

RALF VON APPEN, SARAH CHAKER,
MICHAEL HUBER, SEAN PRIESE (HG.)

„PARALLELGESELLSCHAFTEN“ IN POPULÄRER MUSIK?

ABGRENZUNGEN
ANNÄHERUNGEN
PERSPEKTIVEN

[transcript]

GFPM | Beiträge zur Populärmusikforschung 48
meets ~Vibes - The IASPM D-A-CH Series Vol. 3

Ralf von Appen, Sarah Chaker, Michael Huber, Sean Prieske (Hg.)
„Parallelgesellschaften“ in populärer Musik?

Beiträge zur Populärmusikforschung | Band 48
~Vibes - The IASPM D-A-CH Series Vol. 3

Editorial Board für die Beiträge zur Populärmusikforschung

Michael Ahlers, Christa Bruckner-Haring, Sarah Chaker, Martin Cloonan, André Doehring, Mario Dunkel, Dietmar Elflein, Magdalena Fürnkranz, Jan Herbst, Barbara Hornberger, Jonas Menze, Raiko Muršič, Martin Pfleiderer, Michael Rappé, Helmut Rösing, Nick Ruth, Melanie Schiller, Mechthild von Schoenebeck, Holger Schramm, Wolf-Georg Zaddach

Editorial Board für ~Vibes - The IASPM D-A-CH Series

Bernhard Achhorner, Stefanie Alisch, Penelope Braune, Roman Duffner, Dietmar Elflein, Lorenz Gilli, Sean Prieske, Pascal Rudolph, Andreas Schoenrock, Monika Schoop, Bernhard Steinbrecher, Christopher Zysik

Ralf von Appen ist Professor für Theorie und Geschichte der Populärmusik an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Er studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie an der Justus-Liebig-Universität Gießen und promovierte dort 2007. Seine Schwerpunkte sind Ästhetik und Wertung, Geschichte sowie Methoden der Analyse populärer Musiken.

Sarah Chaker ist Assistenzprofessorin am Institut für Musiksoziologie der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie studierte Musik in den Massenmedien/Germanistik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Ihre Forschungsinteressen umfassen das Feld der Straßenmusik, populäre Musiken (insb. Metal) und Musikvermittlung. 2023 wurde ihr der Österreichische Staatspreis Ars Docendi für exzellente Lehre verliehen.

Michael Huber ist Professor für Musiksoziologie an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seine Forschungsschwerpunkte sind Musikrezeption in der digitalen Mediamorphose, Strukturen des Musiklebens in Österreich sowie musikalische Sozialisation.

Sean Prieske ist wissenschaftlicher Mitarbeiter (PostDoc) im Forschungsprojekt „PopPrints: The Production of Popular Music in Austria and Germany, 1930-1950“ an der Paris Lodron Universität Salzburg. Zuvor promovierte er zu Musik im Fluchtkontext an der Humboldt-Universität zu Berlin, war wissenschaftlicher Mitarbeiter am UNESCO Lehrstuhl für Transcultural Music Studies der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und Assistant Director am Center for World Music der Stiftung Universität Hildesheim. 2021 leitete er mit Utku Öğüt eine Forschungsgruppe zu deutsch-türkischem Musikaustausch an der Berlin University Alliance. Er betreibt den musikwissenschaftlichen Podcast *Musikgespräch*.

Ralf von Appen, Sarah Chaker, Michael Huber, Sean Prieske (Hg.)

„Parallelgesellschaften“ in populärer Musik?

Abgrenzungen – Annäherungen – Perspektiven

[transcript]

Die vorliegende Publikation wird durch Mittel aus der Open-Access-Förderung der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien unterstützt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Ralf von Appen, Sarah Chaker, Michael Huber, Sean Prieske (Hg.)

Umschlaggestaltung: Jan Gerbach, Bielefeld

Lektorat: Sebastian Engler

Korrektorat der englischsprachigen Texte: Jason Heilman, Peter Waugh

Satz: Claudia Schacher

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-7319-7

PDF-ISBN 978-3-8394-7319-1

<https://doi.org/10.14361/9783839473191>

Buchreihen-ISSN: 0943-9242

Buchreihen-eISSN: 2567-3351

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

„Parallelgesellschaften“ in populärer Musik?	
Ausgangsposition – Begriffsgeschichten – pop-kulturelle Bezüge	
<i>Sarah Chaker, Michael Huber, Sean Prieske, Ralf von Appen</i>	7
Pop vs. the people?	
Spaltungsdiagnosen und Moralisierungskritiken	
<i>Moritz Ege</i>	33
Echokammern der Differenz	
Autoethnographische Perspektiven auf und aus Parallelgesellschaften	
<i>Susanne Binas-Preisendorfer, Dietmar Elflein</i>	59
Grenzziehungen – zum Umgang mit türkischer Popmusik	
in Deutschland von den 1960er-Jahren bis heute	
<i>Cornelia Lund, Holger Lund</i>	89
Goethe Going Pop	
Von musikalischer Repräsentation zu musikbezogener Interaktion	
in der Musikarbeit der Goethe-Institute in der Türkei	
<i>Utku Öğüt, Sean Prieske</i>	117
Über Sieben Brücken	
Anmerkungen zu den Parallelen west- und ostdeutscher Popgeschichte	
<i>Dietmar Elflein</i>	139
„Ästhetisch schön, aber völlig geschichtslos“	
Politisierende Argumentationsstrategien im bundesdeutschen	
Folk-Revival 1975-1985	
<i>Marcus Bühler</i>	165
In dubio pro arte?	
Zur Kollision und Korrelation von Gangsta-Rap und Justiz	
im Lichte der Kunstfreiheit	
<i>Antonia Bruneder</i>	193

Zwischen den Stühlen Zur (Nicht-)Erforschung von Jazz-Pop-Fusionen <i>Benjamin Burkhart</i>	213
 Konzepte von Authentizität in der Hamburger Open Mic-Community <i>Alexander Frederik Reuter</i>	239
 Wer, wie, was heißt hier Parallelgesellschaften? Musikalische Praktiken von Profis und Amateur*innen im Feld der Jazz- und Pop-Coverbands: Eine praxisgeleitete Annäherung <i>Eva Krisper</i>	261
 “Sometimes it Feels Like Being in a Parallel World” Life Worlds and (Gendered) Challenges of Women Songwriters in Germany <i>Melanie Ptatscheck</i>	291
 Songwriting Camps Geschichte, Theorien und Erkenntnisse zur Fließband-Produktion von populärer Musik <i>Michael Ahlers, Jan-Peter Herbst</i>	315
 Vom Neben- und Miteinander in (pop)musikalischen Lebenswelten Aktuelle Berichte aus der journalistischen, künstlerischen und veranstaltenden Praxis <i>Sarah Chaker, Michael Huber mit Amira Ben Saoud, Esra Özmen, Anne Wiederhold-Daryanavard</i>	343

„Parallelgesellschaften“ in populärer Musik?

Ausgangsposition – Begriffsgeschichten – pop-kulturelle Bezüge

Sarah Chaker, Michael Huber, Sean Prieske, Ralf von Appen

1. Zur Ausgangssituation: GFPM und IASPM D-A-CH – zwei „Parallelgesellschaften“?

Aktuell machen sich im deutschsprachigen Raum gleich zwei Fachgesellschaften die Erforschung populärer Musik zur zentralen Aufgabe: Auf der einen Seite die Gesellschaft für Populärmusikforschung¹ (GFPM) e.V., welche sich bereits 1984 gründete, auf der anderen Seite der deutschsprachige Zweig der International Association for the Study of Popular Music Germany – Austria – Switzerland (IASPM D-A-CH) e.V., welcher seit nunmehr gut zehn Jahren besteht. Dass sich letzterer zunächst in klarer Abgrenzung zur GFPM entwickelte, ist kein Geheimnis: Inhaltlich, aber auch organisatorisch-strukturell und personell sollten andere, neue Wege beschritten werden. Dementsprechend ging die Initiierung und Institutionalisierung von IASPM D-A-CH als einer (vermeintlichen) fachlichen und organisatorischen „Parallelgesellschaft“ zur GFPM auch mit einigen Herausforderungen einher, provozierte dieser Schritt doch Diskussionen auf den unterschiedlichsten Ebenen und forcierte eine selbstkritische Auseinandersetzung mit der eigenen institutionellen Praxis, Geschichte und eingeschliffenen Machtverhältnissen.

Trotz der nicht ganz einfachen Ausgangssituation ist der Gesprächsfaden zwischen den beiden Fachgesellschaften nie abgerissen. Hieran wesentlichen Anteil haben die Mitglieder der beiden Vereine. Davon abgesehen, dass nicht wenige Personen eine Doppelmitgliedschaft pflegen und sich beiden Organisationen verbunden fühlen, blieben sie oftmals auch, was die Erforschung populärer Musik angeht, organisationenübergreifend im Gespräch und gingen, unabhängig von der Zugehörigkeit zur einen oder anderen Seite, wissenschaftliche Kooperationen miteinander ein. Der Wunsch, vernetzt und im fachlichen Austausch zu blei-

¹ Bis 2013 war die Fachgesellschaft unter dem Namen Arbeitskreis Studium Populärer Musik (ASPM) e.V. aktiv.

ben, schlug sich schließlich auch in dem akklamierten Vorschlag auf der Mitgliederversammlung der Berner IASPM D-A-CH-Konferenz im Jahr 2018 nieder, in näherer Zukunft eine gemeinsame Tagung unter dem Begriff der „Parallelgesellschaften“ abzuhalten. Die aktuelle Situation der beiden Fachgesellschaften aufgreifend, bot das Wortspiel zum einen Anlass, sich umfassender mit dem Begriff der „Parallelgesellschaft“ und seinen Verwendungen auseinanderzusetzen sowie mögliche Entsprechungen in pop-kulturellen Kontexten zu thematisieren. Zum anderen lenkt der Begriff den Blick gezielt auf die gesellschaftlichen Dimensionen populärer Musik. Als Musiksoziolog*innen, die sich in ihrer Arbeit stetig mit den Wechselbeziehungen von Musikern in Gesellschaften befassen, unter besonderer Berücksichtigung des Impacts, den gesellschaftlich-strukturelle Gegebenheiten auf die musikalische Praxis hatten und haben, nahmen Sarah Chaker und Michael Huber den Themenvorschlag gerne auf: „Parallelgesellschaften. Effekte struktureller Mehrgleisigkeit auf populäre Musik, ihre Erforschung und Vermittlung“ lautete schließlich der Titel der internationalen Doppelkonferenz von GFPM und IASPM D-A-CH, die nach langer Vorplanung und unter Einbindung eines im Hinblick auf Vereinszugehörigkeit, Geschlecht und Generationalität paritätisch besetzten Steuerungsboards vom 20. bis 22. Oktober 2022 an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien vonstattenging und mit knapp 150 Teilnehmer*innen sehr gut besucht war.²

Wenngleich diese Veranstaltung für die Vereine auch Reflexionsraum bot, um sich über die Erfahrungen der vergangenen Jahre sowie das Für und Wider der praktizierten organisatorischen Parallelstruktur auszutauschen, um also eine erste Zwischenbilanz im Hinblick auf die Co-Existenz der Vereine zu ziehen (vgl. hierzu Binas-Preisendorfer/Elflein in diesem Band), sollte dies nur eine Facette unter vielen weiteren möglichen Thematisierungen von Parallelität in der populären Musik und den Popular Music Studies sein. Weiters waren das Steuerungsboard zur Tagung wie auch in weiterer Folge wir als Herausgeber*innen des Sammelbands mit der Herausforderung konfrontiert, dass es sich bei der Bezeichnung „Parallelgesellschaft“ um einen äußerst heiklen Begriff handelt, um eine hochgradig „polemische und polemisierende Diskursstruktur“ (Hiergeist et al. 2021: 2), die inzwischen eine bemerkenswerte und lange Geschichte massenmedialer und politischer Instrumentalisierungen aufweist.³ Die Anzahl an Zeitungsartikeln im deutschsprachigen Raum, die das Thema der „Parallelgesellschaften“ behandeln,

2 Details zum Konferenzprogramm sowie das Book of Abstracts in deutscher und englischer Sprache sind unter folgendem Link abrufbar: <https://www.mdw.ac.at/ims/archiv/parallelgesellschaften>.

