

Wer, wie, was heißt hier Parallelgesellschaften?

Musikalische Praktiken von Profis und Amateur*innen im Feld der Jazz- und Pop-Coverbands: Eine praxisgeleitete Annäherung

Eva Krisper

1. Einleitung: Zum Forschungsgegenstand

Der äußerst vielfältige Bereich der Coverbands ist geprägt von unterschiedlichen Professionalitäts- und Kreativitätsvorstellungen der in diesem Feld aktiven Personen, die zu sozialen Ein- und Ausschlüssen führen können. Das auf den ersten Blick unübersichtlich wirkende Geflecht komplexer, mitunter auch parallel erscheinender Strukturen, welche die musikalischen Praktiken im Feld ebenso prägen wie sie das Handeln der dort tätigen Akteur*innen mitbestimmen, soll im vorliegenden Artikel entwirrt und reflektiert werden. Der Fokus liegt dabei auf Profis und auf Amateur*innen im Feld der Jazz- und Pop-Coverbands und deren Verhältnis zueinander, das mitunter als polarisierend wahrgenommen und beschrieben wird. Die zentrale Frage, die mit diesem Artikel beantwortet werden soll, lautet: Inwiefern bilden diese zwei sozialen Gruppen eine Art „Parallelgesellschaft“ im Feld der Jazz- und Pop-Coverbands?

Ganz allgemein zeichnen sich Coverbands dadurch aus, dass sie populäre Stücke einer Vielzahl an Komponist*innen und Interpret*innen über einen Zeitraum von oftmals mehreren Stunden interpretieren.¹ Sie offerieren in erster Linie Live-Darbietungen in komplex vernetzten, lukrativen Dienstleistungsmärkten und werden von Auftraggeber*innen zur Unterhaltung einer größeren Gruppe an Menschen für unterschiedlichste Anlässe gebucht. Sie bieten eine alternative und zeitgleich anknüpfungsfähige Musikerfahrung, indem auf allgemein bekannte, d. h. populäre Musik zurückgegriffen wird, gleichzeitig aber eigene Interpretationen derselben angeboten werden, deren Eigenheit sich vor allem auch beim

1 Das Konzept von sogenannten Tribute-Bands (auch: Double-Groups) hingegen umfasst das musikalische Repertoire von ausschließlich *einer* Band oder *eines/einer* Interpret*in.

Tanzen offenbart.² Coverbands, die zumeist aus vier bis sieben Bandmitgliedern mit unterschiedlichsten Berufsbiografien und musikalischen Ausbildungshintergründen bestehen, bespielen sowohl im städtischen als auch im ländlichen Umfeld eine Vielzahl an geschlossenen und (halb)öffentlichen Veranstaltungstypen wie etwa Hochzeiten, Bälle, Geburtstagsfeiern, Firmenevents, Wahlveranstaltungen und Stadtfeste. Unbeständige Auftrittsmöglichkeiten, variierende Arbeitszeiten und räumliche Entgrenzung machen es somit notwendig, Patchwork-Karrieren und prekäre Lebensstile mit in den Fokus der Forschung zu nehmen. Coverbands performen je nach Auftrag vor je spezifischen Publika unter verschiedensten Rahmenbedingungen und in diversen Lokalitäten, darunter Schlösser, Restaurants, Clubs, Veranstaltungshallen, Gasthäuser, Pubs, Schulen, Parks, auf der Straße und vieles mehr. Gemeinhin wird von ihnen erwartet, dass sich ihre musikalischen Fähig- und Fertigkeiten über ein möglichst breites Repertoire erstrecken. Wenngleich sich die meisten Coverbands somit um ein möglichst umfangreiches Repertoire bemühen, kristallisiert sich dennoch eine unvermeidbare Schwerpunktsetzung im Hinblick auf bestimmte Musik-Genres heraus: Je nach musikalischem Gesamtkonzept und Publikumsorientierung können Coverbands beobachtet werden, die Interpret*innen mit Bezug zu Genre-Zuschreibungen wie etwa Pop, Rock, Jazz, Schlager, Punk, Metal, Soul usw. aus den letzten 60 bis 70 Jahren covern. Tanz-, Repertoire- oder Coverbands unterscheiden sich somit anhand ihrer individuellen Genre-Schwerpunkte, ihrer jeweiligen Cover-Performances sowie anhand der Art, wie dieses Repertoire interpretiert und improvisiert wird. Dabei wird eine Art Kern-Repertoire aus einer Mischung an mehreren populären Genres und mit diesen in Verbindung stehenden Interpret*innen deutlich. Auch Robert Faulkner und Howard Becker thematisieren diese Beobachtung, wobei sie in einer groß angelegten Studie den Gebrauch und die Notwendigkeit eines „Standard-Repertoires“ für den Jazz-Bereich feststellten (Faulkner/Becker 2008; 2009; s. auch Doffman 2013).

Auf Basis eines ethnografisch-soziologischen Methoden-Designs und dem Ansatz der „studies of work“ (Bergmann 2006; Garfinkel 1986) untersuche ich in meiner Forschung, wie, wo, warum und von wem die musikalischen Praktiken (vgl. Blaukopf 1984; 2010; Small 1998) von Coverbands als eine vernetzte, musikalische,

2 Nicht zuletzt ist gerade das Tanzen einer der Gründe, warum Tanzorchester oder Repertoirebands bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts beliebte Songs live interpretieren bzw. covern (vgl. Wald 2009). In diesem Zusammenhang beschreibt Peter Wicke in seiner Abhandlung „Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch“ zur Entwicklung und Popularisierung von Unterhaltungsbands, dass „Musikerpersönlichkeiten wie Fletcher Henderson (1898-1952), Duke Ellington (1899-1974) oder Benny Carter (geb. 1907) [...] zu den ersten [gehörten], die mit Tanz- und Unterhaltungsmusik dauerhaft der Anonymität entstiegen. Im Medienverbund von Schallplatte, Radio und Film griff das Star-System, wie es Hollywood entwickelt hatte, nun auch auf die Musik über“ (Wicke 2007: 231).

wirtschaftliche und soziale Form der Kulturarbeit verhandelt werden (vgl. auch Hesmondhalgh/Baker 2011). Dieses Herangehen impliziert, dass nicht die Covers als Tonträger oder Produkt den analytischen Ausgangspunkt der Forschung darstellen, sondern die musikalischen Praktiken der Bands im Fokus stehen, die immer auch soziale Praktiken³ sind. Die in diesem Artikel präsentierten Interviewdaten und Feldnotizen sind Teil eines umfassenderen Forschungsprojekts, das sich mit der Frage beschäftigt, wie regionale Coverbands die zentralen Themen Kreativität (vgl. Frith 2014; Reckwitz 2012) und Professionalität (vgl. Becker 1951; Kaden/Kalisch 1999; Pfadenhauer/Dieringer 2019) in ihren Performances und hinter den Kulissen ausbalancieren und verhandeln. Mein laufendes Dissertationsprojekt zielt darauf ab, die musikalischen Praktiken von Coverbands in all ihren Facetten zu beleuchten und sie als eine professionelle, bewertbare und beauftragte musikalische Praxis zu untersuchen, die spezifische Merkmale aufweist und in der Lage ist, auf dem Markt zu reüssieren.

2. Relevanz und Erkenntnisinteresse

Angesichts der Popularität und Vielfalt von Coverbands, die auf eine anhaltende gesellschaftliche Beliebtheit an verschiedenen Schauplätzen hinweisen, ist es relevant und notwendig, sich mit ihrer Rolle in unserer Gesellschaft, dem gegenwärtigen Musikleben sowie den Zusammenhängen ihrer weitreichenden musikalischen Praktiken wissenschaftlich auseinanderzusetzen. Bei näherer Betrachtung entpuppen sich Coverbands als ein äußerst heterogener Gegenstand, der sich zur Erforschung von Popularität bzw. populärer Musik geradezu beispielhaft eignet. Der Blick in die wissenschaftliche Literatur macht jedoch deutlich, dass Publikationen und Vorträge zu Cover-Songs, d. h. zu den Tonträgern bzw. Cover-Versionen⁴ und ihren Vermarktungsstrategien bei weitem überwiegen, wohingegen die musikalischen Praktiken dieser Bands bisher kaum untersucht wurden. Wenige Ausnahmen bilden u. a. die Arbeiten von H. Stith Bennett (2017 [1980]), Sara Cohen (1991), David W. Cashman (2012), Ken Tianyuan Ge (2022), Stephan Heinen (2018) und Pat O'Grady (2022), die am Beispiel je unterschiedlicher Länder anlass- oder ortsspezifische Performance-Merkmale von Musiker*innen, die (auch) Covers spiel(t)en (zumindest ansatzweise) benennen. Forscher*innen neigen offensichtlich dazu, sich mit den ‚Stars‘ und ihrem ‚Werk‘ auseinander zu

3 Zu Konzepten sozialer Praxis und sozialer Praktiken vgl. z. B. Reckwitz 2003, Schatzki 2002, oder Schmidt 2012.

4 Marc Pendzich (2004; 2005) bezeichnet das (re)arrangieren und (re)interpretieren von Cover-Versionen als *Hit-Recycling*, Gabriel Solis (2010) als *versioning practice*.

setzen, wohingegen die ‚Laien‘⁵ populärer Musik-Szenen kaum in den Blick geraten. Mit meiner Arbeit versuche ich mich dieser Leerstelle bzw. diesem bislang auffällig wenig erforschten Gegenstand insofern zu nähern, als ich das Dazwischen, die Mesoebene als eine Mischung an performenden Akteur*innen wie Profis und Amateur*innen, gezielt in den Fokus stelle. Denn obwohl Cover-, Repertoire-, Tanz- oder Unterhaltungsbands als Begriffe und ihre musikalischen Praktiken seit vielen Jahren – möglicherweise schon immer – in der populären Musik existieren, wurde meines Wissens nach noch keine umfassende Studie durchgeführt, in der ein regionales Coverband-Feld samt seiner Akteur*innen und musikalischen Praktiken zum Gegenstand der Analyse gemacht wurde.

Demnach stelle ich in diesem Kapitel die Frage, ob es sich bei der begrifflichen Dichotomie zwischen Amateur*innen und Profis samt ihren vielfältigen musikalischen Praktiken um gegensätzliche, parallel-laufende Strukturen, womöglich um Parallelgesellschaften handeln kann. Der im Bereich der empirischen Migrations- und Integrationsforschung tätige Wissenschaftler und Autor Wolfgang Kaschuba steht der politisierten Verwendung von Parallelgesellschaften nicht ohne Grund äußerst kritisch gegenüber – gleich vorweg bezeichnet er sowohl den Begriff als auch die Debatte als „fatal“ (Kaschuba 2005: 2):

„Denn sie lässt fundamentale Differenz und Konkurrenz assoziieren, eine gesellschaftliche Alternative, eine Gegenmacht, somit ein durchaus bedrohliches ‚Anderes‘. Nicht erst der mögliche Sachverhalt, das Wort bereits assoziiert eine Atmosphäre von Spaltung, Polarität, ja Aggressivität“ (ebd.: 5).

