás / Barna, Emília (eds.) (2020). *Popular Music, Technology, and the Changing Media Ecosystem: From Cassettes to Stream*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Tooze, Sandra B. (2020). *Levon: From down in the Delta to the Birth of The Band and beyond*. New York: Diversion Books.
- Tow, Stephen (2020). *London, Reign over Me: How England's Capital Built Classic Rock*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Trotta, Felipe (2020). *Annoying Music in Everyday Life*. New York: Bloomsbury Academic.
- Tsai, Eva / Ho, Tung-Hung / Jian, Miaoju (eds.) (2020). *Made in Taiwan. Studies in Popular Music*. New York: Routledge.
- Varas-Díaz, Nelson / Araújo, Daniel Nevárez / Rivera-Segarra, Eliut (eds.) (2020). *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives from the Distorted South*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Wagner, Christoph (2020). *Geistertöne: Gespräche über Musik jenseits der Genre-grenzen*. Mainz: Schott.
- Washburne, Christopher (2020). *Latin Jazz: The Other Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Way, Laura (2020). *Punk, Gender and Ageing: Just Typical Girls?* Bingley: Emerald Publishing.
- Weißbacher, Katharina (2020). *Jazz unter Kontrolle des Systems: die Entwicklung des Jazz in der DDR nach dem Mauerbau*. Berlin: Peter Lang.
- Wilson, Jason (2020). *King Alpha's Song in a Strange Land: The Roots and Routes of Canadian Reggae*. Toronto: UBC Press.
- Wolfson, Eric (2020). *Elvis Presley's From Elvis in Memphis*. London: Bloomsbury Academic.
- Wood, Brent (2020). *The Tragic Odes of Jerry Garcia and The Grateful Dead: Mystery Dances in the Magic Theater*. London: Routledge.
- Young, Kevin (ed.) (2020). *African American Poetry. 250 Years of Struggle & Song*. New York: The Library of America.