3 Für Details zur Begriffsgeschichte vgl. Abschnitt 2.

ist nahezu unüberschaubar⁴, wobei das Sujet massenmedial fast ausschließlich im Kontext von Migration und dem als „abweichend“ wahrgenommenen Verhalten von Einwander*innen referiert und so ethnisiert wird.⁵ Im öffentlichen Diskurs weitgehend unbeachtet hingegen bleiben die zahlreichen Publikationen von Wissenschaftler*innen aus unterschiedlichen Disziplinen, auf deren Erkenntnissen aufbauend eine sehr viel differenziertere, empirisch-fundierte gesellschaftliche Debatte geführt werden könnte und müsste.⁶ Dass die öffentliche Diskussion um „Parallelgesellschaften“ dennoch, vorliegende wissenschaftliche Ergebnisse weitgehend ignorierend, in zumeist populistischer Manier kontinuierlich fortgesetzt wird, verweist darauf, dass es sich bei dem Begriff offensichtlich um eine sehr „machtvolle kulturelle Narration [handelt], die in Verhandlung von sozialer Kohäsion besteht“ (Hiergeist et al. 2021: 2). Ein interdisziplinär ausgerichtetes, kultur-, sozial- und gesellschaftstheoretisch interessiertes und informiertes Feld wie das der Popular Music Studies sollte dementsprechend Erzählungen von „Parallelgesellschaft“ als solche sehr ernst nehmen, die gesellschaftlichen Machtkämpfe, welche mittels des Begriffs geführt werden, kritisch hinterfragen und nach Bezügen zum bzw. Entsprechungen im aktuellen Musikleben suchen.

Um diesbezüglich zu einer ersten kollektiven Bestandsaufnahme zu gelangen und eine möglichst breite Auseinandersetzung mit dem Thema im Rahmen der Wiener Tagung zu fördern, konzipierte das Steuerungsboard bewusst einen offen gehaltenen Call for Abstracts. Neben einem kurzen Begleittext sollte eine Wordcloud, in welcher unterschiedliche, in populärer Musik präsente und oftmals stereotyp verwendete Begriffe einander gegenübergestellt wurden, die interdisziplinäre Forschungsgemeinschaft zum Nachdenken über womöglich bestehende Parallelkonfigurationen in Theorie und Praxis populärer Musik anregen.⁷ Anstatt also mit dem Call for Abstracts bereits vorzugeben, mit welchen „parallelgesellschaftlichen“ Er-

4 Vgl. z.B. in jüngster Zeit: VIENNA.AT vom 3.7.2020: „Ministerin Raab will gegen Parallelgesellschaften vorgehen“, WELT-Interview mit Sahra Wagenknecht vom 8.11.2023: „Wir können keine Parallelgesellschaften zulassen“, Wiener Kurier Online vom 30.11.2023: „Wiens ÖVP-Chef „Geistige Landesverteidigung“ gegen Parallelgesellschaften“, Zeit Online vom 6.1.2024: „Djir-Sarai: Parallelgesellschaften in den Köpfen beseitigen“, Neue Zürcher Zeitung vom 29.1.2024: „Dänemark will Parallelgesellschaften bekämpfen, doch der Ghetto-Plan hat Folgen.“

5 Zu den wenigen massenmedialen Gegenentwürfen, die sich aktuell auffinden lassen, gehört ein Bericht des *Handelsblatts*, in dem im März 2023 auf Basis aktueller Heiratsstatistiken dargelegt wird, dass es in Deutschland und Frankreich momentan schon deshalb „keinen Trend zu Parallelgesellschaften“ gebe, weil Menschen mit unterschiedlichen ethnischen Herkünften die Ehe eingehen bzw. in Partner*innenschaften zusammenleben, d.h.: „Fusion statt Kampf der Kulturen“ (*Handelsblatt Online* 2023).

6 Einen guten und aktuellen Kurzüberblick mit zahlreichen wissenschaftlichen Literaturhinweisen bieten Hiergeist et al. (2021: 1f).

7 Der Call for Abstracts in vollem Umfang und inklusive der Wordcloud kann auf folgender Webseite eingesehen werden: <https://www.mdw.ac.at/ims/archiv/parallelgesellschaften>. Die

scheinungen man sich auf der Tagung im Kontext populärer Musik befassen solle/möge, entschied sich das Steuerungsboard dazu, offen zu erheben, welche parallelen Strukturen und Phänomene die Forscher*innen, die aus unterschiedlichen Fachdisziplinen heraus Popmusikforschung betreiben, im Feld der Popular Music (Studies) überhaupt wahrnehmen und in einem Vortrag thematisieren möchten. Ausgehend von der „parallelen“ Existenz der beiden Fachgesellschaften verwenden wir den Ausdruck „Parallelgesellschaft“, wohl wissend um seine Begriffsgeschichte und Polemik, also nicht affirmativ, sondern er diente uns

„als anschaulich-provokativer Impuls. Über ihn sollen popkulturelle Differenzparadigmen sichtbar und damit kritisch verhandelbar werden, die als [vermeintliche] ‚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 2022).

Die Benennung und kritische Prüfung der Qualität der artikulierten Differenzen im Sinne einer aktuellen Bestandsaufnahme erachten wir dabei als einen notwendigen Zwischenschritt, um letztendlich einen grundsätzlichen Perspektivwechsel zu ermöglichen, der den Fokus auf verbindende Potentiale (im Abweichenden) lenkt: Wie groß sind die behaupteten Unterschiede am Ende tatsächlich? Worin liegen womöglich verbindende Momente und Andockmöglichkeiten (z.B. struktureller oder funktionaler Art), d.h. wo und wie lassen sich zwischen den behaupteten oder zugewiesenen Besonderungen Gemeinsamkeiten und Anschlüsse sichtbar machen, die als Brücken fungieren und somit der Annäherung und Verständigung dienen könnten?

2. „Parallelgesellschaft(en)“: Begriffsgeschichten, Definitionsvorschläge und dominante Narrative

Was 2018 in Bern mit einem Augenzwinkern begann – die (vermeintlich zutreffende) Charakterisierung der aktuellen Situation der beiden Vereine als „Parallelgesellschaften“ – stellte alsbald das Steuerungsboard zur Tagung wie auch uns als Herausgeber*innen der Proceedings vor erhebliche Herausforderungen, da der Begriff, wird er ernst genommen, auf unterschiedlichen Ebenen ein überaus schwieriger ist. Vor allem Wolfgang Kaschuba hat vergleichsweise früh und mit Nachdruck betont, dass der Rede von „Parallelgesellschaft“ unabdingbar „eine

Wordcloud ist zudem Teil des Beitrags von Susanne Binas-Preisendorfer und Dietmar Elflein (vgl. Abb. 1).

Atmosphäre von Spaltung, Polarität, ja Aggressivität“ (Kaschuba 2005: 5) inhärent ist, weil mit ihr permanent auf „fundamentale Differenz und Konkurrenz, eine gesellschaftliche Alternative, eine Gegenmacht, somit ein durchaus bedrohliches ‚Anderes‘“ (ebd.) verwiesen werde. Als populistisches und ideologisches Konstrukt weist der Begriff damit erhebliches verletzendes und ausgrenzendes Potential auf, der zudem den Blick auf Anschlüsse und Gemeinsamkeiten, auf Möglichkeiten der solidarischen Kooperation und auf potentiell verbindendes soziales Kapital (im Sinne Robert Putnams) verstellt und damit letztendlich demokratiegefährdend wirken kann.

Um die Anthologie angemessen zu rahmen, gehen wir in diesem Abschnitt näher auf Begriffsgeschichte(n) und Anwendungsfelder, auf wissenschaftliche Definitionsvorschläge und vorliegende empirische Erkenntnisse zu „Parallelgesellschaft(en)“ ein, die in deutlichem Kontrast dazu stehen, wie der Begriff massenmedial, politisch und in der öffentlichen Rede häufig gebraucht, mitunter auch in populistischer Absicht instrumentalisiert wird. Im Anschluss legen wir im Hinblick auf den Begriff der „Parallelgesellschaften“ einige ausgewählte popkulturelle Bezugnahmen dar, bevor wir die einzelnen Proceeding-Beiträge kurz inhaltlich erläutern.

Die Probleme im Hinblick auf den Begriff der „Parallelgesellschaften“ beginnen schon damit, dass die Metapher hinkt (Kaschuba 2005: 4f.; Hiergeist et al. 2021: 4): Als „Gerade, die zu einer anderen Geraden in stets gleichem Abstand verläuft“ (Dudenredaktion o.J.), schneiden sich der Euklidischen Geometrie nach die Geraden in einer Ebene nicht. Nach Kaschuba funktioniert die Übertragung dieses geometrischen Prinzips auf „Gesellschaft“ schon deshalb nicht, weil sich die Wege von Menschen im gesellschaftlichen Raum permanent kreuzen, weil Menschen als Angehörige einer oder mehrerer Gruppen oder Gemeinschaften sich im sozialen Raum zwangsläufig begegnen, sich diesen teilen und damit in aller Regel Aushandlungen notwendig werden. Anders gesagt: „[W]enn sich die beiden vermuteten gesellschaftlichen Parallelkonstruktionen gar nicht schneiden, wie uns die geometrische Figur doch deutlich nahe legt, hätten wir eigentlich kein Problem“ (Kaschuba 2005: 4f.). Durch ihre „intragesellschaftliche“ (Sack 1971, zit. n. Lindner 1981: 183) Prägung bilden menschliche Kollektive und Gruppen innerhalb einer Gesellschaft, wie aus der kulturanthropologischen und kulturwissenschaftlichen Sub- bzw. Teilkulturforschung bekannt ist, eben keine abgekoppelten parallelen

„Welten für sich [...] die quasi neben und außerhalb des sozialen, ökonomischen und politischen Zusammenhangs existieren, sondern [erweisen sich] als ein von diesem Zusammenhang durchtränktes konkretes Ganzes“ (Lindner 1981: 186).