Dennoch oder vielleicht gerade deswegen sind Parallelstrukturen im alltäglichen Leben „omnipräsent und hochwirksam“, die „als ‚soziale Tatsache[n]‘ (Émile Durkheim) neben An- und Einschlüssen auch zahlreiche Ausschlüsse produzieren und als solche die popmusikalische Realität ebenso prägen wie die korrespondierende journalistische und wissenschaftliche Praxis“ (CfA zur Tagung der vorliegenden Publikation).⁶ Der provokante Begriffsapparat der Parallelgesellschaften soll hier als Anreiz dienen, „die Spannweite gesellschaftlicher Differenzphänomene“ (Kaschuba 2005: 4) am Beispiel von Coverbands zu untersuchen. Vor diesem theoretischen Hintergrund hat der vorliegende Beitrag zum Ziel, eine kritische

5 Bereits 2007 attestiert Winfried Pape, dass eine „generelle Abqualifizierung von Amateurmusikern als Laien oder Dilettanten [irreführend ist], zumal mit diesen Begriffen zusätzlich die Vorstellung einer einseitigen Ausrichtung auf eine genrespezifische Musikausübung (z. B. Marschmusik) und eine ausschließliche Musikpflege in formellen Organisationen und Musizierformen verbunden ist“ (Pape 2007: 249), weshalb in diesem Beitrag auf den Begriff Amateurmusiker*in zurückgegriffen wird.

6 <https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ims/downloads/CfA-Parallelgesellschaften-2022-mdw-Wien1.pdf> (Zugriff: 24.2.2024).

Bestandsaufnahme von Jazz- und Pop-Coverbands mit Fokus auf Professionalitätsvorstellungen und damit zusammenhängenden Praktiken zu kontextualisieren und daraus resultierende Schlussfolgerungen über die Beschaffenheit des Felds zur Diskussion zu stellen – eines Felds, das gespickt zu sein scheint mit Differenzparadigmen, die es durch (selbst-)reflektierte, qualitativ-empirische Forschung aufzudecken, zu überwinden und zu verstehen gilt. Um die zentrale Frage nach dem Vorhandensein von Parallelgesellschaften beantworten zu können, sind folgende Teilfragen im Einzelnen abzuklären:

- 1) Wer sind im Feld der Coverbands die zentralen musikalischen Akteur*innen und was trennt bzw. eint kursierende Ideen von Profis und Amateur*innen?
- 2) Welche damit in einem Zusammenhang stehenden Haltungen und musikalischen Praktiken lassen sich konstatieren und wie werden sie performativ hervorgebracht?

Nach einem kurzen Blick in die Theorie der Professionssoziologie werden in der abschließenden Diskussion die in erster Linie aus teilnehmenden Beobachtungen und Interviews mit Musiker*innen erhobenen Daten zusammenführend interpretiert, um schließlich Frage 3) adressieren zu können: Inwiefern handelt es sich bei der Beschaffenheit des Coverband-Felds um Parallelgesellschaften?

3. Methodologische Überlegungen

Um die Praktiken von Coverbands zu verstehen, ist es unabdingbar, nicht nur die Handlungen einzelner Musiker*innen zu beobachten und ihre Motivationen zu erfragen, sondern auch erkennbare, praktische Formen des Wissens und Könnens in den Blick zu nehmen (vgl. Born 2010; Reckwitz 2003; Schatzki 2002). Dazu zählen etwa der Fokus auf menschliche Körper, objekthafte Artefakte (Latour 2005) sowie Vernetzung und Arbeit (vgl. Doehring/Ginkel/Krisper 2019: 299; 2021: 23). Meine ‚Feldforschung vor der Haustür‘ (vgl. Stock/Chou 2008: „fieldwork at home“), die ich in erster Linie in Graz und Umgebung (Steiermark/Österreich) durchgeführt habe, bot mir den Vorteil, ständig im Feld präsent gewesen zu sein. Wie Becker (1974) feststellte, lässt sich dadurch die wiederholte Zusammenarbeit zwischen den beteiligten Akteur*innen gezielter beobachten.

3.1 Methodisches Vorgehen

Meine teilnehmenden Beobachtungen (vgl. Faulkner/Becker 2008; 2009) fanden u. a. als performende Sängerin auf Hochzeiten in den Jahren 2021 und 2022 statt. Im selben Zeitraum sammelte ich als Beobachterin ohne musikalische Funktion

auf einem öffentlichen Ball detaillierte Feldnotizen (vgl. „dichte Beschreibung“: Geertz 1973; Hirschauer 2001). Der Ausbruch der globalen Corona-Pandemie zu Beginn meines Forschungsprojekts im Jahr 2020 machte es faktisch unmöglich, Felddaten durch teilnehmende Beobachtung auf Veranstaltungen zu generieren (s. auch Fine/Abramson 2020), weshalb ich für diesen Artikel vor allem auf Daten zurückgreife, die in qualitativen Interviews (Flick 2005; Hopf 2005) mit Coverband-Musiker*innen gewonnen wurden. Die bislang zehn Interviews habe ich hauptsächlich im Sommer 2020 in der Phase der zeitweisen Lockerung der Pandemiemaßnahmen nach dem ersten Lockdown in Österreich sowie vereinzelt in den Jahren 2021 und 2022 geführt (für Details siehe Literatur/Interviews).

Zudem habe ich Gruppeninterpretationssettings als methodisches Meta-Instrument durchgeführt, mit dem Ziel, potentielle ‚blinde Flecken‘ als Insiderin, wie etwa unreflektierte Vorurteile, aufzudecken und zu überwinden. Dabei handelt es sich um Gruppenanalysen (vgl. u. a. Appen et al. 2015; Doehring/Ginkel 2019; Moore 2012; Reichertz/Bettman 2018), in deren Zentrum jedoch keine Stücke oder Tonträger, sondern meine ethnografisch erhobenen Felddaten standen, die ich mit drei bis fünf Forscher*innen interpretierte, die selbst keine Insider*innen im Feld der Coverbands sind.⁷ Aufgrund ihres diskursiven Charakters eröffnet diese vielschichtige, analytische Metamethode alternative, sogar widersprüchliche Lesarten und Interpretationsweisen meiner Daten sowie meiner Forschungsposition sowohl aus Insider- als auch Outsider*innen-Perspektiven. Sie schafft im Wesentlichen Möglichkeiten, die eigenen unbewussten Vorurteile sowie Überzeugungen über das Feld und sich selbst sowohl als Forscherin als auch Musikerin zu testen und ermöglicht eine Stärkung der Selbstreflexivität durch die Aufdeckung und Analyse meiner Rolle(n) im Forschungsprozess (für Details vgl. Krisper forthcoming [a]).

3.2 Insiderin: Kontextualisierung meiner Forschungsposition

Der mit dem ethnografischen Forschungsdesign eng zusammenhängende Begriff der Forschungsposition beschreibt sowohl die Weltsicht eines Individuums als auch die nicht festgelegte, sich verändernde Haltung, die in Bezug auf eine Forschungsaufgabe und ihren sozialen und politischen Kontext eingenommen wird. Sie beeinflusst sowohl die Weise, wie Forschung durchgeführt wird, als auch de-

7 An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich für die wichtigen Beiträge im Rahmen vieler Stunden von Gruppeninterpretationen meiner Daten bei folgenden stets entgegenkommen und sich darauf einlassenden Kolleg*innen aus den Forschungsbereichen Musikwissenschaft, Soziologie, Anthropologie und Jus bedanken: André Doehring, Kai Ginkel, Lukas Proyer, Philipp Schmickl und Antonia Bruneder – vielen herzlichen Dank für eure hochgeschätzten, interdisziplinären Perspektiven und analytischen Blickwinkel, die mich nicht nur bei der (Selbst-) Reflexion meiner Rollen in diesem Forschungsvorhaben blinde Flecken uncovery haben lassen.

ren Ergebnisse (vgl. Holmes 2020: 1f.). Um Transparenz und Nachvollziehbarkeit sowohl in meiner Forschung als auch in meiner spezifischen Forschungsposition zu gewährleisten, ist es daher notwendig, die verschiedenen Beziehungen zwischen der Forscherin und dem erforschten Feld offenzulegen (vgl. Cohen 1993). Was bedeutet es in meiner speziellen Situation, als ausgebildete Jazz- und Popsängerin, im Feld der Coverbands zu forschen und eine Insiderin zu sein? Methodische Literatur im Bereich der Jazz- und Populärmusikforschung, (Musik-) Ethnologie, (Musik-)Soziologie und Anthropologie bietet eine Vielfalt an Konzepten und Definitionen: Schlüsselbegriffe wie „insider and outsider“ (Barz/Cooley 2008; Becker 1963; Bennett 2017; Nettle 2015), „insider ethnomusicologist“ (Chou 2002) oder „peripheral, active, and complete membership roles“ (Adler/Adler 1987) werden von Insider-Forscher*innen verwendet, um verschiedene Ebenen des Teilhabens und -nehmens am erforschten Feld zu adressieren und reflektieren. Mit anderen Worten, und um eine etablierte Definition von Robert Merton zu zitieren: „Insiders are the members of specified groups and collectivities or occupants of specified social statuses; [o]utsiders are the non[-]members“ (Merton 1972: 21). Dabei ist für das Feld der Coverbands festzuhalten, dass man in diesem nicht anhand einer offiziellen Ausstellung einer Mitgliedskarte zum ‚member‘ bzw. zum/r Insider*in ‚ernannt‘ wird. Stattdessen erwirbt man sich diese Zuschreibung vielmehr implizit, aufgrund von vielfältigen, oftmals langjährigen Tätigkeiten als Musiker*in in einer oder mehreren Bands, die in erster Linie Covers performen.

Als Insiderin lässt sich mein subjektiver Bezug zum Forschungsfeld wie folgt umreißen: Als ausgebildete Jazz- und Popsängerin performe ich, derzeit jedoch nur noch gelegentlich, mit Coverbands auf unterschiedlichen Veranstaltungstypen wie Hochzeiten, Firmenfeiern oder Bällen. Das bedeutet, dass ich ein Feld untersuche, in dem ich seit knapp zehn Jahren in unterschiedlichem Ausmaß aktiv und damit selbst Teil desselben bin, und zwar aus einer ganz bestimmten Perspektive: „the view from the bandstand“ (Faulkner/Becker 2008: 15). Gemäß des konstruktivistischen Ansatzes der Grounded Theory (vgl. z. B. Charmaz 2006) agiere ich im Feld nicht als passive oder unvoreingenommene Faktensammlerin, sondern als Akteurin, die den Gegenstand der Untersuchung über die Feldteilnahme, Datengenerierung und -analyse aktiv (mit-)hervorbringt. Subjektivität ist unabdingbar Teil des Forschungsprozesses von und über Subjekte(n) (= Menschen) und wird von Anfang an in diesen integriert und reflektiert und nicht von vornherein als vermeintliche Fehlerquelle abgelehnt. Um die ausgehandelte Beziehung zwischen mir als Forscherin und Sängerin und den beobachteten Akteur*innen besser verstehen und ihre Auswirkungen auf die Studie evaluieren zu können (vgl. Buscatto 2021: 150), lege ich die Entwicklung meines Insiderinnen-Status wie folgt offen:

Aufgrund meiner teilweise pädagogischen Gesangsausbildung in Jazz- und Popmusik an den Universitäten für Musik und darstellende Kunst Graz und Wien,⁸ habe ich Erfahrungen als Sängerin in verschiedenen Ensemblesettings gesammelt, darunter in Big Bands, kleineren Bandformationen oder als Studiosängerin für Filmsoundtracks. Dabei habe ich in keiner anderen Bandkonstellation eine solche Vielfalt an Veranstaltungstypen, -orten, Repertoire-Schwerpunkten, Karrierewegen, Arbeitsethiken oder Einstellungen zur Musik und zu Musiker*innen erlebt wie bei der Arbeit mit Coverbands. Wie viele meiner Interviewpartner*innen auch, bin ich in erster Linie einer Coverband beigetreten, um Performance-Erfahrung zu sammeln und andere Musiker*innen kennenzulernen, d. h. um Netzwerke zu bilden und um mein musikalisches Repertoire zu erweitern. Weiters waren diese musikalischen Dienstleistungen für eine Phase meines Lebens essenziell, da sie wesentlich dazu beitrugen, meinen Lebensunterhalt zu finanzieren. Während zu Beginn meiner Aktivitäten als Musikerin noch das Sammeln von Erfahrungen vorrangig war, veränderten sich im Laufe der Jahre meine Motivationen, in einer Coverband zu spielen, und zwar in eine Richtung, wie sie auch von einigen meiner Interviewpartner*innen beschrieben wurde. Der befragte Musiker Kim⁹ etwa bringt die sich im Laufe der Jahre entwickelten feldtypischen Faktoren, einen Gig entweder anzunehmen oder nicht, wie folgt auf den Punkt: Musik (= was wird gespielt?), Musiker*innen (= wer spielt mit?), Auftraggeber*in (= für wen wird gespielt?), Bezahlung (= wie hoch ist die Gage?). Wenn mindestens drei der vier Kriterien zusagen, also positiv bewertet werden, wird die Buchungsanfrage meist angenommen. Letztlich sind es u. a. diese Art der Erfahrungen und Überlegungen, die mich zu diesem Forschungsprojekt geführt haben: Warum und wie tun wir Musiker*innen, was wir tun, wenn wir gemeinsam im Rahmen einer Dienstleistung performen?

3.3 Sample: Wer sind die Akteur*innen?

Aus praxistheoretischer Perspektive ergibt sich bei der begrifflichen Verortung von Akteur*innen der Fokus auf „zwei ‚materielle‘ Instanzen, die die Existenz einer Praktik ermöglichen und die von den Praxistheoretikern immer wieder hervorgehoben werden: die menschlichen ‚Körper‘ und die ‚Artefakte‘“ (Reckwitz 2003: 290). Je nach Nähe zur Actor-Network-Theory findet unter dem Schirmbegriff „Akteur*in“ daher eine Aufwertung nicht-menschlicher Aktanten statt (vgl.

8 Für nähere Informationen zum (pädagogischen) Jazz- und Populärmusik-Gesangsstudium in Graz und Wien vgl. Krisper 2017; Krisper forthcoming [b].

9 Kim ist ein Pseudonym. Aus Gründen der Forschungsethik wie Datenschutz werden im fortlaufenden Text die befragten und beobachteten Personen anhand von Pseudonymen anonymisiert.

Latour 2005). Im Feld der Coverbands handelt es sich dabei etwa um Musikinstrumente, Equipment, Software oder Transportfahrzeuge als „Träger sozialer Regeln“ (Schmidt 2012: 64). Um mich der Frage nach dem Vorhandensein von Parallelstrukturen im Hinblick auf Professionalitätsvorstellungen und musikalische Praktiken im Feld der Coverbands systematisch zu nähern, werde ich mich in diesem Kapitel jedoch nicht auf Artefakte, sondern auf menschliche Akteur*innen, d. h. auf insgesamt zehn Musiker*innen inkl. Bandleader*innen in acht unterschiedlichen Coverband-Formationen analytisch beziehen.

Konkret handelt es sich in meinem Interview-Sample um fünf Frauen und fünf Männer zwischen 35 und 50 Jahren, wovon die überwiegende Mehrheit der Personen Graz und Umgebung als ihren Lebensmittelpunkt identifizieren. Sie fungieren als Pianist*in, Schlagzeuger, Bassist*in, Gitarrist*in, Sänger*in sowie Bandleader*in und haben über die Dauer von ca. zehn bis 20 Jahren mit mindestens einer Coverband in unterschiedlichen Beschäftigungsausmaßen vorwiegend in Österreich performt.¹⁰ Wenngleich vereinzelt auch Frauen als Bandleaderinnen fungieren, übernehmen diese Funktion (nicht ausschließlich in meinem Sample) überwiegend Männer. Hinzu kommt: „[W]er heute eine ‚eigene‘ Gruppe leitet, kann sich morgen schon als sideman (Mitspieler) eines anderen verdingen. Leader ist, [...] wer den Job hat“, wie Jost bereits für den Jazzmarkt herausgearbeitet hat (Jost 1987: 5).

Je nach musikalischem Gesamtkonzept und Publikumsorientierung ihrer Bands werden populäre Songs hauptsächlich aus den folgenden Genres gecovered: Pop, Rock, Soul, Disco, Jazz, Latin, Reggae, Schlager, Blues, Metal, Punk und Musical. Jedoch ist die Liste der hier aufgezählten und häufig vorkommenden Genres kaum bzw. so gut wie nie innerhalb einer einzelnen Coverband-Performance zu beobachten, was nicht zuletzt auf die musikalische Spezialisierung und die Ausbildungshintergründe der Musiker*innen zurückzuführen ist. Als grobe Repertoire-Schnittfläche bzw. Übereinstimmung aller acht untersuchten Bands lassen sich aktuell folgende international bekannte Bands und Interpret*innen beobachten: Aus dem Bereich Pop z. B. Lady Gaga, Rihanna, Madonna, Michael Jackson, Bruno Mars; aus dem Bereich Soul etwa Aretha Franklin, Amy Winehouse, Marvin Gaye, Stevie Wonder, Sam Cook; aus der Bandbreite Rock etwa The Beatles, Nirvana, No Doubt, Alanis Morissette, AC/DC; durch erfolgreich vertonte Standards aus dem Jazz u.a. Ella Fitzgerald, Sarah Vaughn, Billie Holliday, Chet Baker, Louis Armstrong, Nat King Cole; aus dem Musik-Genre Disco z. B. Donna Summer, Village People, Gloria Gaynor, ABBA und Diana Ross.

10 Abseits ihrer Tätigkeiten als Performer*innen in unterschiedlichen Ensemble-Settings sind die Befragten zum Teil auch als (Instrumental-)Lehrer*innen, Komponist*innen oder als Mitarbeiter*innen an Grazer und Wiener Universitäten sowie in nicht-musiknahen Firmen tätig.

4. Soziale Statuszuschreibungen

„Der soziale Status betrifft die Stellung, die eine Person oder Gruppe im Vergleich zu anderen Personen oder Gruppen in einem sozialen System einnimmt“, definieren Walter Salmen, Hans Neuhoﬀ und Anne Weber-Krüger (2007: 183). Diese generelle Definition unterteilen die Autor*innen in „verschiedene Dimensionen“ (ebd.: 184), worunter der „sozioökonomische Status“ die „wichtigste Größe“ sei (ebd.). Dieser wiederum umfasst seinerseits mehrere Komponenten, nämlich „das Einkommen (auch Eigentum und Besitz), das Berufsprestige und die Bildung“ (ebd.).

4.1 Statuszuschreibungen der Akteur*innen: Amateur*in, Profi und dazwischen

Wie werden nun Profis und Amateur*innen im Feld der Coverbands voneinander unterschieden und welche Rollen spielen dabei das Einkommen oder die musikalischen (Ausbildungs-)Biografien? Die folgenden Kriterien und Kategorien sind meinen Daten zufolge für die Akteur*innen selbst maßgeblich:

a) Ein wesentliches Kriterium, dass Profis von Amateur*innen unterscheidet, ist das Einkommen, oder um es mit den Worten eines Befragten auszudrücken: „Professionell sein heißt Geld verdienen“ (Manu). Als Profi wird man im Feld dann verortet, wenn man mit musikalischen Tätigkeiten seinen Lebensunterhalt verdient. Dabei fällt auf, dass die meisten Befragten als Freelancer*innen¹¹ zum Teil sowohl in mehreren Coverbands als auch in Bands, die keine Covers performen, tätig sind und darüber einen wesentlichen Anteil ihres Einkommens oder sogar ihr Haupteinkommen verdienen.

„Wer [dabei] wen zu welchem Job engagiert, warum der eine viele Jobs hat und der andere wenige, unter welchen Voraussetzungen sich Gruppen formieren und wieder auflösen – all dies vollzieht sich nach Kriterien, die keineswegs nur oder überwiegend immanent musikalischer Art sind“ (Jost 1987: 6).

Dies trifft auch auf mein Sample der in erster Linie in Graz ansässigen Coverbands insofern zu, als bei der Generierung von „G’schäftln“ (Manu), d. h. Jobs

11 Im Rahmen seiner Bestandsaufnahme eines bereits knapp 40 Jahre alten Beitrags von Ekkehard Jost zur „ökonomischen Situation von Jazzmusikern“ schlägt er die auch für diese Studie zutreffende Definition des Begriffs Freelancer*in wie folgt vor: „Ein Free Lance-Musiker wird für einen zeitlich begrenzten Job engagiert. Sein Arbeitsverhältnis endet, wenn er den Job absolviert und die Gage kassiert hat. Sein Arbeitgeber ist entweder ein anderer Musiker, der als Band-Leader fungiert und seinerseits einen Vertrag [mit Auftraggeber*innen] abgeschlossen hat; oder aber der Musiker ist selbst Vertragspartner eines Agenten oder Veranstalters, etwa dann, wenn er als Solist oder im Studiogeschäft arbeitet bzw. selbst als Leader auftritt“ (Jost 1987: 5).

oder Gigs, eben nicht nur musikalische Kompetenzen leitend sind, sondern auch soziale (Netzwerke) und ökonomische: „Ein Businessplan und ein gewisser Umgang mit Auftragsgebern ist sehr von Vorteil“ (Konrad).

b) Vier weitere eng miteinander zusammenhängende und ebenso häufig genannte Kriterien, die einen Profi ausmachen und von Amateur*innen unterscheiden, beziehen sich auf folgende musikalische Kompetenzen: Vielseitigkeit, Versatilität, Flexibilität und Spontaneität. „Man muss flexibel sein, man muss versatil sein, man muss was drauf haben [...]; also technisch gut sein“ (Alex). Die Betonung musikalischer bzw. musiktechnischer Fähigkeiten wurde in den Befragungen oft hervorgehoben, wenngleich sie nicht bei jeder Art Veranstaltungstyp

„zum Tragen kommen. Manchmal, meiner Erfahrung nach aber sehr selten, ist es fast egal, wie du spielst, weil keiner zuhört und mit Essen beschäftigt ist. Aber bei anderen Gigs, vor allem wenn die Band super besetzt ist, geht es nur um deine Fähigkeiten und da entstehen wunderbare musikalische Dinge, da willst du auch zeigen, was du kannst“ (Lea; vgl. auch Alex).