Für eine Begriffsdefinition von „Parallelgesellschaft“ bedeutet dies in der Konsequenz, dass im Grunde nur solche Gruppierungen als parallelgesellschaftliche Phänomene aufzufassen und als solche zu bezeichnen wären, die „tatsächlich alternative Parallelsysteme der Ökonomie und Politik, der Institutionalisierung und Verwaltung von Gesellschaft [...] oder wenigstens ernsthafte Ansätze dazu“ (Kaschuba 2005: 6) erkennen lassen.

Diese Auffassung spiegelt sich auch in einem der frühen Konzepte zu „Parallelgesellschaft“ wider, das der Politikwissenschaftler Thomas Meyer Anfang der 2000er Jahre vorlegte – er empfiehlt eine Anwendung des Terminus auf solche soziale Gruppierungen, die folgende Attribute aufweisen:

- „ethno-kulturelle bzw. kulturell-religiöse Homogenität;
- nahezu vollständige *lebensweltliche* und *zivilgesellschaftliche* sowie weitgehende Möglichkeiten der *ökonomischen* Segregation;
- nahezu *komplette* Verdopplung der mehrheitsgesellschaftlichen Institutionen;
- formal *freiwillige* Form der Segregation;
- siedlungsräumliche *oder* nur sozial-interaktive Segregation, sofern die anderen Merkmale alle erfüllt sind“ (Meyer o.J. [2002]: 1, Hervorhebungen im Original).

Derart eng geführt, trifft der Begriff im deutschsprachigen Raum, wie Andreas Fisch korrekt anmerkt, lediglich auf sehr spezifische Kollektive zu, etwa auf „schwerstkriminelle mafiotische Großfamilien und ‚Ethno-Clans‘, die von Schutzgelderpressungen, Drogen- und Menschenhandel leben“ (Fisch 2007: 2).⁸ Nicht alle, aber doch die meisten der oben genannten Kriterien sind darüber hinaus für streng religiöse Sekten, sogenannte Selbstverwalter*innen und die Reichsbürger-Bewegung in Deutschland erfüllt, die sich damit im erweiterten Sinn als parallelgesellschaftliche Strukturen fassen lassen.

Sozial privilegierte Eliten hingegen lassen sich nach Meyers Merkmalskatalog nicht als „Parallelgesellschaft“ definieren, da diese eine „Verdopplung der mehrheitsgesellschaftlichen Institutionen“ (s.o.) nicht intendieren – wohl aber ihre Verennahmung und Lenkung, indem die mächtigsten und prestigekräftigsten Positionen in Institutionen möglichst durch Mitglieder der eigenen sozialen Gruppe besetzt werden. Um diesem sozialen Bias in der Begriffsdefinition zu begegnen, wäre das Bestreben, „Parallelinstitutionen (z. B. im Bereich Bildung und Freizeit)“ (Kandel 2004: 10) auszubauen, die individuelle Vorteile verschaffen, an sozial privilegierte Herkunft gebunden sind und der gesellschaftlichen Absetzung dienen – z.B. Mitgliedschaften in kostspieligen Tennis- oder Golfclubs, Erziehung von Kindern in Privat- und Eliteschulen (vgl. Rother 2017: 177) – als konstitutiv

8 GFPM und IASPM D-A-CH sind nach Meyers Definition also nicht als „Parallelgesellschaften“ aufzufassen.

für die Ausformung einer „Parallelgesellschaft“ anzunehmen.⁹ Allerdings spielen soziale Herkunft, Klasse und Privilegien im alltäglichen Diskurs um „Parallelgesellschaft“ unberechtigterweise seit jeher eine untergeordnete Rolle. Stattdessen erfahren kulturelle und ethnische Herkünfte eine Überbetonung, wenn der Begriff in erster Linie und in zumeist pejorativer Weise auf Zuwander*innen angewandt und im Kontext von Migrationsdebatten als „Generalbeschreibung für rückständiges Denken, integrationsresistente Einstellungen und ausländische Gesetzlosigkeit – speziell in Deutschland, aber auch ganz allgemein in Westeuropa“ (Micus/Walter 2006: 215) fungiert.

Eine frühe, durch die Migrationsdebatten der letzten Jahre überlagerte und heute nahezu vergessene positive Konnotation von „Parallelgesellschaft“ ist „auf die Länder des früheren Ostblocks und die dortigen Versuche von oppositionellen Gruppen, eigene und unabhängige gesellschaftliche Institutionen aufzubauen“ (Worbs 2007: 9) bezogen. Rudolf Bretschneider verweist in diesem Zusammenhang auf die Schrift „The Parallel Polis“ von Václav Benda, die 1978 jenseits offizieller Kanäle als Teil der Samisdat-Literatur in der ehemaligen Tschechoslowakei zirkulierte (Bretschneider 2017: 49). In dieser frühen, widerständigen Konzeptualisierung von „Parallelgesellschaft“ schreibt Benda Kultur eine bedeutsame Rolle zu, wie Bretschneider betont, etwa Bendas

„Liebe zum Jazz als politisches Symbol, ‚alternatives Theater‘ und inoffizielle Publikationen, eine eigene Erziehung für Kinder und Erwachsene, parallele Informationsdienste, ja sogar eine eigene ‚Außenpolitik‘ und eigene Kooperationsnetze mit ähnlichen Bewegungen im damaligen Ostblock. Kein Wunder, dass diese Initiativen den kommunistischen Machthaber*innen missfielen und von manchen politischen Gruppen jenseits des Eisernen Vorhangs mit Wohlgefallen betrachtet wurden“ (ebd.).

Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs wird der Begriff der „Parallelgesellschaft“ allerdings bald in anderen Zusammenhängen gebraucht und semantisch neu besetzt. Zu den frühen wissenschaftlichen Arbeiten, die den Begriff der „Parallelgesellschaft“ explizit auf ethnisch-religiöse Gruppen in Deutschland problematisierend beziehen, gehört eine umfangreiche empirische Studie des Soziologen Wilhelm Heitmeyer und seiner Mitarbeiter*innen (vgl. Kaschuba 2007: 4; Micus/Przybilla-Voß 2017: 18-20; Hiergeist et al. 2021: 1).¹⁰ Die am Projekt beteiligten Forscher*innen untersuchten damals islamisch-fundamentalistische Orientie-

9 Zu „elitären Parallelgesellschaften“ vgl. Heitmeyer 2011 sowie Groß/Gundlach/Heitmeyer 2010.

10 Welche Konjunktur der Begriff in den Folgejahrzehnten aufgrund verschiedener historischer Ereignisse und gesellschaftlicher Umbrüche im deutschsprachigen Raum erfahren sollte und in welcher Weise er sich vor allem im öffentlichen und politischen Diskurs semantisch ver-

rungen muslimischer Jugendlicher mit türkischem Pass in Deutschland und versuchten auszuloten, inwiefern diese als Angehörige einer gesellschaftlichen Minderheit Tendenzen zeigten, sich abzuschotten und zu einer „Parallelgesellschaft“ zu entwickeln (vgl. Heitmeyer/Müller/Schröder [1997] 2015). Dabei zeigte sich: „Je größer die Perspektiven für die türkischen Jugendlichen innerhalb der Gesellschaft waren, desto distanzierter standen sie radikalen Gruppen gegenüber“ (Heitmeyer in Micus/Przybilla-Voß 2017: 19) – und umgekehrt: Chancen- und Perspektivlosigkeit, die Angst, sozial und ökonomisch abgehängt zu werden, wurden als mögliche Schleusen für die Verankerung in radikalen Milieus identifiziert (Heitmeyer/Müller/Schröder [1997] 2015) – eine Beobachtung, die sicherlich auch, aber nicht nur auf türkische Heranwachsende zutrifft.¹¹

Obwohl schon diese frühe empirische Studie zu „Parallelgesellschaft“ die Bedeutsamkeit sozio-ökonomischer Merkmale und damit verbunden die Möglichkeit sozialer Teilhabe für ein gelungenes Leben aufzeigt, ist der dort dezidiert hergestellte Konnex zwischen „Parallelgesellschaft“ und ethnisch-kultureller Herkunft über die vergangenen 25 Jahre hinweg ein bedeutsamer Fluchtpunkt geblieben – das gilt für die Wissenschaften ebenso wie für die massenmediale Berichterstattung und öffentliche Debatte, wenngleich sich der jeweilige Umgang mit dem Thema grundlegend unterscheidet. So verweisen Wissenschaftler*innen aus unterschiedlichen Fachdisziplinen seither, durchaus auch in kritischem Rekurs auf Heitmeyer um eine differenzierte Betrachtung des Phänomens bemüht und um die produktive Kraft sogenannter ethnischer Kolonien wissend, neben Herausforderungen auch auf die vielen positiven Aspekte migrantischer Communitys für eine plurale und zukunftsorientierte (Stadt-)Gesellschaft (vgl. z.B. Rodatz 2012; Micus/Walter 2006, Reinhardt 2020). Insgesamt weisen die vorliegenden wissenschaftlichen Befunde darauf hin, dass – von extremistischen Splittergruppen abgesehen – sich die Vorstellung von ethnisch-kulturell geprägten „Parallelgesellschaften“, die einer wie immer auch imaginierten „Mehrheitsgesellschaft“ aktiv entgegenarbeiteten und damit den gesellschaftlichen Zusammenhalt und die Demokratie bedrohten, empirisch nicht halten lässt (vgl. hierzu auch APuZ 2006). Wenn dennoch mit der parallelgesellschaftlichen Diskussion beständig auf „abweichende“ Kultur und/oder „Ethnie“ zurückverwiesen wird, lässt dies auf eine Kulturalisierung und „Ethnisierung sozialer Probleme“ (Häußermann 2007: 466; s. auch Kaschuba 2005: 9) schließen, welchen man sich gesellschaftlich und politisch nicht stellen kann oder will.

selbständigen wird, war für Heitmeyer und Mitarbeiter*innen zum damaligen Zeitpunkt wohl kaum absehbar.

11 Siehe hierzu Heitmeyers umfangreichen Studien zu Rechtsextremismus und Gewalt unter Jugendlichen, z. B. Heitmeyer 1992 oder Sitzer/Heitmeyer 2007.

Konträr zu den wissenschaftlichen Befunden entwickelte sich vor allem ab den 2000er Jahren die massenmediale, politische und öffentliche Debatte zu „Parallelgesellschaften“. Insbesondere mit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 und mit der Ermordung Theo van Goghs durch einen marokkanischen Islamisten im Jahr 2004 (vgl. Worbs 2007: 9) gerieten muslimische Migrant*innen vermehrt unter Generalverdacht:

„Der Mord in Amsterdam veränderte die Debatte über Einwanderung, Minderheiten und Integration [auch] in Deutschland. In dieser Debatte wurde der Begriff Parallelgesellschaft zu einem Topos, der besagte, dass Parallelgesellschaften erstens eine muslimische Erfindung und zweitens gefährlich und daher abzulehnen seien“ (Gestring 2005: 163).