c) Bei den Aussagen der Befragten fiel auf, dass Musikstudienabschlüsse bei der Statuszuschreibung kaum eine Rolle zu spielen scheinen, um sich als Profi in diesem Bereich zu etablieren – auch die Befragten, die einen solchen Abschluss haben, verwiesen auf diese Tatsache. Bei den von mir interviewten Musiker*innen handelt es sich um Absolvent*innen eines oder mehrerer Instrumental- oder Gesangsstudien in den Bereichen Jazz, Pop oder Klassik, um formal ausgebildete ehemalige Musikschüler*innen sowie um Autodidakt*innen, die ihr Instrument informell erlernten. Konkret habe ein Musikstudium aus folgenden Gründen keinen merklichen Einfluss auf die Häufigkeit der Gigs und die Höhe der Gagen sowie auf die Etablierung von Netzwerken und den Ruf als kompetente*r Musiker*in: „Nur weil du ein studierter Musiker bist [ist das] noch lange kein Beleg dafür, ob du auch dein Handwerk als guter Performer bei einem [Cover-]Gig beherrscht, wo du immer mit Überraschungen rechnen musst“ (Manu). Des Weiteren ergänzt Lea: „[XXX] hat kein Musikstudium gemacht und ist trotzdem eine der professionellsten Musikerinnen [...], die ich für jeden renommierten Gig anheuern würde“ (Lea).

d) Zudem spielt der Aspekt der (Feld-)Routine bei der Unterscheidung von Profis und Amateur*innen eine wichtige Rolle: „Langjährige Routine auf der Bühne hebt dich von Amateuren ab, weil du im Normalfall konstant sattelfester [= sicherer, selbstbewusster] wirst in allem“ (Alex; vgl. auch Antony). Mit einer langjährigen Performance-Routine geht auch der Ruf als „gute*r“ Musiker*in einher: Je überzeugender ein*e Akteur*in von Kolleg*innen langfristig wahrgenommen wird, desto besser ist ihr/sein Ruf als kompetente*r Musiker*in, was wiederum zur Folge hat, dass die Häufigkeit der Gigs und die Höhe der Gagen zunehmen.

e) Auch Attribute wie Zuverlässigkeit, Freundlichkeit und gutes Aussehen (vgl. Alex; Darius; Kim; Konrad; Manu) – letzteres vor allem bei Auftritten in Fernseh-Shows – wurden genannt, um als professionelle*r (= erfolversprechende*r) Musiker*in wahrgenommen und anerkannt zu werden. Zudem ist der Bekanntheitsgrad einer Person bei der Verortung als Profi hilfreich, in erster Linie dann, wenn die Akteur*innen über einen weitreichenden medialen Radius verfügen, wie dies etwa bei wiederkehrenden öffentlich-rechtlichen Fernsehauftritten erworben wird.

Auf Basis der eben dargelegten Kategorien lassen sich für die in Jazz- und Pop-Coverbands tätigen Musiker*innen die Statuszuschreibungen wie folgt ableiten und definieren: Der Status *Profi* bezieht sich meinen Befragten nach vor allem auf Coverband-Musiker*innen, die ihren Lebensunterhalt ausschließlich mit musikalischen Tätigkeiten verdienen, über eine langjährige Performanceroutine, einen guten Ruf als Musiker*in, Kontakte (Netzwerke) und versierte wie vielfältige musikalische Kompetenzen verfügen. Im Hinblick auf die Bedeutung einer abgeschlossenen formalen Ausbildung als Musiker*in, etwa dem Abschluss eines Instrumental- bzw. Gesangsstudiums, sind die Aussagen der Befragten nicht frei von Widersprüchen. Wenngleich einem offiziellen Zertifikat wie einem Uni-Abschluss mehrheitlich eher keine oder nur eine geringe Bedeutung in der musikalischen Praxis als Coverband-Musiker*in zugeschrieben wird, wird ein solcher mitunter dennoch für weitere Abgrenzungen und feinere Klassifizierungen genutzt. Dies gilt vor allem im Zusammenhang mit der Verwendung des Begriffs „*Teilzeitprofi*“ (Antony, Lea) – dieser Ausdruck wurde seitens einzelner Interviewpartner*innen verwendet, wenn ein Musikstudium oder anderweitige formelle Musikausbildungen abgeschlossen wurden, die musikalischen Tätigkeiten jedoch „nur sporadisch“ (Anni) ausgeübt werden. Akteur*innen werden darüber hinaus als „*Semiprofi*“ (Karla, Kim) verortet, wenn keine formelle Musikausbildung absolviert wurde, sich aber eine langjährige Performanceroutine mit der Tätigkeit als (Cover-)Bandmusiker*in etabliert hat. Bei den zuletzt genannten Kategorien handelt es sich in der Regel um Musiker*innen mit einem gemischten finanziellen Einkommen. Als *Amateur*innen* oder „*Hobbymusiker*“ (Darius) werden die Akteur*innen dann bezeichnet, wenn sie ihre musikalischen Tätigkeiten nicht mit dem Ziel betreiben, eine Berufsroutine zu etablieren oder ein Einkommen zu generieren, sondern aus „dem Spaß an der Freude“ (Antony) auftreten (vgl. auch Pape 2007: 250; Wicke 2007: 237). In diesem Zusammenhang stellt Pape fest, dass „[i]n der Forschungspraxis [...] zur Erfassung des professionellen oder amateurbezogenen Status die Selbsteinschätzung der Musiker in den Kategorien Amateur, Semiprofi, und Profi üblich geworden [ist]“ (Pape 2007: 249), was somit auch anhand meiner Daten weitgehend bestätigt werden kann.

4.2 Theoretische Dimensionierung 1: Professionalisierungstendenzen unter Amateurmusiker*innen

Pape und Dietmar Pickert konstatieren gleich zu Beginn ihrer Studie *Amateurmusiker. Von der klassischen bis zur populären Musik*, dass insbesondere im deutschsprachigen Raum nicht nur in „der Kulturpolitik [...] die Tätigkeiten von Amateurmusikern [...] wenig Erwähnung [finden]“, sondern dass diese Gruppe auch in der „Musikwissenschaft und Musikpädagogik“ nach wie vor kaum, und wenn nur zaghaft thematisiert wird (Pape/Pickert 1999: 7). Im englischsprachigen Raum hingegen hat Ruth Finnegan bereits Ende der 1980er Jahre eine reichhaltige Studie mit dem Titel *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town* (1989) veröffentlicht, in der sie ein bemerkenswertes Ausmaß des Amateur*innen-Musikschaffens am Beispiel der Stadt Milton Keynes untersuchte, wobei sie u. a. Amateur*innen-Bands, die Jazz, Rock, Folk und Country spielen, detailreich nachzeichnet. Darüber hinaus wuchs seit den 1960er Jahren der Amateurbereich laut Wicke vermehrt „in den semiprofessionellen und in Ausnahmefällen auch in den professionellen Bereich, nachdem in Großbritannien eine bis dahin beispiellose Amateurmusikbewegung, der britische Mersey Beat, die Initialzündung dafür geliefert hatte“ (Wicke 2007: 238). In Bezug auf die Differenzierung zwischen professionellen Musiker*innen und Amateur*innen wird in der Musiksoziologie u. a. von Pape anhand „der Funktion des Gelderwerbs, [...] [des] Zeitaufwand[s] für die Musikausübung, [...] der Funktion der Musikausübung und [...] [des] sozialen Bezugsrahmen[s] der Tätigkeiten“ (Pape 2007: 249) unterschieden. Zudem hat der Musikwissenschaftler Christian Kaden folgende drei verhältnismäßig grobe „Entwicklungsstadien [eines] Professionalisierungsprozesses“ von Amateurmusiker*innen herausgearbeitet: „Spezialisierung, Monetarisierung und Kommerzialisierung (bzw. Kapitalisierung)“ (Kaden [1997] 2016, zit. n. Salmen/Neuhoff/Weber-Krüger 2007: 187). In der Annäherung ihrer Frage nach dem „soziale[n] Status von Musikern“ heben Salmen, Neuhoff und Weber-Krüger des Weiteren hervor, dass es in Bezug auf die spezifischen Begrifflichkeiten bislang keine „[d]ifferenzierte[n] Konzeptualisierungen von Professionalisierung und Professionalismus in der Musik [...] gibt, ihre Erarbeitung [...] aber als wichtige Aufgabe angesehen [wird]“ (Salmen/Neuhoff/Weber-Krüger 2007: 186).

4.3 Theoretische Dimensionierung 2: Kompetenzdarstellungskompetenz in der Professionssoziologie

Die Soziolog*innen Michaela Pfadenhauer und Volker Dieringer (2019) beschreiben einen auf die Arbeiten von Erving Goffman (1956) zurückgehenden inszenierungstheoretischen Ansatz, demzufolge professionelles Handeln bzw. „Professionalität als institutionalisierte Kompetenzdarstellungskompetenz“ verstanden

wird (Pfadenhauer/Dieringer 2019: 1). Akteur*innen sind also dann professionell und werden

„auch genau dann als kompetent erachtet, wenn [sie] 1. *befähigt* [sind], ein bestimmtes Problem auf eine wiederholbare Art und Weise zu lösen; 2. zur Lösung eines bestimmten Problems *bereit* [sind]; und 3. aufgrund sozialer Zuschreibung und eigenen Anspruchs für die Lösung eines bestimmten Problems *zuständig* [sind]“ (ebd.: 11, kursiv i. O.).

Zentral für den inszenierungstheoretischen Ansatz ist neben der zusammengefassten Bestimmung des Kompetenzbegriffs die erkenntnistheoretische These, dass wir in der sozialen Welt nicht Sachverhalte als solche, sondern immer nur Darstellungen von Sachverhalten erkennen können (vgl. Pfadenhauer 2003: 94). Bezogen auf die Kompetenzthematik heißt das, dass für uns nicht die Kompetenz der Akteur*innen als solche, sondern immer nur eine vermittelte Darstellung ihrer Kompetenz wahrnehmbar ist (vgl. Pfadenhauer 2014: 165). Kompetenzzuschreibungen sind demnach untrennbar an die Darstellung von Kompetenz in Interaktionssituationen geknüpft (vgl. Pfadenhauer/Dieringer 2019: 11). Die Pointe des inszenierungstheoretischen Ansatzes besteht demnach darin, dass Kompetenz stets performativ verwirklicht und dadurch für andere wahrnehmbar und empirisch beschreibbar wird (vgl. ebd. 16f.). Aus inszenierungstheoretischer Perspektive zeichnen sich professionelle Akteur*innen schließlich dadurch aus, dass sie Definitionsmacht besitzen, d. h. „dass sie dazu imstande sind, Probleme, die sich in Interaktionssituationen ergeben, auf eine für [alle Beteiligten] plausible Art und Weise so zu definieren, dass sie möglichst weitgehend den Lösungen entsprechen, über die sie je verfügen“ (ebd.: 18). Bei Professionalität geht es nach den Autor*innen der Professionssoziologie somit um Inszenierung im Sinn einer Spiegelung bzw. Darstellung spezifischer Kompetenzeigenschaften, die bei der Statusverortung eine zentrale Rolle spielen.

4.4 Theoretische Dimensionierung 3: Kompetenzdarstellungskompetenz in einem neoliberalen Musikarbeitsmarkt

Auch im Feld der (professionellen) Coverbands lassen sich Kompetenzdarstellungskompetenzen beobachten und beschreiben, die sich in erster Linie auf die musikalische Performance-Routine beziehen, etwa anhand häufig erwähnter Attribute wie musikalische Vielseitigkeit, Flexibilität, Versatilität und Spontaneität, um nicht zuletzt den Lebensunterhalt damit bestreiten zu können (vgl. Ab-

schnitt 4.1).¹² Meiner Erfahrung nach zeigen sich diese Kompetenzen zumeist anhand von zielgerichteter Problemlösungsfähigkeit musikalischer wie organisatorischer Natur sowie situationsflexiblem Anpassungsvermögen wie es etwa bei Veranstaltungsabläufen jeglicher Art auf und hinter der Bühne eines Gigs „überlebenswichtig“ ist (Lea; vgl. auch Alex; Anni; Antony; Darius; Kim; Manu). Dies erklärt letztlich auch, warum das Feld in seinem Neben-, Gegen- und Miteinander eine Hierarchie von Amateur*innen, Semi-, Teilzeit- und (Voll-)Profis überhaupt hervorbringt: Bei der Kompetenzdarstellungskompetenz handelt es sich um eine notwendige feldeigene Ressource, um sich auf diesem von neoliberalen Strukturen geprägten Markt zu behaupten und zu reüssieren. Anknüpfend an eine Vielzahl von Autor*innen, die sich in den letzten Jahren mit den historischen Ursprüngen und Entwicklungen des Neoliberalismus auseinandersetzen (vgl. z. B. Davies 2014; Gane 2014a; 2014b; Mirowski/Plehwe 2009; Mirowski 2014), analysiert die Soziologin und Kulturwissenschaftlerin Christina Scharff auf Basis von 60 Interviews mit weiblichen, in der sogenannten klassischen Musik ausgebildeten Musikerinnen,¹³ wie gegenwärtig „entrepreneurial subjectivity [bzw. Neoliberalismus] is lived out“ (Scharff 2016: 107): „Writers in the Foucauldian tradition have explored how subjectivities are reconstituted under neoliberalism, showing that the neoliberal self is an entrepreneurial subject“ (ebd.).¹⁴ Wenngleich die Arbeitsanforderungen und Rahmenbedingungen für klassisch-trainierte Musiker*innen mit denen für Coverband-Musiker*innen nicht umstandslos gleichzusetzen sind, agieren dennoch beide Gruppen in einem neoliberalen Musikarbeitsmarkt und damit unter teils vergleichbaren Bedingungen. Dies gilt insbesondere für die Freelancer*innen (ebd.: 111), die in meinem Sample stark vertreten sind, aber auch im Feld der klassischen Musik zunehmend häufiger vorkommen und sich selbst als Unternehmen begreifen und ihr „business“ als Unternehmer*innen

-
- 12 Wicke fasst folgende Kompetenzmerkmale zusammen, die für dienstleistende Musiker*innen bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts als zentral galten: „Zu den Voraussetzungen, um [...] als Musiker überleben zu können, gehörten musikalische Vielseitigkeit, häufig gepaart mit der Beherrschung mehrerer Instrumente und mit der Fähigkeit zur Anpassung an die regional sehr unterschiedlichen Wünsche des Publikums, Improvisationsfähigkeit, um auf Stimmungslage, Situation und Publikumswünsche eingehen zu können, sowie eine breite Repertoirekenntnis“ (Wicke 2007: 225f.).
- 13 Bei der Begründung ihres ausschließlich weiblichen Samples bezieht sich Scharff auf teils eigene Forschungsarbeiten (Gill/Scharff 2011; Ross 2008) mit dem Argument, dass in öffentlichen Diskursen gerade junge Frauen und Kulturarbeiter*innen als „ideal entrepreneurial subjects“ verortet werden (vgl. Scharff 2016: 108).
- 14 Bezugnehmend auf Foucault (2008: 226) verweist Scharff dabei auf folgenden theoretischen Rahmen: „the stake in all neoliberal analyses is the replacement every time of *homo oeconomicus* as partner of exchange with a *homo oeconomicus* as entrepreneur of himself“. Under neoliberalism, the enterprise form is extended ‚to all forms of conduct‘ (Burchell 1993: 275) and encompasses subjectivity itself (McNay 2009)“ (Scharff 2016: 108f.).

führen (vgl. ebd.: 109). In ihren Befragungen stellte Scharff u. a. auch fest, dass Merkmale wie „the self as business“ (ebd.: 111), „embracing risks“ (ebd.: 113), „establishing boundaries and blaming others“ (ebd.: 118) und der Wettbewerbsgeist in neoliberalen Musikkarbeitsmärkten nicht nur auf andere, sondern auch auf sich selbst gerichtet sind: „competing with the self“ (ebd. 117). Das heißt auch: Ab- und Ausgrenzungsprozesse stehen im Zentrum der Konstitution ‚unternehmerischer Subjektivitäten‘ bzw. des Neoliberalismus (vgl. ebd.: 107, 119) – wobei sich diese Beobachtungen meines Erachtens auf das Feld der Pop- und Jazz-Coverbands und ihre diskursiven Ein- und Abgrenzungspraktiken übertragen lässt.

5. Musikalische Praktiken und Haltungen im Zusammenhang mit Statuszuschreibungen

5.1 Bandkonzepte

Die mit den Statuszuschreibungen in Verbindung stehenden musikalischen Praktiken und Haltungen, die im Coverband-Feld zum Vorschein kommen, scheinen je nach Akteur*innen- sowie Band-Perspektive ein komplexes Neben-, Gegen- und Miteinander zu ergeben, wie der folgende Abschnitt zeigt. Ausgehend von den unterschiedlichen Karrierewegen und musikalischen Biografien werden insbesondere zwei vermeintlich gegensätzliche bzw. parallele Coverband-Konzepte deutlich: ein improvisationslastiges und ein imitationslastiges Bandkonzept. Die improvisationslastigen Performances orientieren sich weitgehend an Jazz-Praktiken (vgl. Becker 1951; Berliner 1994; Buscatto 2022; Faulkner/Becker 2009; Monson 1997) in Form von Jam-Session-Settings (vgl. DeVaux 2018), die sich in erster Linie durch Tune-Calling, Form-Cueing, freie Improvisationen über spontan ‚gecuete‘ Formteile eines Songs, Solo-Tradings sowie vorab nicht fixierte und weitgehend ungeprobte Setlists auszeichnen (für Details zu Jazz-Praktiken in Coverbands vgl. Krisper accepted). Dieses Bandkonzept scheint sich insbesondere bei Musiker*innen zu bewähren, die sich als Freelancer*innen durch das Feld bewegen und sich *nicht* zwingend als Mitglied *einer* bestimmten Coverband verstehen. Aus der Imitationsperspektive hingegen werden Setlists vorab festgelegt, Stücke und Abläufe (häufiger) geprobt und die entsprechenden Bands orientieren sich musikalisch an einem „möglichst ton- und klanggetreuen Nachspiel der aktuellen Hits auf Tanzveranstaltungen“ (Wicke 2007: 236). Freie Improvisationen werden bewusst vermieden, was jedoch nicht bedeutet, dass während der Performances keine Solos gespielt werden. Allerdings werden Gitarren- oder Keyboard-Solos aus bekannten Pop- und Rock-Songs ebenso wie die restlichen Formteile eines Songs häufig möglichst exakt und auf Basis einer zugrunde liegenden Aufnahme einer*s bestimmten Interpret*in nachgespielt.

Sowohl aus Imitations- als auch Improvisationsperspektive gibt es ein mehr oder weniger stillschweigendes Übereinkommen darüber, dass sich jede Person um die Wartung und Pflege der eigenen (Lead-)Sheets sowie des eigenen Equipments kümmert. Die musikalischen Wünsche, die seitens des Publikums spontan und oftmals während einzelner Performances (anstelle von Spielpausen) an die Bands herangetragen werden, werden zumeist dann umgesetzt, wenn die überwiegende Mehrheit der Bandmitglieder damit einverstanden ist oder es sich um einen „zwar nicht allen bekannten, aber leicht umsetzbaren Song“ (Alex) handelt – „[d]en [Songwunsch] haben wir dann in der nächsten Pause mit den Handys schnell ausgecheckt und im nächsten Set gespielt“ (ebd.).

5.2 Repräsentationsstrategien

In Bezug auf Repräsentationsstrategien des musikalischen Repertoires neigen Coverbands dazu, sich von anderen Bands insofern abzugrenzen, als sie ihr Kernrepertoire etwa auf Band-Websites oder social media-Plattformen auflisten. Dies tun sie, um sich auf individuelle Weise zwischen den am deutlichsten zu beobachtenden Spannungspolen in diesem Feld, zwischen ‚Kunst‘ und ‚Kommerz‘,¹⁵ zu positionieren und, nicht zuletzt, um von bestimmten Zielgruppen (nicht) gebucht zu werden: Ein häufiges empirisches Beispiel bei Jazz- und Pop-Coverbands ist dabei die Ablehnung von „Schlager und Volksmusik“ (Darius) im musikalischen Repertoire, um keine „konservativen“ Auftraggeber*innen und Publikumserwartungen (vgl. Anni; Lea; Rosa; Darius) anzuziehen. Parallel dazu ist es für manch andere Coverbands und Musiker*innen wichtig, den Eindruck zu erwecken, „alles an Repertoire spielen zu können“ (Manu) und/oder vermeintlich zu mögen, ohne notwendigerweise persönliche Haltungen und Vorlieben gegenüber den Auftraggeber*innen zu offenbaren. Damit halten sich die entsprechenden Bands die Möglichkeit offen, Aufträge aus unterschiedlichen, auch politischen, Lagern zu erhalten und gegebenenfalls anzunehmen, wie etwa auf Veranstaltungen aufzutreten, die von der „rechtspopulistischen/rechtsextremen Freiheitlichen Partei FPÖ“ (Wodak 2020: 14.) gesponsert werden (z. B. die John-Otti-Band als Haus-Coverband der Freiheitlichen Partei Österreichs; vgl. Doehring/Ginkel 2022: 8).

15 Die „Spaltung der Musikkultur“ in Kunst und Dienstleistung kam erst durch die Einführung der Gewerbefreiheit im Zuge der Französischen Revolution und der damit einhergehenden Marktwirtschaft vollends zum Tragen (vgl. Wicke 2007: 223). Die „Entgegensetzung von ‚kommerziell‘ und ‚nichtkommerziell‘“ hat sich seither als ein „zentrale[s] ideologische[s] Konstrukt der Popkultur“ etabliert (ebd.: 225f.), was auch in einer qualitativen Studie über amerikanische Dance-Band-Musiker*innen des Soziologen Howard S. Becker (1951) als zentrales Merkmal herausgearbeitet wird.