Auch Hartmut Häußermann dokumentiert, wie die politisch-mediale Debatte zu „Parallelgesellschaften“ in Deutschland seit 9/11 immer stärker in Richtung einer Zuwanderungsdebatte abdriftete, sich primär auf muslimische Gläubige fokussierte und schließlich Züge einer „Paniksemantik“ (Klaus J. Bade, zit. n. Häußermann 2007: 459) annahm. Zunehmend werden in der Öffentlichkeit mit „Parallelgesellschaft“ segregierte, ethnisch und kulturell angeblich homogene Wohnviertel assoziiert, deren Anwohner*innen die willentliche räumliche und kulturelle Selbstabschottung von einer „Gesamt- bzw. Mehrheitsgesellschaft“ angelastet wird. Dabei erschöpft sich in der Regel „die Problematisierung nicht in der Markierung des ‚Fremden‘ [...], sondern ein pathologisierender Zusammenhang zwischen ‚Ausländern‘ und ‚deutscher‘ Gesellschaft“ (Rodatz 2012: 73) wird konstruiert – der städtische Raum „erscheint als undeutsche ‚Festung‘, in der die Ordnung, die Zivilisation nicht mehr gilt: Bedrohung, Kriminalität, Unsicherheit“ (ebd.: 74). Die in vielen politisch-medialen wie öffentlichen Debatten sich äußern die „Angst vor dem ‚Ghetto‘“ (ebd.) wird also primär und oft entlang von Zuwanderungsgeschichten und ethnischen Herkünften erzählt, obwohl bei räumlicher Segregation neben „diskriminierenden Strukturen [...] auf dem Wohnungsmarkt“ (ebd.) vor allem das vorhandene soziale und kulturelle Kapital von zentraler Bedeutung ist, wie Häußermann anhand der Auswertung unterschiedlicher empirischer Studien gezeigt hat:

„Am stärksten segregiert in den Städten sind – neben den Ghettos der Reichen – stets die Gruppen, die einen niedrigen Bildungsstand haben. Das gilt sowohl für die einheimische Bevölkerung als auch für jene mit Migrationshintergrund. Bei marktförmig organisierter Wohnungsversorgung wohnen die Reichen und die Ärmsten am stärksten segregiert – allerdings aus unterschiedlichen Gründen: die Reichen wohnen, wo sie wollen, die Armen, wo sie müssen“ (Häußermann 2007: 463).

Dass die Rede von „Parallelgesellschaft“ als „realitätsstiftende Zuschreibung“ (Hiergeist et al. 2021: 2) für viele Menschen funktioniert, zeigt sich etwa darin, dass 70 % der Teilnehmer*innen einer im Juli 2020 durchgeführten repräsentativen Umfrage des Österreichischen Integrationsfonds (ÖIF 2020: 7) zu Migration und „importierten Konflikten“ die Frage danach, ob es ihrer Wahrnehmung nach in Österreich „Parallelgesellschaften“ gebe, mit „ja“ beantworteten. Weitere 10 % der Teilnehmer*innen antworteten mit „nein“ und 20 % der Befragten mit „weiß nicht“ oder gaben keine Auskunft zu der Frage. Allerdings ist die Engführung des Begriffs der „Parallelgesellschaft“ im Sinne einer stark ethnisierten Lesart samt seiner dominanten Verwendung im Kontext von Migrationsdebatten nur auf den ersten Blick als ein Spezifikum des deutschsprachigen Raums zu sehen. Wenn gleich der (übersetzte) Begriff als solches in anderen Sprachen kaum eine Rolle spielt – im Englischen etwa lassen sich nur sehr vereinzelt wissenschaftliche oder mediale Beiträge zu „parallel societies“ (vgl. z.B. Madsen et al. 2023) oder „parallel worlds“ auffinden – existieren ähnliche rassistisch-exkludierende Konzepte in vielen Ländern dieser Welt. Das Wording rassistischer Ausschlussmechanismen und Segregation variiert also sprachlich, ist allerdings stets wirkmächtig, auch wenn die Diskurse länderspezifisch entlang anderer Begrifflichkeiten geführt und aufgerufen werden. Vor allem in (rechts)populistischen Narrativen lassen sich heute in vielen Staaten Konstruktionen ethnisierter Abgrenzungen beobachten, welche als Prozesse des Otherings auf politischer, ökonomischer, sozialer und kultureller Ebene ihre Macht entfalten. Dabei greift Ausgrenzung meist bereits in der Begrifflichkeit, über welche vermeintlich neutrale Abgrenzungen von Menschengruppen vorgenommen werden. Stuart Hall verweist hinsichtlich der Konstruktion des „Anderen“ explizit auf Diskurse als Systeme, in welchen solche Macht zirkuliert. Wissen, welches diskursiv produziert wird, konstituiere demnach „eine Art von Macht, die über jene ausgeübt wird, über die ‚etwas gewusst wird‘. Wenn dieses Wissen in der Praxis ausgeübt wird, werden diejenigen, über die ‚etwas gewusst wird‘, auf eine besondere Weise zum Gegenstand der Unterwerfung“ (Hall 1994: 154). In populistischen Debatten um Migration äußert sich über dieses Narrativ vermeintlicher Andersartigkeit, wie sie oft im deutschen Begriff der „Parallelgesellschaft“ gemeint ist, diskursive Macht. Dabei wirkt solche Macht nach Hannelore Bublitz „nicht primär unterdrückend, sondern erzeugend. Sie ist nicht einfach das, wogegen Individuen sich wehren, sondern strenggenommen das, was sie zu dem macht, was sie sind“ (Bublitz 2003: 69).

3. Pop-kulturelle Bezugnahmen auf „Parallelgesellschaft“

Parallelgesellschaftliche Diskurskonstruktionen und hieraus resultierende, sehr reale Ausgrenzungserfahrungen werden u.a. auch pop-kulturell thematisiert und bearbeitet. So rappt etwa Eko Fresh im Refrain seines stark durch autobiographische Erlebnisse geprägten, 2012 veröffentlichten Tracks „Der Gastarbeiter“: „Wir [die Gastarbeiter] lieben Deutschland vom Herzen wie verrückt, doch leider liebt es uns nicht jedes Mal zurück“ (Fresh 2014). Die geschilderte, sich im Track materialisierende, als eher einseitig bzw. unerwidert erlebte Liebe von Gastarbeiter*innen zu Deutschland steht für eine verpasste Chance und ist charakteristisch für ein „lange Zeit uneingestandenes und unwilliges Einwanderungsland, [...] [das] wenig kulturelle Bereitschaft und wenig sprachliche Kompetenz [entwickelte], um mit den Begleitumständen dieser wie anderer Migrationsbewegungen vernünftig um[zu]gehen zu lernen“ (Kaschuba 2005: 3). Dies wird sich endlich und zeitnah ändern müssen, denn die „Vielfalt und Differenz kultureller Identitäten [wird] in der Zukunft nicht weniger, sondern mehr noch das Kennzeichen einer global kommunizierenden und mobilen Gesellschaft sein“ (ebd.: 8). Als Angehörige einer spätmodernen Gesellschaft, die sich gegenwärtig auf unterschiedlichsten Ebenen in einer veritablen Krise befindet (vgl. z.B. Reckwitz/Rosa 2021), werden wir „wieder lernen [müssen], mit der Heterogenität der Gesellschaft umzugehen“ (Heitmeyer in Micus/Przybilla-Voß 2017: 19), denn: „[E]s gibt keinen anderen Ausweg aus dieser Krise als die Solidarität zwischen den Menschen“ (Bau-man 2018: 24). Postkoloniale Debatten in Wissenschaft (vgl. z.B. Yildiz/Hill 2014) und Zivilgesellschaft, Bewegungen wie #BlackLivesMatter oder Institutionen wie das Committee on the Elimination of Racial Discrimination der Vereinten Nationen, aber vermehrt auch Popmusiker*innen wie Megaloh oder Beyoncé arbeiten diskriminierenden Praktiken und Diskursen aktiv entgegen, indem sie neue anti-rassistische Räume der Selbstermächtigung schaffen.

In jüngerer Zeit haben sich Teresa Hiergeist, Agnes Bidmon, Simone Broders und Katharina Gerund im Zuge eines durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts aus kultur- und gesellschaftswissenschaftlicher Perspektive kritisch mit dem Begriff der „Parallelgesellschaft“ auseinandergesetzt, um diesen schließlich zugunsten des Neologismus „Paragesellschaften“ zu verwerfen (vgl. u.a. Hiergeist 2017; Hiergeist et al. 2021). Damit sollte zum einen eine „wertmäßige Entladung“ (Hiergeist et al. 2021: 4) erreicht werden, zum anderen sollte das interaktionistische Moment – das aktive Herstellen von (angeblicher) Parallelität über, mit und in Narrationen – stärker hervorgehoben und so „die Konstruktivität und Wandelbarkeit der sozialen Wirklichkeit betont“ (ebd.) werden. Wenngleich in der Publikation *Paragesellschaften. Imaginationen – Inszenierungen – Interaktionen in den Gegenwartskulturen* (2021) vor allem kulturelle Produkte aus Literatur, Theater und Film unter „paragesellschaftlichem“ Blickwinkel ana-

lysiert werden (wobei vereinzelt auch auf Musik verwiesen wird, sofern diese für das analysierte Film- oder Literaturprodukt eine wesentliche Rolle spielt), ist die Anthologie für die Popular Music Studies dennoch so interessant wie anschlussfähig, da wiederholt auch auf popkulturelle Artefakte und ihre Ästhetiken Bezug genommen wird.

Neben der oben dargelegten, stark ethnisierten Lesart von „Parallelgesellschaft“ wurde in den vergangenen Jahren im Zuge der zunehmenden Entfaltung der „digitalen Mediamorphose“ (vgl. Blaukopf 1989; Smudits 2002) eine andere, neue Facette und Dimension von „Parallelgesellschaft“ sichtbar, die gesellschaftlich wie pop-kulturell höchst relevant ist: jene der analogen und digitalen „Parallelwelten“ mitsamt ihren wechselseitigen Rückkopplungseffekten. Von besonderem Interesse ist dabei der potentiell große Einfluss paralleler Diskurswelten im Internet in jüngster Zeit, eine Entwicklung, die dem Verbindenden aktuell eher im Wege zu stehen scheint. Nils C. Kumkar (2022) hat die in „Sozialen Medien“ generierten und kommunizierten parallelen Realitäten (zu politischen Themen wie Covid-19, dem Krieg in der Ukraine, Migrationsbewegungen usw.) als Brandbeschleuniger von Verschwörungstheorien und „alternativen Fakten“ analysiert. Anders als in der „realen Welt“ seien dort wissenschaftliche Erkenntnis und Expertise weitgehend irrelevant. In den parallelen virtuellen Welten von Facebook, X, Telegram usw. sind Moral und Selbstwertgefühl die harten Währungen. Sie werden gezielt angesprochen und in manipulativer Weise eingesetzt, um autonome Realitäten zu konstruieren und um über Desinformation politische Interessen durchzusetzen.