5.3 Bandkommunikation auf und hinter der Bühne

Abseits dieser scheinbar gegensätzlichen und nebeneinander laufenden Haltungen hinsichtlich der zuvor beschriebenen Werte und Klischees, tritt im Vergleich dazu eine interessante Miteinander-Tendenz innerhalb einzelner Bandgefüge zutage: Das heterogene Feld der Coverbands zeichnet sich nämlich vor allem auch dadurch aus, dass innerhalb einer Band unterschiedliche Statuszuschreibungen verhandelt werden. So kommt es vor, dass sich der/die Pianist*in als Profi, die/der Sänger*in als Teilzeit-Profi, der/die Schlagzeuger*in als Semi-Profi und der/die Bassist*in als (noch) Amateur*in verortet bzw. verorten lässt. Insbesondere in Probenszenarien wird dabei deutlich, dass Statuszuschreibungen insofern verwischen, als sich die Akteur*innen mit verschiedenartigen Hintergründen eben nicht wie zuvor teilweise provokant voneinander abgrenzen, sondern einander unterstützen: So machen sich sowohl die erfahrenen als auch unerfahrenen Bandmitglieder gegenseitig auf musikalische oder organisatorische Optimierungsmöglichkeiten aufmerksam, die ansonsten womöglich im Verborgenen blieben. Diese offene und transparente Bandkommunikation fördert und stärkt das Aufeinander-Hören und den Umgang miteinander sowohl auf als auch hinter der Bühne: Z. B. informieren organisationsbewusste Bandmitglieder über eine möglichst effiziente Equipment-Verteilung in eine möglichst geringe Anzahl an Fahrzeugen sowie eine „zeitgerechte Abholrunde“ (Darius) auf dem Weg zu einer Veranstaltung. Oder ein*e routinierte*r Sänger*in macht eine*n Schlagzeuger*in nach dem Gig darauf aufmerksam, „'Highway to Hell' beim nächsten Mal in einem höheren Tempo zu beginnen, um gleich von Anfang an mehr Energie aufbauen zu können“ (Alex). Wie ich es im Rahmen einer teilnehmenden Beobachtung auf einer Hochzeit 2021 erlebt habe, kann sich das unterstützende Miteinander auch auf die Bühnenperformance übertragen: So flüsterte der Pianist dem Bassisten einige Chords des Jazzstandards „East of the Sun“ zu, sobald sich Unsicherheiten wie etwa hilfesuchender Augenkontakt abzeichneten. Auch wurden die Solisten, wie etwa der Gitarrist und Pianist, durch ermutigende Zurufe von der Sängerin und dem Schlagzeuger zu Höchstleistungen angespornt.

6. Parallelgesellschaften? Diskussion zur Beschaffenheit des Coverband-Felds

Wie zu Beginn dieses Beitrags erwähnt, werden anhand von drei Fragen zentrale Interpretationen zur Diskussion gestellt, die über die Beschaffenheit des Coverband-Felds Auskunft geben und klären, inwiefern sich Parallelstrukturen auffinden lassen.

1. *Wer sind die musikalischen Akteur*innen und was trennt bzw. eint kursierende Ideen von Profis und Amateur*innen in diesem Feld?*

Es ist festzuhalten, dass man kein*e Amateur*in, Semi-Profi, Teilzeit-Profi, Profi ist, sondern dazu (gemacht) wird, wie die als Professionalisierungstendenzen deutbaren unterschiedlichen *in vivo*-Statusdefinitionen veranschaulichen. Dabei war auffällig, dass ein Musikstudienabschluss keine wesentliche Rolle bei der Ausübung der musikalischen Praktiken spielt, um sich als Profi zu etablieren bzw. wahrgenommen zu werden, wenngleich formale Musikausbildungen vereinzelt als Marker genutzt werden, um Feindifferenzierungen bei der Statuszuschreibung vorzunehmen (vgl. Abschnitt 4.1 – Teilzeit-Profi, Semi-Profi). In dieser Hinsicht lassen meine ethnografischen Daten auf eine Verlagerung der vorhandenen Kapitalien schließen (vgl. Bourdieu 2001): das kulturelle Kapital, wie etwa ein formal erworbener Studienabschluss, wird vom sozialen Kapital in Form von Netzwerken und Reputation überlagert. Bei näherer Beobachtung kommen diese in der Tat zentralen sozialen Kapitalien allerdings auch innerhalb eines Instrumental- bzw. Gesangsstudiums zum Tragen – etwa anhand der Uni-Netzwerke –, die sich u. a. aus den institutionell verankerten Personen wie Lehrenden, (fortgeschrittenen) Kommiliton*innen, Musikvermittler*innen und darüber hinaus ergeben. So werden bereits während des Studiums wichtige Kontakte geknüpft, die für die Etablierung im Berufsleben als Jazz-, Klassik-, oder Pop-Musiker*in durchaus eine Rolle spielen können und sich mit dem Coverband-Feld überschneiden. Wie bereits erwähnt, sind viele der Coverband-Musiker*innen in unterschiedlichen musikalischen Bereichen und nicht ausschließlich in Coverbands tätig. Des Weiteren geht die jahrelange (universitäre) Ausbildung am Instrument bzw. der Stimme zweifellos mit einer gewissen Form der musikalischen „Handwerks-Routine“ (Alex; Darius; Lea; Manu; Rosa) einher, die von den Befragten als zentrale Kompetenz hervorgehoben wird. Dennoch gilt: „[W]ie es im Business tatsächlich läuft, lernt man im ‚Elfenbeinturm‘ Instrumentalstudium so sicher nicht“ (Lea; vgl. auch Konrad; Kim; Manu). Zusammenfassend ist demnach festzuhalten, dass, obwohl Instrumental- bzw. Gesangsstudien die individuelle musikalische Praxis beeinflussen (Uni-Netzwerke, Routine am Instrument), speziell für den Coverband-Bereich jedoch gilt, dass ein formelles Zertifikat, etwa einer Musikuniversität, von sozialen *Feld*-Kapitalien (Netzwerke, Ruf, Performance-Routine) überlagert werden muss. Denn Profi wird man erst durch das kontinuierliche, immer wieder aufs Neue performativ hervorgebrachte Tun im Feld. Um sich und andere für Aufträge oder Bands weiter zu empfehlen sowie abzugrenzen, ist es für die befragten Musiker*innen womöglich auch deshalb von Bedeutung, unterschiedliche Statuszuschreibungen überhaupt erst zu generieren.

Aufgrund der niedrigschwelligen Feld-Zugänglichkeit, die keinen Studienabschluss bedingt, lautet ein weiteres Ergebnis meiner Studie, dass das gesamte

Feld fließende Übergänge zwischen den Statuszuschreibungen bzw. -verortungen der Musiker*innen bietet – also die/der Amateur*in Profi werden kann, wie dies Helmut Rösing bereits 1987 in einem frühen Band der *Beiträge zur Popularmusikforschung* (3/4, 1987) zum Thema *Rock/Pop/Jazz: Vom Amateur zum Profi*, aber auch Winfried Pape (2007: 249) beschrieben.

2. Welche Haltungen und musikalischen Praktiken kommen vor dem Hintergrund dieser Statusverortungen schließlich zum Vorschein und wie werden sie performativ hervorgebracht?

Begünstigt wird die zuvor erwähnte ‚Übergangssituation‘ auch dadurch, dass sich die zumeist als Freelancer*innen tätigen Akteur*innen anhand spezifischer Netzwerke (vgl. Latour 2005) organisieren, oder wie es bereits Jost für den Jazz-Bereich im Jargon der 1980er Jahre bezeichnete: Musiker*innen formieren sich als „Cliques“. Dabei besteht unter den verschiedenen Coverbandkonzepten eines regionalen Felds, wie etwa impro- sowie imitationslastigen Performance-Strategien,

„eine gewisse hierarchische Schichtung, die nicht nur den Zugang zu den verschiedenen Typen von Jobs reguliert und damit ökonomisch differenzierend wirkt, sondern die zugleich auch das Prestige ihrer Angehörigen innerhalb des Gesamtzusammenhangs dieser regionalen [S]zene mitbestimmt. Eine dergestalt an verschiedenen Cliques festmachbare hierarchische Struktur ist infolgedessen nicht eindimensional, kennt kein einfaches Oben und Unten mit ein paar Stufen dazwischen, sondern ist ein komplexes, durch verschiedene Faktoren bestimmtes System“ (Jost 1987: 7).

In anderen Worten und wie bereits mehrfach erwähnt, handelt es sich hierbei um ein vielschichtiges Neben-, Gegen- und Miteinander musikalischer Akteur*innen eines äußerst heterogenen Felds. Zudem wird deutlich, dass sich gerade diese vermeintlich gegensätzlichen impro- und imitationslastigen Konzepte bandintern durchaus auch vermischen und dann praktisch keine Rolle mehr spielen (vgl. 5.3). Bei genauerer Beobachtungen existiert in der Praxis *kein* harter Gegensatz bzw. kein entweder „nur Impro“ (Darius) oder nur Imitation als Konzept, sondern vielmehr ein sowohl-als auch, wenngleich unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden.

Die Professionalisierungstendenzen der Musiker*innen werden durch abgrenzendes Verhalten am Beispiel von Legitimationsstrategien bestimmter musikalischer Praktiken in vielerlei Facetten des Coverband-Phänomens sichtbar, so auch in der Repräsentation des musikalischen Repertoires und des Bookings hinter den Kulissen: Dabei wird ein oft widersprüchliches Neben- und Gegenein-

ander deutlich, wobei Bandformationen einerseits die Strategie verfolgen, durch Ablehnung von bestimmten Musikgenres (z. B. Schlager) keine „konservativen Zielgruppen“ (Anni; Darius) anzulocken, deren musikalische Wünsche die Band bewusst nicht erfüllen würde (vgl. Abschnitt 5.2). Nicht zuletzt impliziert gerade das musikalische Repertoire, an welche Zielgruppe sich eine Coverband dezidiert (nicht) wendet. Je stärker andererseits die Aspekte des Geldverdienens oder der Bekanntheitsgrad eines*r Musiker*in bzw. einer Band in den Vordergrund rücken, desto weniger wichtig scheinen ästhetische oder moralische Kriterien zu werden: Ambiguitäten – spezifisch unspezifisches und somit uneindeutiges oder oberflächliches Verhalten – werden als strategischer Vorteil genutzt, insbesondere dann, wenn hohe Gagen in Aussicht stehen. Um sich aus dieser Perspektive als Profi – im Sinn finanziellen Erfolgs – zu präsentieren, neigen die Akteur*innen dazu, vage und mit jeder gegebenen Situation einverstanden zu sein, um sich künftige Gigs und damit Einkommen zu garantieren: „Also bei den Gigs im [XXX] habe ich bereits Verbrechen gegen die Menschlichkeit begangen [...]; was wir da gespielt haben, das willst du gar nicht wissen“ (Manu). Zwischen diesen Haltungen wird ein Verschwimmen der feldspezifischen Spannungspole ‚Kunst‘ und ‚Kommerz‘ beobachtbar. Des Weiteren sind Ambiguitäten nicht ausschließlich zwischen Musiker*in und Auftraggeber*in zu beobachten, sondern auch zwischen den Musiker*innen selbst:

„Die Tatsache, daß theoretisch jeder Musiker einmal als Band-Leader fungieren kann und dann – in dieser Funktion – andere Musiker als sidemen heranzieht, ihnen also zu einem ‚gig‘ verhilft, bewirkt eine sehr starke wechselseitige Abhängigkeit der Musiker untereinander, die für das psychosoziale Klima einer Szene nicht folgenlos ist. Was sich für den Außenseiter bisweilen als ein hohes Maß an Solidarität und Herzlichkeit ausnimmt, ist mitunter nichts anderes als ein durch die Gesetzmäßigkeiten des Free Lance-Marktes verursachter und gewiß nicht immer bewußter Opportunismus“ (Jost 1987: 6).

3. Inwiefern kann es sich hinsichtlich der vorliegenden Ergebnisse und deren Interpretation um sogenannte Parallelgesellschaften handeln?