Gesellschaftspolitisch weniger dramatisch, dafür die musikalische Praxis umso mehr bestimmt ist die Parallelexistenz von digitalen und analogen Formen der Musikverbreitung und -aneignung. Gleichzeitig mit der Digitalisierung und der Entwicklung von Streaming zum umsatzstärksten Bereich der phonographischen Industrie haben analoge Formate wie die Vinylschallplatte und das Livekonzert eine beständige Bedeutungssteigerung erfahren. Diese parallelen Konjunkturen und wechselseitigen Beziehungen wurden und werden aus verschiedenen Perspektiven beforscht. So haben z.B. Dominik Bartmanski und Ian Woodward bereits 2014 in einer ethnographischen Studie untersucht, wie vor dem Hintergrund allgemeiner Beschleunigung und Digitalisierung die „Wiedergeburt“ und steigende Beliebtheit des vergleichsweise langsamen, teuren und analogen Musikmediums Vinylschallplatte zu erklären seien. Sie fanden vielschichtige Bedeutungen und Praktiken, die mit dem Besitz und der Nutzung von Vinyl verbunden sind, u.a. wie über das Vinylsammeln in Auseinandersetzung mit Fragen von Authentizität Identitäten konstruiert und Gemeinschaften gebildet werden. Auch Christina Goulding und Maud Derbaix (2019) haben in einer qualitativ-empirischen Untersuchung herausgearbeitet, wie Beteiligte am Secondhand-Vinylmarkt verschiedene Formen von musikalischer Authentizität erleben, die sie an vermeintlich überlegenen Formen der Musikwiedergabe vermissen. In einem

ähnlichen Ansatz analysierten William E. Tsitsos und R. Saylor Breckenridge (2023) die unterschiedlichen „auratischen“ Potentiale von Musikmedien, in ihrem stärksten Gegensatz von Vinylschallplatte und Streaming. Sie entwickelten Walter Benjamins Konzept der „Aura“ von einer inhärenten Qualität des Kunstwerks hin zu einer Konsequenz aus dem Verhältnis von Objekt und Rezipient*in. Aus dieser Sicht haben Musikmedien umso mehr auratisches Potential, je geringer ihre technische Reproduzierbarkeit, je schwieriger ihre Verfügbarkeit und je höher das mit ihrem Besitz verbundene kulturelle und symbolische Kapital ist. Analoge und digitale Musikmedien erfüllen demnach unterschiedliche Funktionen und werden parallel verwendet, je nach aktuellem Bedarf der Rezipient*innen. Die Befriedigung unterschiedlicher Bedürfnisse der Konsument*innen fanden auch Kashif Naveed, Chihiro Watanabe und Pekka Neittaanmäki (2017: 1) als Einflussfaktor bei ihrer Untersuchung der „parallel paths of increasing popularity of streaming services and a resurgence of live music“. Sie identifizierten eine gegenseitige Verstärkung der beiden Felder, hin zur Entwicklung einer „live-concert-streaming music industry“ (ebd.: 4). Und nicht zuletzt hat David Hesmondhalgh in seiner Keynote Lecture zu unserer Tagung und in einem später erschienenen Bericht an das Britische Parlament (Hesmondhalgh et al. 2023) über parallel existierende und agierende akademische Disziplinen berichtet, die zu Auswirkungen von algorithmusgesteuerten Empfehlungssystemen auf Musikkonsum und Musikschaften forschen. Weitgehend ohne Bezug aufeinander suchen die akademische Informatik und die kritische sozial- und geisteswissenschaftliche Forschung aus ihrer jeweiligen eingeschränkten Perspektive nach Antworten und Lösungen. Dadurch fehlt auf der einen Seite die nötige Rückbindung an soziale und kulturelle Aspekte der identifizierten Probleme, während die andere Seite oft eine Erklärung der Funktionsweisen bzw. überhaupt Beweise zur Untermauerung ihrer Behauptungen schuldig bleibt.¹²

Letztlich stellt sich – rückführend an den Beginn unserer Ausführungen – auch die Frage nach Parallelitäten von Wissenskulturen, welche sich auf unterschiedlichen Ebenen gestalten: Hierbei findet sich hinsichtlich Wissenschaft und Alltagswissen zum einen, „dass wissenschaftliches Wissen – trotz bestehender Parallelen zum Alltagswissen [...] – Unterschiede zu anderen Wissensformen aufweist“ (Poferl/Keller 2018: 19). Diese Parallelität wird in ihrer extremsten Form sichtbar in der oben beschriebenen Divergenz von wissenschaftlich basiertem Faktenwissen und den sogenannten alternativen Fakten, welche stärker auf Emotionalisierung und Meinungsbildung abzielen. Demgegenüber stehen zunehmend Ansätze der Wissenschaftskommunikation und Third Mission als Aufgabe akademischer Institutionen. Zum anderen lassen sich aber auch zwischen den

12 Ein aktueller Versuch des Brückenschlags zwischen Informatik und Sozialwissenschaften stellt das Forschungsprojekt „Humans and Recommender Systems“ dar: <https://humrec.github.io>.

verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen parallel bestehende Wissenskulturen beobachten, deren Grenzen seit einigen Jahren durch zunehmende Forderungen nach inter- oder transdisziplinärer Forschung überschritten werden sollen.¹³ Die Popular Music Studies, die sich selbst prinzipiell als interdisziplinär orientiertes Fachgebiet verstehen und gesellschaftliche Relevanz anstreben, sind geradezu prädestiniert dafür, bestehende Parallelitäten zu hinterfragen, aufzubrechen und nach Anschlüssen zu suchen. So liegt der Zusammenarbeit zwischen den beiden Fachgesellschaften GFPM und IASPM D-A-CH der geteilte Selbstanspruch zugrunde, über den eigenen akademischen Tellerrand hinauszuschauen, bereit zu sein, von anderen zu lernen und Gemeinsames zu betonen.

4. Struktur des Sammelbands

Die Intention der dieser Publikation zugrundeliegenden Tagung war es, auf Basis einer möglichst offenen Bestandsaufnahme (vermeintliche) Parallelitäten in der populären Musikpraxis, in der korrespondierenden Forschung wie auch in der Lehre und Vermittlung populärer Musik sichtbar und damit kritisch verhandelbar zu machen. In diesem Sinne können die Popular Music Studies dazu beitragen, einer Betonung und Verhärtung von (bestehenden wie behaupteten) Differenzen, welche häufig mit hierarchischen Machtgefüllen einhergehen und soziale Ungleichheit evozieren, entgegenzuwirken, indem sie auch geeignete Wege und Praktiken eines konstruktiven, inklusiven und wertschätzenden Umgangs mit Heterogenität und Diversität aufzeigen.

Dem offen gehaltenen Call gemäß fielen die Abstract-Einreichungen zur Tagung im Frühjahr 2022 thematisch sehr heterogen aus. Entsprechend vielfältig gestalteten sich das Programm zur Tagung und schließlich auch die vorliegende, aus der Doppelkonferenz resultierende Publikation, die neben einer Auswahl der in Wien gehaltenen Vorträge in überarbeiteter Form auch die verschriftlichte Version einer Podiumsdiskussion mit renommierten Akteurinnen der österreichischen Musik- und Kultur-Szene enthält. Wie im Folgenden aus der Kurzbeschreibung der einzelnen Beiträge hervorgeht, wird das Thema der „Parallelgesellschaften“ in populärer Musik von unseren Autor*innen auf unterschiedlichsten Ebenen thematisiert: Es geht um Begriffe und ihre Semantiken und damit verbundene wertende Zuschreibungen, um zeitlich parallele Popmusikgeschichtsschreibungen in

¹³ Beispiele hierfür sind die von Ella O'Brien-Coker, Max Ruhmann, Chris Kattenbeck, Svenja Reiner und Daniel Suer initiierte Summerschool „Transdisziplinäre Pop*Musikforschung“, welche im Jahr 2018 stattfand (<https://kuwipop.tumblr.com/tagged/summerschool>) oder die bei transcript erscheinende Buchreihe „Transdisziplinäre Popkulturstudien“, die von Beate Flath, Charis Goer, Christoph Jacke und Martin Zierold herausgegeben wird.

getrennten Staaten, um rivalisierende popmusikalische Genres, um Konfrontationen und Korrelationen von Lebenswelten oder um Praktiken des Zusammen- und Gegeneinander-Arbeitens wie auch um die Un/Sichtbarmachung in popmusikalischen Berufsfeldern.

Moritz Ege untersucht in seinem Beitrag am Beispiel dreier aktueller Pop-songs und ihres Umgangs mit „Moral“, welche Rolle populäre Musik als Abbild von und Kommentar zu kulturellen und gesellschaftspolitischen Spaltungen spielen kann. Aus einer Neo-Gramscianischen Perspektive analysiert er die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von traditionalistischem und anti-traditionalistischem popkulturellem Antimoralismus. Er zeigt, welche ethischen und politischen Positionen diese implizieren und zu welchen hegemonialen Projekten sie beitragen. Dabei wird deutlich, wie „Popular Music“ (in verschiedenen deutschen Übersetzungen) Spannungen abbildet, die in konfliktreichen kulturellen Verhandlungen zum Vorschein kommen.

Susanne Binas-Preisdörfer und Dietmar Elflein rekonstruieren aus auto-ethnographischer Perspektive als in Ost- bzw. West-Deutschland Sozialisierte, weshalb sich im deutschen Wissenschaftsbetrieb parallele Strukturen in den Popular Music Studies bzw. der Populärmusikforschung (auch um diese konkurrierenden Begriffe geht es dabei) mit zwei separaten Fachgesellschaften entwickelt haben. Ihre persönlichen Erinnerungen nutzen sie dabei unter Einbeziehung weiterer (Archiv-)Materialien als Ausgangspunkt, um über größere gesellschaftliche Strukturen zu reflektieren.

Cornelia Lund und Holger Lund analysieren in ihrem Artikel Diskurse zu türkischer Kultur und Popmusik in der Bundesrepublik Deutschland seit den 1960er Jahren und ergänzen diese Diskursanalyse um experimentelle Hörforschungen und museologische Beobachtungen. Dabei zeigen und kritisieren sie zahlreiche Rassismen, welche soziale und kulturelle Abgrenzungen von aus der Türkei eingewanderten Menschen in Deutschland befeuerten. Vor diesem Hintergrund zeichnen die Autor*innen nicht nur den von der „deutschen Dominanzgesellschaft“ kaum wahrgenommenen kommerziellen Erfolg türkischer Popmusik in und aus Deutschland nach, sondern stellen diese Musik in Relation zu vergangenen und aktuellen politischen Debatten. Dabei wird deutlich, wie die Entstehung von Parallelgesellschaften durch rassistische Ausgrenzung von Minderheiten befördert und somit Integration verhindert wird, aus postmigrantischer Perspektive unter dem Motto der Desintegration aber auch politischer Widerstand geübt wird.

Utku Öğüt und Sean Prieske dokumentieren in ihrem Beitrag die musikalischen Aktivitäten der Goethe-Institute in der Türkei von den späten 1950er bis in die 2000er Jahre. Sie arbeiten heraus, welche Wechselwirkungen zwischen den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen in Deutschland, der Türkei und der globalisierten Welt einerseits und den Musikveranstaltungen an den drei türkischen Goethe-Instituten andererseits zu beobachten waren. So

zeigt sich etwa, dass die musikalischen Aktivitäten als Klassikkonzerte begannen, sich schließlich jedoch auf populärere Genres wie Jazz, Rock, Alternative, Electronica und sogar experimentelle Musik ausweiteten.

Dietmar Elflein befasst sich in seinem Beitrag mit den Verbindungselementen und Gleichzeitigkeiten der Aneignung US-amerikanischer Popmusik in West- und Ostdeutschland vor dem Mauerfall. Dabei betont er anhand von R&B, Soul, Funk und Disco vor allem Parallelen in BRD und DDR und kritisiert die oftmals auf Differenzen fokussierende Historiografie deutsch-deutscher Musikgeschichtsschreibung. Seine neue Lesart exemplifiziert er aufbauend auf Literaturbeispielen, der Betrachtung von Soul aus der Bundesrepublik, dem in Ost und West erfolgreichen Lied „Über sieben Brücken mußt Du gehn“ und einer Analyse der Netzwerke daran beteiligter Studiomusiker*innen.

Marcus Bühler untersucht diskursanalytisch die in zeitgenössischen Zeitschriften und wissenschaftlichen Publikationen in der westdeutschen Folk-Renaissance-Bewegung der 1970er und 1980er Jahre geführte Debatte über «Deutsch Folk». Dabei zeigt er, wie in Bezugnahme auf die Ideen Eislers und Brechts um die Deutung der Begriffe „Volk“ und „Folk“ bzw. „Volksmusik“ und „Folk Music“ gerungen wurde – auch im Versuch, sich gegenüber konservativen und historisch belasteten Lesarten sowie Einflüssen aus Rockmusik und Schlager abzugrenzen.

Antonia Bruneder nutzt die Metapher der „Parallelgesellschaft“ als Ausgangspunkt, um zu zeigen, wie deutschsprachiger Gangsta-Rap vom rechtswissenschaftlichen Diskurs weitgehend ignoriert wird, und dies, obwohl Rechtsbrüche wie Gewalt und Drogenhandel ein essenzielles Thema entsprechender Lyrics und Inszenierungen sind. Sie fordert eine gründliche Auseinandersetzung der Rechtswissenschaften mit dem Genre Gangsta-Rap und die Einbeziehung entsprechender Expert*innen als notwendige Voraussetzung für die Rechtsprechung, insbesondere hinsichtlich des Grundsatzes der Kunstrechte.

Benjamin Burkhardt betrachtet in seinem Beitrag Jazz-Pop-Fusionen und konstatiert die mangelnde Erforschung derselben aufgrund musikhistorischer und wissenschaftsgeschichtlicher Parallelentwicklungen. Aufbauend auf einer Betrachtung der Fachhistorien von Popular Music Studies und Jazzforschung führt er eine qualitative Inhaltsanalyse einschlägiger Fachzeitschriften aus diesen beiden Forschungsbereichen durch. Diese zeigt, wie sehr Bemühungen um Abgrenzungen der beiden Forschungsdisziplinen voneinander in einem Ungleichverhältnis bei der Erforschung von Jazz-Pop-Fusionen resultieren. Aufgrund der Dominanz der Jazzforschung hinsichtlich dieser Musik liegt der Fokus auf musiktheoretischen und -analytischen Zugängen, wohingegen empirische, sozial-historische oder kulturwissenschaftliche Fragestellungen, wie sie in den Popular Music Studies prominent sind, weitgehend ausgeklammert werden.

Alexander Reuter widmet sich mit ethnographischem Ansatz einer lokalen Open-Mic-Community und analysiert, inwiefern sie als „Parallelwelt“ zum kom-

merziell ausgerichteten Musikbusiness angesehen werden kann. Er legt dar, wie ihre Mitglieder sich diskursiv um eine entsprechende Abgrenzung entlang des Wertes der Authentizität bemühen, die aber letztlich nicht aufrecht zu erhalten ist, da es zahlreiche Berührungs punkte und Überschneidungen zu gewinnorientierten Veranstaltungen und ihren Praktiken gibt.

Die nun folgenden drei Beiträge nehmen sich unterschiedlichen Formen der aktuellen Kulturarbeit an und gehen der Frage nach, wie dort über musikalische und performative Praktiken und über Narrationen Differenzen erzeugt und verhandelt werden: Eva Krisper befasst sich in ihrem Artikel mit dem sozialen Status wie auch mit den unterschiedlichen Professionalisierungsgraden von Musiker*innen in Coverbands, wobei sie auf Basis von qualitativen Interviews aufzeigt, wie die Feldteilnehmer*innen Differenzkategorien wie Amateur*in, Teilzeit- bzw. Semi-Profi oder Vollprofi entlang spezifischer Kriterien und Kompetenzen entwickeln, d.h. diese selbst aktiv mit hervorbringen, und wie sie diese Kategorien diskursiv nutzen, um Cover-Musiker*innen zu bewerten und zu klassifizieren. In der Band-Praxis allerdings, im gemeinsamen Musizieren, spielen die Abgrenzungen dann nach Krisper faktisch eine geringere Rolle – die Praxis mildert sozusagen die diskursiven Grenzziehungen bzw. lässt diese verschwimmen. Funktion und Wirksamkeit der Differenzkategorien sind somit nicht zuletzt im Kontext eines neoliberal geprägten Musikarbeitsmarkts zu sehen, in welchem sich das unternehmerische Selbst zwangsläufig über radikale Selbstvermarktung, Wettbewerb und Konkurrenz – d.h. über Abgrenzungen zu anderen – positioniert.

Auch in Melanie Ptatschecks Beitrag spielen aktuelle strukturelle Gegebenheiten im Musikgeschäft und ihre teils ausgrenzenden Effekte eine wichtige Rolle, wobei nun die Ebene der Musikproduktion – der Prozess des kollaborativen Songwritings – in den Blick genommen wird. Auf Basis qualitativer Interviews mit zehn professionellen Songwriterinnen veranschaulicht sie u.a., welche Motivation die Frauen in ihrem Beruf antreibt, mit welchen spezifischen Problemen sie in ihrem Berufsfeld alltäglich konfrontiert sind und wie herausfordernd es für Songwriterinnen auch in mentaler Hinsicht ist, in dieser nach wie vor männlich dominierten Berufs- und Lebenswelt, in der Frauen häufig in eine durch Unsicherheiten und Prekarität geprägte Parallelstruktur abseits des Rampenlichts gedrängt werden, Sichtbarkeit, Unterstützung und Anerkennung zu erlangen.

Michael Ahlers und Jan-Peter Herbst befassen sich in ihrem Artikel ebenfalls mit Songwriting als einer kollaborativen Praxis unter besonderer Berücksichtigung von Songwriting-Camps, wobei u.a. unter Einbeziehung aktueller Kreativitätstheorien das Spannungsverhältnis zwischen dem kreativen Schaffensprozess der Beteiligten einerseits und dem durch Rationalisierung und starke Zwänge ökonomischer, rechtlicher, stilistischer und organisationaler Art gekennzeichneten Spielraum, in dem die Akteur*innen agieren, andererseits beleuchtet wird. Im Gegensatz zu den für weite Teile der Bevölkerung gut sichtbaren Pop-Stars als

Interpret*innen von populärer Musik agieren Songwriter*innen quasi im Verborgenen, sind Teil einer weitgehend unsichtbaren Parallelwelt, deren Leistungen für die Allgemeinheit kaum wahrnehmbar sind.

Stimmen aus der musikproduzierenden und musikveranstaltenden wie auch aus der kulturjournalistischen Praxis Raum zu geben und für sich selbst sprechen zu lassen, war Sarah Chaker und Michael Huber als Hauptverantwortlichen der Wiener Tagung wie auch als Sammelband-Mitherausgeber*innen ein großes Bedürfnis. Im Zuge einer moderierten Podiumsdiskussion an der mdw haben Amira Ben-Saoud, Esra Özmen und Anne Wiederhold-Daryanavard am 22. Oktober 2022 ihre Perspektiven auf Parallelitäten, Parallelstrukturen und Parallelwelten im aktuellen Musikleben dargelegt und mit dem anwesenden Publikum besprochen. Ein Transkript des Gesprächs in gerahmter, leicht gekürzter, sprachlich geglätteter, inhaltlich aber weitgehend unveränderter und autorisierter Form beschließt den Sammelband.

5. Dank

Kollaboration ist nicht nur im gemeinsamen Musizieren und Musikproduzieren, in der Musikvermittlung ebenso wie in der Musikaneignung alltägliche Praxis, sondern ebenso im Feld der Wissenschaften. Insofern geht unser Dank an all die vielen Menschen, mit welchen wir im Zuge der Konferenz¹⁴ und während der Entstehung des vorliegenden Buches kooperieren durften. In Vorbereitung auf die Wiener Tagung hat das paritätisch besetzte Steuerungsboard mit Stefanie Alisch, Sarah Chaker, Ralf von Appen, André Doebring, Magdalena Fürnkranz, Michael Huber, Svenja Reiner und Peter Tschmuck viel Zeit investiert und sich durch äußerst angenehme und konstruktive Zusammenarbeit ausgezeichnet. Wir danken außerdem herzlich den Vorständen und Beiräten der GFPM und von IASPM D-A-CH, auf deren hilfreiches Feedback wir jederzeit zählen konnten. Was wir definitiv aus unserer inzwischen jahrelang andauernden Kooperation mit zwei Vereinen als vermeintlichen „Parallelgesellschaften“ berichten können, ist, dass eine solche Parallelstruktur durch die Notwendigkeit, sich permanent und in vielerlei Hinsicht sehr gut abzustimmen, auf jeden Fall viel (Mehr-)Arbeit verursacht. Gleichzeitig hat es uns auch sehr viel Freude gemacht, mit vielen unserer geschätzten Kolleg*innen über Instituts- und Fachgrenzen hinweg längerfristig im produktiven Austausch stehen und einander besser kennenlernen zu können. In

¹⁴ Eine ausführliche Danksagung an alle Kolleg*innen, welche die Großkonferenz im Oktober 2022 mit uns an der mdw gesternmthaben, lässt sich dem Book of Abstracts zur Konferenzentnehmen: <https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ims/downloads/mdw-Parallelgesellschaften-Parallel-Societies-BoA-2022.pdf>

finanzieller Hinsicht wurden wir durch beide Vereine, ganz besonders aber durch die mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien unter Rektorin Ulrike Sych, durch das Institut für Musiksoziologie und das Institut für Populärmusik der mdw als auch durch die hauseigene Forschungsförderung mit Therese Kaufmann und Vitali Bodnar großzügig unterstützt, sowohl was die Tagung als auch die vorliegende Publikation angeht.