Aufgrund seiner hoch politisierten Verwendung zwingt dieser Begriff „die davon betroffenen Menschen [...] in komplizierte Formen zu einer Identitätspolitik, deren Regeln normativ und eng sind“ (Kaschuba 2005: 9). Letztlich, wie Kaschuba weiter ausführt, „zeigt sich bei genauerem Hinsehen, wie ‚gemixt‘ deren Wertekodex meist längst ist und wie sehr die ‚reine Lehre‘ oft nur taktisch vorgeschoben wird, um alternative Vorstellungen [...] ‚draußen‘ zu halten“ (ebd.: 7). Die Klassifizierung in Profi, -Teilzeit-Profi, -Semi-Profi, Amateur*in und die damit einhergehenden Wertvorstellungen werden im Feld mitunter strategisch genutzt, wenn

es eigenen Vorteilen und der Abgrenzung von anderen dient. Innerhalb einzelner Band-Praktiken scheint dies aber eher irrelevant, da sich ein Miteinander anstelle eines Neben- oder Gegeneinander deutlich herauskristallisiert (vgl. Abschnitt 5.3): Die (selbst) zugeschriebenen Status-Begriffe weichen in den Hintergrund sowohl auf als auch hinter der Bühne, was im Gesamten wiederum eine gewisse Paradoxie zum Vorschein bringt. Die feldspezifische Bestandsaufnahme von Statusbegriffen hat gezeigt, dass sich die kursierenden Feld-Begriffe nicht trennscharf voneinander unterscheiden lassen und in der Praxis nicht in Reinform bestehen, sondern fließend ineinander übergehen. Es handelt sich also nur *vermeintlich* um Parallelitäten, die je nach Interaktionssituation von den beteiligten Akteur*innen entsprechend evaluiert und performativ hervorgebracht werden.

Darüber hinaus ist abschließend festzuhalten, dass es in manchen musikwissenschaftlichen Bereichen, in denen womöglich nach wie vor spezifische Vorstellungen von Genieästhetik leitend sind, oftmals nicht an Kritik gegenüber Coverbands mangelt – vor allem dann nicht, wenn sie im Vergleich mit Bands, die keine Covers, sondern sogenannte *originals* performen, eine Abwertung erfahren.¹⁶ Vielleicht haben uns ja auch gerade Zuschreibungen und Machtkonzepte wie diese bisher davon abgehalten, uns der Forschungslandschaft von Coverbands offen und adäquat zu nähern? Denn konstruierte, vermeintliche Paralleldiskurse und -strukturen verleiten nicht zuletzt zu einer Vereinfachung der Perspektiven, wenngleich die Welt zweifellos komplexer ist als angebliche Gegensätze wie Profi versus Amateur*in, ‚Kunst‘ versus ‚Kommerz‘ oder auch Praxis versus Theorie. Kontrastierend dazu bieten die hier dargestellten ethnografischen und theoretischen Daten einer reichhaltigen, jedoch bislang kaum berücksichtigten Musiklandschaft Anhaltspunkte für weiterführende Studien, um die womöglich auch durch Vorbehalte (mit)produzierten Forschungslücken zu erschließen. Erst eine empirische Forschungspraxis lässt erkennen, wie Biografie, musikalische Ausbildung, genrebedingte Rollenverteilungen sowie je spezifische Hierarchien das Feld der Coverbands in Amateur*innen und Profis trennen, zugleich aber einen Raum des Dazwischen und fließende Übergänge mit etablieren. Wie ich gezeigt habe,

16 Diese Abwertung wird meiner Erfahrung nach immer wieder deutlich, wenn in öffentlichen Diskussionsrunden selbst auf Fachtagungen der 2020er Jahre Musikwissenschaftler*innen meinen, Coverbands von „normalen Bands“ – d. h. Bands, die Eigenkompositionen performen – im Ansehen unterscheiden zu müssen. Hier liegt eine Fortschreibung eines diskriminierenden Berufsprestiges vor (vgl. Salmen/Neuhoff/Weber-Krüger 2007: 210), dessen nach wie vor gängige Selbstverständnisse der Kategorie „Komponisten / Musiker / Sänger“ [...] im Statusvergleich der Berufsgruppen in einem mittleren Bereich [liegen]. [...] Angehörige der Kategorie ‚Musiker / Sänger / Tänzer (Nachclub)‘, zu der auch allgemein Unterhaltungsmusiker [und somit auch Coverbands] zu zählen sind, liegen deutlich niedriger, auf der Prestigeskala entsprechend den Werten von Busfahrern, Bäckern oder Friseuren“ (ebd.: 211).

kann eine praxisgeleitete Forschung unter der Zuhilfenahme ethnografisch-soziologischer Methoden sowie (selbst-)reflektierte Datenerhebungs- und -auswertungsansätze aus Insider- und Outsider*innen-Perspektiven schließlich zu einer Entzerrung des (all)gegenwärtigen Phänomens der Coverbands konstruktiv beitragen. Nicht zuletzt ist es durch die kontinuierliche *Entgegenwirkung* unhinterfragter Reproduktion sozialer Tatsachen (vgl. Durkheim 1984) realisierbar, eine dadurch überhaupt erst sichtbar werdende inklusivere Musikforschung weiter zu etablieren.

Literatur

- Adler, Patricia A./Adler, Peter (1987). *Membership Roles in Field Research* (= Sage University Paper series on qualitative research methods 6). Newbury Park: Sage.
- Appen, Ralf von/Doehring, André/Helms, Dietrich/Moore, Allan F. (Hg.) (2015). *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*. Farnham: Ashgate.
- Barz, Gregory F./Cooley, Timothy J. (Hg.) (2008). *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford, New York: Oxford University Press (2. Auflage).
- Becker, Howard S. (1951). „The Professional Dance Musician and His Audience.“ In: *American Journal of Sociology* 57 (2), S. 136–144.
- Becker, Howard S. (1963). *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. New York: Collier-Macmillan.
- Becker, Howard S. (1974). „Art as Collective Action.“ In: *American Sociological Review* 39 (6), S. 767–776.
- Bennett, Andy (2017). „Ethnography, Popular Music and Religion.“ In: *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*. Hg. v. Christopher Partridge und Marcus Moberg. London: Bloomsbury Academic, S. 13–22.
- Bennett, H. Stith (2017 [1980]). *On Becoming a Rock Musician*. Columbia: Columbia University Press.
- Bergmann, Jörg (2006). „Studies of Work.“ In: *Handbuch Berufsbildungsforschung*. Hg. v. Felix Rauner. Bielefeld: W. Bertelsmann Verlag, S. 639–646.
- Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blaukopf, Kurt (1984). *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Blaukopf, Kurt (2010). „Musikpraxis als Gegenstand der Soziologie.“ In: *Kurt Blaukopf: Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte*. Hg. v. Michael Parzer. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 89–106.

- Born, Georgina (2010). „For a Relational Musicology. Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn.“ In: *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2), S. 205–243.
- Bourdieu, Pierre (2001). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Burchell, G. (1993). „Liberal Government and Techniques of the Self.“ In: *Economy and Society* 22 (3), S. 267–282.
- Buscatto, Marie (2021). „Practising Reflexivity in Ethnography.“ In: *Qualitative Research*. Hg. v. David Silverman. Los Angeles: Sage, S. 147–162.
- Buscatto, Marie (2022 [2007]). *Women in Jazz. Musicality, Femininity, Marginalization*. New York: Routledge.
- Cashman, David W. (2012). *Musicology and Cruisicology. Formal Musical Performance on Cruise Ships 2003-2011*. Dissertation. Southern Cross University.
- Charmaz, Kathy (2006). *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide through Qualitative Analysis*. London: SAGE.
- Chou, Chien (2002). „Experience and Fieldwork. A Native Researcher's View.“ In: *Ethnomusicology* 46 (3), S. 456–486.
- Cohen, Sara (1991). *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohen, Sara (1993). „Ethnography and Popular Music Studies.“ In: *Popular Music* 12 (2), S. 123–138.
- Davies, William (2014). „A Response to Nicholas Gane's 'The Emergence of Neoliberalism'.“ In: *Theory, Culture & Society* 31 (7/8), S. 299–302.
- DeVeaux, Scott (2018). „Was Bebop a Mistake?“ In: *Jazz @ 100*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 15). Darmstadt: Jazzinstitut Darmstadt, S. 247–264.
- Doehring, André/Ginkel, Kai (2019). „Musicological Group Analysis (MGA). Conceptual Basics and Rough Guide“ (= unpublished working paper in the context of the research project ‚Popular Music and the Rise of Populism in Europe‘, VW-Project Funding Reference: 94 754), Graz.
- Doehring, André/Ginkel, Kai (2022). „Songs of Tractors and Submission. On the Assembled Polity of Popular Music and Far-Right Populism in Austria.“ In: *Popular Music* 41 (3), S. 354–369, <https://doi.org/10.1017/S0261143022000459>.
- Doehring, André/Ginkel, Kai/Krisper, Eva (2019). „Remixe. Remixen. Populär-musikforschung. Potentiale für methodologische Neugestaltungen.“ In: *(Dis-) Orienting Sounds. Machtkritische Perspektiven auf populäre Musik*. Hg. v. Ralf von Appen und Mario Dunkel (= Beiträge zur Populär-musikforschung 45). Bielefeld: transcript, S. 283–304.
- Doehring, André/Ginkel, Kai/Krisper, Eva (2021). „Remixes. Remix. Popular Music Research. Potentials for Methodological Redesign.“ In: *Turns and Revolutions in Popular Music. Proceedings from the XX Biennial Conference of IASPM, Canberra*,

- Australia, 24th-28th June 2019*. Hg. v. Kimi Kärki. Turku: International Institute for Popular Culture, <https://iipc.utu.fi/iaspm2019/> (Zugriff: 11.3.2023).
- Doffman, Mark (2013). „Robert R. Faulkner and Howard S. Becker, Do You Know...? The Jazz Repertoire in Action. Chicago: University of Chicago Press, 2009. 214 pp. ISBN 978-0226239217 (hbk). £18.00.“ In: *Jazz Research Journal* 6 (2), S. 228–232, <https://doi.org/10.1558/jazz.v6i2.228>.
- Durkheim, Émile (1984). *Erziehung, Moral und Gesellschaft. Vorlesung an der Sorbonne 1902/1903*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Faulkner, Robert R./Becker, Howard S. (2008). „Studying Something You Are Part Of. The View from the Bandstand.“ In: *Ethnologie française* XXXVIII, S. 15–21.
- Faulkner, Robert R./Becker, Howard S. (2009). „Do You Know...?“ *The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fine, Gary A./Abramson, Corey M. (2020). „Ethnography in the Time of COVID-19.“ In: *Footnotes. A Publication of the American Sociological Association* (= special issue) 48 (3), S. 8–9.
- Finnegan, Ruth (1989). *The Hidden Musician. Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Flick, Uwe (2005). *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Foucault, Michel (2008). *The Birth of Biopolitics*. Basingstoke: Palgrave.
- Frith, Simon (2014). „Musical Creativity as a Social Fact.“ In: *Music City. Musikalische Annäherungen an die „kreative Stadt“*. Hg. v. Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg und Robin Kuchar. Bielefeld: transcript, S. 45–59.
- Gane, Nicholas (2014a). „The Emergence of Neoliberalism. Thinking Through and Beyond Michel Foucault's Lectures of Biopolitics.“ In: *Theory, Culture & Society* 31 (4), S. 3–27.
- Gane, Nicholas (2014b). „Thinking Historically about Neoliberalism. A Response to William Davies.“ In: *Theory, Culture & Society* 31 (7/8), S. 303–307.
- Garfinkel, Harold (Hg.) (1986). *Ethnomethodological Studies of Work*. London, New York: Routledge.
- Ge, ken tianyuan (2022). „Ship of Darkness: Jazz and/as Affect in the Global Cruise Industry.“ In: *Jazz and Culture* 5 (2), S. 21–48.
- Geertz, Clifford (Hg.) (1973). „Thick Description. Toward an Interpretive Theory of Culture.“ In: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, S. 3–30.
- Gill, Rosalind/Scharff, Christina (Hg.) (2011). *New Femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Basingstoke: Palgrave.
- Goffman, Erving (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh Social Science Research Center.
- Heinen, Stephan (2018). *Es ist echt ein Höllenritt... Echt! Einsichten und Verständnis von professionellen Karnevalsbands über die Arbeit und deren Vielfalt während der Kölner*