Dass es uns gelingt, einen *gemeinsamen* Sammelband zur Tagung in Wien zu gestalten (und nicht etwa zwei separate Publikationen aus dieser resultieren zu lassen) und damit die fachlich-strukturellen „Parallelgesellschaften“ auch über die Konferenz hinaus dem Inhaltlichen hintenanzustellen, war uns ein sehr großes Anliegen, konfrontierte uns allerdings auch mit vielfältigen Fragen. So wurde z.B. das (jeweils) gewohnte Layout der GFPM-Reihe *Beiträge zur Populärmusikforschung* bzw. von *~Vibes – The IASPM D-A-CH-Series* für diese Ausgabe abgeändert und ein neues Layout entworfen, mit dem Ziel, die parallelen Gepflogenheiten beider Verbände einander anzunähern. Dass der vorliegende Sammelband nun also nicht nur physisch im Rahmen der *Beiträge* erscheint, sondern auch gleichzeitig im kostenfrei zugänglichen Open-Access-Format – unabdingbare Voraussetzung für eine Veröffentlichung im Rahmen von *~Vibes* –, wäre ohne den beträchtlichen Zuschuss aus dem Open Access Fund der mdw nicht realisierbar gewesen. Auch dem transcript-Verlag – namentlich Daniel Bonanati, Christine Wichmann und Julia Wieczorek – sei herzlich für die Betreuung der Publikation im Sonderformat gedankt.

Monika Schoop (IASPM D-A-CH) und André Doehring (GFPM) haben uns zudem im Zuge der Verlagsverhandlungen bestens beraten und konstruktiv unterstützt. Für ihre inhaltlich wichtige und ehrenamtliche Arbeit im Rahmen der Publikation danken wir außerdem allen Gutachter*innen, die im Zuge des anonymen Peer Review-Verfahrens Rückmeldung zu den einzelnen Artikeln gegeben haben, die namentlich jedoch leider – aber selbstverständlich – ungenannt bleiben müssen. Claudia Schacher hat das Layout der Sonder-Publikation(en) entworfen und die Artikel in akribischer Detailarbeit gesetzt – dafür herzlichen Dank. Jason Heilman danken wir für seine Arbeit als proof reader. Der Abdruck der Podiumsdiskussion wäre ohne die Unterstützung durch Mira Perusich und Anne Wiederhold-Daryanavard nicht realisierbar gewesen. Unser besonderer Dank gilt Sebastian Engler, der in äußerst gewissenhafter Weise das gesamte Buch lektoriert und klug kommentiert hat. Schließlich sei an dieser Stelle auch noch einmal all den zahlreichen Unterstützer*innen der Tagung, insbesondere den beteiligten Verwaltungsmitarbeiter*innen an der mdw, allen involvierten Institutsmitarbeiter*innen und unseren studentischen Hilfskräften auf das Herzlichste für ihren Einsatz gedankt. Nun wünschen wir all unseren Leser*innen, in welchem (Parallel-)Format auch immer die Beiträge sie erreichen mögen, eine inspirierende Lektüre.

Literatur

- APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte (2006). *Parallelgesellschaften?* APuZ Ausgabe 1-2/2006, <https://www.bpb.de/medien/30006/AQ6PWB.pdf> (Zugriff: 15.5.2024).
- Bartmanski, Dominik/Woodward, Ian (2015). *Vinyl – The analogue record in the digital age*. London: Routledge.
- Bauman, Zygmunt (2018). *Die Angst vor den anderen. Ein Essay über Migration und Panikmache*. Berlin: Suhrkamp (5. Auflage).
- Blaukopf, Kurt (1989). *Beethovens Erben in der Mediamorphose. Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära*. Heiden: Verlag Arthur Niggli.
- Bretschneider, Rudolf (2017). „Im Gespräch: Rudolf Bretschneider und Esther Pauli“. In: *Perspektiven Integration 06/2017: Parallelgesellschaften. Segregation und desintegrative Milieus*. Wien: Österreichischer Integrationsfonds, https://www.integrationsfonds.at/fileadmin/content/AT/Fotos/Logos_Sujets/Allgemeine/3_Perspektiven_Parallelgesellschaft_200x260_SCREEN.pdf (Zugriff: 8.4.2024).
- Bublitz, Hannelore (2003). *Diskurs*. Bielefeld: transcript.
- CfA (2022). *Call for Abstracts zur 5. IASPM D-A-CH Tagung/32. GFPM Tagung an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, <https://www.iaspm-dach.net/blog/2021/12/15/cfp-5-iaspm-d-a-ch-tagung-32-gfpm-tagung-paralelgesellschaften-wien-20-22102022> (Zugriff: 8.4.2024).
- Dudenredaktion (o.J.). „Parallelität.“ In: *Duden online*, <https://www.duden.de/node/108258/revision/1320713> (Zugriff: 15.3.2024).
- Fisch, Andreas (2007). „Ausgrenzung und Leitkultur. Zur integrativen Funktion von ‚Parallelgesellschaften‘.“ In: *Ethik und Gesellschaft 1/2007*, <https://doi.org/10.18156/eug-1-2007-art-5> (Zugriff: 15.3.2024).
- Gestring, Norbert (2005). „Parallelgesellschaften – ein Kommentar.“ In: *Jahrbuch StadtRegion 2004/05*. Hg. v. Norbert Gestring, Herbert Glasauer, Christine Hannemann, Werner Petrowsky und Jörg Pohlan. Wiesbaden: VS Verlag, S. 163–169.
- Goulding, Christina/Derbaix, Maud (2019). „Consuming material authenticity in the age of digital reproduction.“ In: *European Journal of Marketing 53* (3), S. 545–564.
- Groß, Eva Maria/Gundlach, Julia/Heitmeyer, Wilhelm (2010). „Die Ökonomisierung der Gesellschaft. Ein Nährboden für Gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit in oberen Status- und Einkommensgruppen.“ In: *Deutsche Zustände, Folge 9*. Hg. v. Wilhelm Heitmeyer. Berlin: Suhrkamp, S. 138–157.
- Hall, Stuart (1994). *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument Verlag.

- Handelsblatt Online* (2023). „Parallelgesellschaften durch Zuwanderer? Der Heiratsmarkt regelt das.“ Beitrag von Thomas Hanke, <https://www.handelsblatt.com/meinung/kolumnen/globale-trends-parallel-gesellschaften-durch-zuwanderer-der-heiratsmarkt-regelt-das/29064160.html> (Version vom 29.3.2023, Zugriff: 8.4.2024).
- Häußermann, Hartmut (2007). „Ihre Parallelgesellschaften, unser Problem. Sind Migrantenviertel ein Hindernis für Integration?“ In: *Leviathan* 35 (4), S. 458–469.
- Heitmeyer, Wilhelm (1992). *Rechtsextremistische Orientierungen bei Jugendlichen. Empirische Ergebnisse und Erklärungsmuster einer Untersuchung zur politischen Sozialisation*. Weinheim u.a.: Juventa (4. Auflage).
- Heitmeyer, Wilhelm (2011). „Rohe Bürgerlichkeit.“ In: *ZEIT ONLINE*, <https://www.zeit.de/2011/39/Verteilungdebatte-Klassenkampf> (Version vom 22.9.2011, Zugriff: 9.4.2024).
- Heitmeyer, Wilhelm/Müller, Joachim/Schröder, Helmut ([1997] 2015). *Verlockender Fundamentalismus. Türkische Jugendliche in Deutschland*. Berlin: Suhrkamp (4. Auflage).
- Hesmondhalgh, David/Campos Valverde, Raquel/Kaye, D. Bondy Valdovinos/Li, Zhongwei (2023). *The impact of algorithmically driven recommendation systems on music consumption and production – a literature review*, <https://www.gov.uk/government/publications/research-into-the-impact-of-streaming-services-algorithms-on-music-consumption/the-impact-of-algorithmically-driven-recommendation-systems-on-music-consumption-and-production-a-literature-review> (Zugriff: 25.3.2024).
- Hiergeist, Teresa (Hg.) (2017). *Parallel- und Alternativgesellschaften in den Gegenwartsliteraturen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hiergeist, Teresa/Bidmon, Agnes/Broders, Simon/Gerund, Katharina (2021). „‘Paragesellschaften’. Diskursive Verhandlungen sozialer Kohäsion.“ In: *Paragesellschaften. Imaginationen – Inszenierungen – Interaktionen in den Gegenwartskulturen*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1–24.
- Kandel, Johannes (2004). „Organisierter Islam und gesellschaftliche Integration“. Politische Akademie der Friedrich-Ebert-Stiftung, Referat Interkultureller Dialog, <https://library.fes.de/pdf-files/akademie/online/50372.pdf> (Zugriff: 3.5.2024).
- Kaschuba, Wolfgang (2005). „Nachrichten aus der Parallelgesellschaft“, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/9891/9.pdf?sequence=1> (Zugriff: 21.2.2024).
- Kaschuba, Wolfgang (2007). „Ethnische Parallelgesellschaften? Zur kulturellen Konstruktion des Fremden in der europäischen Migration.“ In: *Zeitschrift für Volkskunde* 1/2007, S. 65–85.
- Kumkar, Nils C. (2022). *Alternative Fakten. Zur Praxis der kommunikativen Erkenntnisverweigerung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