- Karnevalsession. *Eine qualitative Studie*. Masterarbeit. Hochschule für Musik und Tanz Köln.
- Hesmondhalgh, David/Baker, Sarah (2011). *Creative Labour. Media Work in Three Cultural Industries*. London: Routledge.
- Hirschauer, Stefan (2001). „Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung.“ In: *Zeitschrift für Soziologie* 30 (6), S. 429–451.
- Holmes, Andrew G. D. (2020). „Researcher Positionality. A Consideration of its Influence and Place in Qualitative Research. A New Research Guide.“ In: *Shanlax International Journal of Education* 8 (4), S. 1–10.
- Hopf, Christel (2005). „Qualitative Interviews. Ein Überblick.“ In: *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hg. v. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (4. Auflage), S. 349–360.
- Jost, Ekkehard (1987). „Zur ökonomischen Situation von Jazzmusikern. Über das Free Lancing.“ In: *Rock/Pop/Jazz. Vom Amateur zum Profi*. Hg. v. Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 3/4). Hamburg: CODA-Verlag, S. 5–7.
- Kaden, Christian [1997] (2016). „Musiksoziologie“ In: *MGG Online*, <https://www.1mgg-zonline-1com-1000046l00013.han.kug.ac.at/mgg/stable/46008> (Version November 2016, Zugriff: 24.2.2024).
- Kaden, Christian/Kalisch, Volker (Hg.) (1999). *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (= Musik-Kultur 5). Essen: Die Blaue Eule.
- Kaschuba, Wolfgang (2005). „Nachrichten aus der Parallelgesellschaft.“ <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/9891/9.pdf?sequence=1> (Zugriff: 21.2.2024).
- Krisper, Eva (2017). *Von der Kunst, mit Musik den Lebensunterhalt zu bestreiten. Zum Berufseinstieg von Pop- und Jazz GesangsabsolventInnen in den österreichischen Musikarbeitsmarkt. Eine qualitative Studie* (= extempore 15). Wien: Institut für Musiksoziologie.
- Krisper, Eva (accepted). „Locating ‚the Jazz‘ in Musical Practices of Cover Bands. An Ethnographic Approach.“ In: *Jazzforschung/Jazz Research* 52. Hg. v. André Doehring und Christa Bruckner-Haring. Graz: Hollitzer.
- Krisper, Eva (forthcoming [a]). „But Anyway... You Know How it is, How Things Go. The Value of Group Interpretation Settings to Understand Researcher Positionality within Insider Research.“ In: *Popular Music Ethnographies: Practice, Place and Identity*. Hg. v. Sarah Raine, Shane Blackman, Robert McPherson und Iain A. Taylor. Bristol: intellect.
- Krisper, Eva (forthcoming [b]). „Graduation... Then What? A Qualitative, Empirical Study of Jazz and Pop Vocal Arts Graduates Entering the Austrian Music Labor Market.“ In: *Jazzforschung/Jazz Research* 49. Hg. v. André Doehring und Christa Bruckner-Haring. Graz: Hollitzer.

- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- McNay, Lois (2009). „Self as Enterprise. Dilemmas of Control and Resistance in Foucault's the Birth of Biopolitics.“ In: *Theory, Culture & Society* 26 (6), S. 55–77.
- Merton, Robert K. (1972). „Insiders and Outsiders. A Chapter in the Sociology of Knowledge.“ In: *American Journal of Sociology* 78 (1), S. 9–47.
- Mirowski, Philip (2014). *Never Let a Serious Crisis Go to Waste. How Neoliberalism Survived the Financial Meltdown*. London: Verso.
- Mirowski, Philip/Plehwe, Dieter (Hg.) (2009). *The Road from Mont Pèlerin. The Making of the Neoliberal Thought Collective*. Cambridge: Harvard University Press.
- Monson, Ingrid (1997). *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moore, Allan F. (2012). *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- Nettl, Bruno (2015). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-Three Discussions*. Chicago: University of Illinois Press.
- O'Grady, Pat (2022). „Under the Cover of Darkness. Situating ‚Covers Gigs‘ within Live Music Ecologies.“ In: *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*. Hg. v. Chris Anderton und Sergio Pisfil. New York: Routledge, S. 44–55.
- Pape, Winfried (2007). „Amateurmusiker.“ In: *Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber und Hans Neu-hoff. Laaber: Laaber, S. 244–259.
- Pape, Winfried/Pickert, Dietmar (1999). *Amateurmusiker. Von der klassischen bis zur populären Musik*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pendzich, Marc (2004). *Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik (= Populäre Musik in der Forschung – Interdisziplinäre Studien 11)*. Münster: Lit.
- Pendzich, Marc (2005). „Hit-Recycling. Casting-Shows und die Wettbewerbsstrategie ‚Coverversion‘.“ In: *Keiner wird gewinnen*. Hg. v. Dietrich Helms (= Beiträge zur Populärmusikforschung 33). Bielefeld: transcript, S. 137–150.
- Pfadenhauer, Michaela (2003). *Professionalität. Eine wissenssoziologische Rekonstruktion institutionalisierter Kompetenzdarstellungskompetenz*. Opladen: Leske und Budrich.
- Pfadenhauer, Michaela (2014). „Professionalität als spezifische Kompetenzdarstellung.“ In: *Professionalität. Wissen – Kontext. Sozialwissenschaftliche Analysen und pädagogische Reflexionen zur Struktur bildenden und beratenden Handelns*. Hg. v. Martin P. Schwarz, Wilfried Ferchhoff und Ralf Vollbrecht. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, S. 162–183.
- Pfadenhauer, Michaela/Dieringer, Volker (2019). „Professionalität als institutionalisierte Kompetenzdarstellungskompetenz.“ In: *Handbuch Professionssozio-*

- logie. Hg. v. Michaela Pfadenhauer und Christiane Schnell. Wiesbaden: Springer, S. 1–21.
- Reckwitz, Andreas (2003). „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive.“ In: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (4), S. 282–301.
- Reckwitz, Andreas (2012). *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Reichertz, Jo/Bettmann, Richard (2018). „Interpretationsgruppen oder: Gemeinsam interpretieren als komplexer Kollaborationsprozess.“ In: *Wissenskulturen der Soziologie*. Hg. v. Reiner Keller und Angelika Pofertl. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 289–301.
- Rösing, Helmut (Hg.) (1987). *Rock/Pop/Jazz. Vom Amateur zum Profi. Referate und Diskussionen der Tagung des Arbeitskreises Studium populärer Musik, veranstaltet vom 12. bis 15. November 1987 in Hamburg anlässlich der Musikmesse „Musica“* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 3/4). Hamburg: CODA-Verlag.
- Ross, Andrew (2008). „The New Geography of Work. Power to the Precarious?“ In: *Theory, Culture & Society* 25 (7/8), S. 31–49.
- Salmen, Walter/Neuhoff, Hans/Weber-Krüger, Anne (2007). „Der soziale Status des Musikers.“ In: *Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber und Hans Neuhoff. Laaber: Laaber, S. 183–211.
- Scharff, Christina (2016). „The Psychic Life of Neoliberalism. Mapping the Contours of Entrepreneurial Subjectivity.“ In: *Theory, Culture & Society* 33 (6), S. 107–122.
- Schatzki, Theodore R. (2002). *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Schmidt, Robert (2012). *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Small, Christopher G. (1998). *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Solis, Gabriel (2010). „I Did It My Way. Rock and the Logic of Covers.“ In: *Popular Music and Society* 33 (3), S. 297–318.
- Stock, Jonathan P. J./Chou, Chiener (2008). „Fieldwork at Home.“ In: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Hg. v. Gregory F. Barz und Timothy J. Cooley. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Wald, Elijah (2009). *How the Beatles Destroyed Rock’n’Roll. An Alternative History of American Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Wicke, Peter (2007). „Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch. Der Musiker in den populären Musikformen.“ In: *Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber und Hans Neuhoff. Laaber: Laaber, S. 222–243.

Wodak, Ruth (2020). *Politik mit der Angst. Die schamlose Normalisierung rechtspopulistischer und rechtsextremer Diskurse*. Wien, Hamburg: Edition Konturen.

Interviews

- Alex (2020). Halbstrukturiertes Leitfadeninterview. Graz, 5.5.2020.
 Anni (2022). Halbstrukturiertes Leitfadeninterview. Graz, 9.8.2022.
 Antony (2020). Halbstrukturiertes Leitfadeninterview. Südoststeiermark, 12.6.2020.
 Darius (2020). Halbstrukturiertes Leitfadeninterview. Graz, 9.9.2020.
 Karla (2020). Halbstrukturiertes Leitfadeninterview. Graz, 7.5.2020.
 Kim (2021). Halbstrukturiertes Leitfadeninterview. Wien, 26.8.2021.
 Konrad (2020). Halbstrukturiertes Leitfadeninterview. Südoststeiermark, 11.5.2020.
 Lea (2022). Halbstrukturiertes Leitfadeninterview. Graz, 11.8.2022.
 Manu (2020). Halbstrukturiertes Leitfadeninterview. Graz, 9.5.2020.
 Rosa (2021). Halbstrukturiertes Leitfadeninterview. Graz, 13.9.2021.

Abstract

Cover bands and their activities are conspicuously under-researched, despite the fact that these musical practices take place every day on a local level. Based on participant observations at various types of events and qualitative interviews with cover band musicians, this chapter examines the different concepts of professionalism and amateurism that play a central role with cover bands. The following two sub-questions serve as a guide to a systematic approach to the central question of the existence of parallel societies among cover bands: Who are the musical actors and what separates or unites the circulating idea(l)s of professionals and amateurs? Which related attitudes and musical practices come to light as a result, and how are they performed? Empirical research reveals how biography, musical education, genre-specific role assignments and specific hierarchies divide cover bands into amateurs and professionals while simultaneously establishing a large and characteristic space in between. From the researcher's insider position as a singer in cover bands for several years, this chapter aims to provide a critical assessment of this heterogeneous field for discussion. Cover band-specific status attributions, attitudes and musical practices are fluid transitions, reflecting various overlaps without the hard, simplistic boundaries of alleged parallels, which are evaluated and performatively produced by the actors involved depending on the interaction situation.

Biographische Information

Eva Krisper ist Doktorandin und promoviert über musikalische Praktiken von Co-verbands am Institut für Jazzforschung der Kunstuniversität Graz, wo sie außerdem als Mitarbeiterin beschäftigt ist. Von 2017 bis 2020 war sie als Universitätsassistentin desselben Instituts sowie 2021, ebenfalls als Universitätsassistentin (Karenzvertretung), am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien angestellt. Darüber hinaus ist sie seit 2017 als Mitherausgeberin des online Journals *SAMPLES* der Gesellschaft für Populärmusikforschung und seit 2018 als stellvertretende Schriftführerin der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung ehrenamtlich tätig. Kontakt: eva.krisper@kug.ac.at