- Lindner, Rolf (1981). „Jugendkultur und Subkultur als soziologische Konzepte.“ In: *Soziologie der jugendlichen Subkulturen. Eine Einführung*. Hg. v. Mike Brake. Frankfurt am Main: Campus, S. 172–193.
- Madsen, Thomas/Morton, Thomas/Power, Séamus A. (2023). „An investigation of politicians‘ responses to urban diversity and disadvantages: The case of Danish ‚parallel societies‘“, *British Journal of Social Psychology* 63(1), S. 186–204. <https://doi.org/10.1111/bjso.12673>
- Meyer, Thomas (o.J. [2002]). „Parallelgesellschaft und Demokratie.“ In: *fes-online-akademie*, <https://library.fes.de/pdf-files/akademie/online/50368.pdf> (Zugriff: 15.3.2024). Überarbeiteter Auszug aus Meyer, Thomas (2002). „Parallelgesellschaft und Demokratie.“ In: *Die Bürgersgesellschaft. Perspektiven für Bürgerbeteiligung und Bürgerkommunikation*. Hg. v. Thomas Meyer und Reinhard Weil. Bonn: Dietz, S. 343–372.
- Micus, Matthias/Przybilla-Voß, Marika (2017). „Was als normal gilt, kann nicht mehr problematisiert werden“ – Gespräch mit Prof. Dr. Wilhelm Heitmeyer über Deutsche Zustände, Parallelgesellschaften und die Lockungen des Linkenpopulismus.“ In: *INDES. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 3/2017, S. 7–20.
- Micus, Matthias/Walter, Franz (2006). „Mangelt es an ‚Parallelgesellschaften‘?“ In: *Der Bürger im Staat* 4/2006, S. 215–221.
- Naveed, Kashif/Watanabe, Chihiro/Neittaanmäki, Pekka (2017). „Co-evolution between streaming and live music leads a way to the sustainable growth of music industry – Lessons from the US experiences“, In: *Technology in Society* 50 (April), S. 1–19.
- Neue Zürcher Zeitung* (2024). „Dänemark will Parallelgesellschaften bekämpfen, doch der Ghetto-Plan hat Folgen“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, <https://www.nzz.ch/international/daenemark-will-parallelgesellschaften-bekaempfen-doch-der-ghetto-plan-hat-folgen-ld.1764773> (Version vom 29.1.2024, Zugriff: 15.3.2024).
- ÖIF – Österreichischer Integrationsfonds (2020). *Befragung „Importierte Konflikte“.* Fact-Sheet – Zentrale Ergebnisse. Juli 2020, https://www.integrationsfonds.at/fileadmin/user_upload/OEIF_FactSheet_Importierte_Konflikte.pdf (Zugriff: 9.4.2024).
- Poferl, Angelika/Keller, Reiner (2018). „Form und Feld. Soziologische Wissenskulturen zwischen diskursiver Strukturierung und erkenntnisorientiertem Handeln.“ In: *Wissenskulturen der Soziologie*. Hg. v. Reiner Keller und Angelika Poferl. Weinheim: Beltz Juventa, S. 18–39.
- Reckwitz, Andreas/Rosa, Hartmut (2021). *Spätmoderne in der Krise. Was leistet die Gesellschaftstheorie?* Berlin: Suhrkamp.
- Reinhardt, Karoline (2020). „Ambivalente Aspekte der ‚Parallelgesellschaft‘.“ In: *Migration & Sicherheit in der Stadt*. Hg. v. Bernhard Frevel. Münster: Hochschule für Polizei und öffentliche Verwaltung NRW.

- Rodatz, Mathias (2012). „Produktive ‚Parallelgesellschaften‘. Migration und Ordnung in der (neoliberalen) ‚Stadt der Vielfalt‘.“ In: *BEHEMOTH – A Journal on Civilisation* 5 (1), S. 70–103.
- Rother, Stefan (2017). „Parallelgesellschaft – Segregation – Ausgrenzung.“ In: *Deutschland Einwanderungsland. Begriffe – Fakten – Kontroversen*. Hg. von Karl-Heinz Meier-Braun/Reinhold Weber. Stuttgart: Kohlhammer, S. 176–178 (3. Auflage).
- Smudits, Alfred (2002). *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*. Reihe Musik und Gesellschaft, Band 27. Wien: Braumüller.
- Sitzer, Peter/Heitmeyer, Wilhelm (2007). „Rechtsextremistische Gewalt von Jugendlichen.“ In: *APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte* 37, S. 3–10.
- Stuttgarter Zeitung Online* (2024). „Islamistische Demo in Hamburg – Was ist das Kalifat?“ Beitrag von Markus Brauer, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.islamistische-demo-in-hamburg-was-ist-ein-kalifat-staat.42e5bfc1-a669-449b-b626-0c1673493adf.html> (Version vom 3.5.2024, Zugriff 3.5.2024).
- Tsitsos, William E./Breckenridge, R. Saylor (2023). „The Work of Reproduction in the Age of Digital Art. The Role of ‚Aura‘ in the Revitalisation of Vinyl Records and Cassettes.“ In: *International Journal of Music Business Research* 12 (1), S. 13–23.
- VIENNA.AT (2020). „Raab will gegen Parallelgesellschaften vorgehen“, <https://www.vienna.at/raab-will-gegen-parallelgesellschaften-vorgehen/6666305> (Version vom 3.7.2020, Zugriff: 15.3.2024).
- Wagenknecht, Sahra (2023). „Wir können keine Parallelgesellschaften zulassen.“ Video-Interview mit der WELT vom 8.11.2023, <https://www.sahra-wagenknecht.de/de/article/3301.wir-k%C3%BCnnen-keine-parallelgesellschaften-zulassen.html> (Zugriff: 9.4.2024).
- Wiener Kurier Online (2023). „Wiens ÖVP-Chef: ‚Geistige Landesverteidigung‘ gegen Parallelgesellschaften.“ In: *Kurier Online*, <https://kurier.at/politik/inland/wiens-oepv-chef-geistige-landesverteidigung-gegen-parallelgesellschaften/402690502> (Version vom 30.11.2023, Zugriff: 15.3.2024).
- Worbs, Susanne (2007). „Parallelgesellschaften‘ von Zuwanderern in Deutschland?“ In: *Sozialwissenschaftlicher Fachinformationsdienst soFid*, Migration und ethnische Minderheiten 1/2007, S. 7–30.
- Yildiz, Erol/Hill, Marc (Hg.) (2014). *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- Zeit Online (2024). „Djir-Sarai: Parallelgesellschaften in den Köpfen beseitigen.“ In: *Zeit Online*, <https://www.zeit.de/news/2024-01/06/djir-sarai-parallelgesellschaften-in-koepfen-beseitigen> (Version vom 6.1.2024, Zugriff: 15.3.2024).

Audiovisuelle Medien

Fresh, Eko (2012). „Der Gastarbeiter“. Album *Ek to the Roots*. Seven Days Music (Sony Music). Video zum Song: <https://www.youtube.com/watch?v=yQZTntUx3Yk> (Zugriff: 8.4.2024).

Abstract

This chapter is intended both as an introduction to the conference proceedings and as a necessary framing of the conference topic, designed to illuminate different interpretations of and references to the term „parallel societies“. In accordance with our intention to initiate a joint conference of the two supposedly parallel associations for popular music research/popular music studies in German-speaking countries, a topic was chosen for the 2022 annual conference in Vienna that would make it possible to address this relationship and to undertake a critical-reflexive examination of the claimed or perceived divergences in popular music and its research and mediation. This article presents the genesis and development of the contested term „parallel societies“, as well as the term's independent existence, which deviates from academic definitions due to its often one-sided, abbreviated and exclusionary use in the mass media and in political and public debate. It reveals how a targeted connotation is established by referencing ethnicity or religious affiliation, while significant formative factors such as school education, income and social background are often ignored. Corresponding applications of the term derived from incidents in world politics are presented, as are the worrying social effects that these narratives entail for the designated people and social groups. A link is then made to pop cultural practices and how they reference the effects of „parallel societies“; finally, there is an examination of the thematisation of parallel (music) worlds as a result of digitalisation. Moreover, the chapter contains an overview of the contributions to this anthology.

Biographische Informationen

Sarah Chaker ist Assistenzprofessorin am Institut für Musiksoziologie der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen derzeit primär Straßenmusik, Musikvermittlung und populäre Musik (insbesondere Metal). Kontakt: chaker-s@mdw.ac.at

Michael Huber ist Professor für Musiksoziologie an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seine Forschungsschwerpunkte sind Musikrezeption in der digitalen Mediamorphose, Strukturen des Musiklebens in Österreich sowie musikalische Sozialisation. Kontakt: huber-m@mdw.ac.at

Sean Prieske ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt „PopPrints – The Production of Popular Music in Austria and Germany 1930–1950“ an der Paris Lodron Universität Salzburg. 2024 erscheint seine Dissertation zu musikalischen Praktiken geflüchteter Menschen in Berlin. Zudem betreibt er den musikwissenschaftlichen Podcast „Musikgespräch“. Kontakt: sean.prieske@plus.ac.at

Ralf von Appen ist Professor für Theorie und Geschichte der Populärmusik an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seine Forschungsschwerpunkte sind Analyse, Ästhetik und Geschichte populärer Musiken. Kontakt: von-appen@mdw.ac.at

Pop vs. the people?

Spaltungsdiagnosen und Moralisierungskritiken

Moritz Ege

Einleitung: Parallelgesellschaften und das Populäre

Dieser Beitrag untersucht anhand einiger aktueller Popsongs verschiedene – heruntergebrochen: zwei – Verständnisse aktueller gesellschaftlicher Spaltungen, die sich auf je eigene Weise durch Bezüge auf das Populäre konstituieren. Den Ausführungen liegen zwei Ausgangshypothesen zugrunde. Die erste lautet, dass die Unterscheidung zwischen Popularkultur, Populärkultur und Popkultur, also von drei möglichen Übersetzungen von „popular culture“, nicht nur für den fachlichen Zusammenhang der *Popular Music Studies* relevant ist, sondern auch für die ‚Kulturkämpfe‘ unserer Zeit. Was das heißt, werde ich im ersten Teil dieses Beitrags unter der Überschrift „Spaltungsdiagnosen“ erörtern. Die zweite Ausgangshypothese besagt, dass Thematisierungen des richtigen Maßes und der richtigen Art von Moral, und des falschen Maßes und der falschen Art, also von ‚Moralisierungen‘ und von ‚Moralismen‘, einen besonders geeigneten Zugang bieten, um nicht nur Parallelen, sondern auch sachliche Zusammenhänge zwischen ‚Spaltungen‘ der Gesellschaft – bzw. spezifischen Milieus und politischen Lagern innerhalb derselben – und ‚Spaltungen‘ der *popular culture* herauszuarbeiten. Diesen Komplex thematisiere ich im zweiten Teil des Beitrags – anhand von drei Song-Beispielen – unter der Überschrift „Moralisierungskritiken“.

Es gibt verschiedene Versuche, die Spannung, die zwischen den genannten Bedeutungsdimensionen von *popular culture* besteht, in die eine oder andere Richtung aufzulösen (vgl. Jablonowski/Elster 2022). So haben Niels Penke und Matthias Schaffrick in ihrem kleinen Einführungsband *Populäre Kulturen* (2018) diesen Gegenstand quantitativ bestimmt: Populäre Kulturen seien solche, die von besonders vielen Leuten „beachtet“ (ebd.: 10) und auch in diesem Sinn, also als beliebt und verbreitet, thematisiert würden. Auf diesem definitorischen Wege werde „die Populärkultur von den wertenden, zumeist abwertenden Vorannahmen befreit, die sie seit jeher begleiten“ (ebd.: 11) – und die sie an Abgrenzungen gegenüber Volks- oder Hochkultur koppelten. Demgegenüber – oder auch paral-

lel dazu – steht ein Zugang, den ich mit dem Kulturwissenschaftler Bernd Jürgen Warneken verbinde. In seinen Schriften zur *Ethnographie popularer Kulturen* ist programmatisch, wie es der Titel bereits besagt, vor allem von popularer Kultur die Rede: „Den Terminus ‚popular‘“, so Warneken, „verwende ich synonym mit ‚unterschichtlich‘; was in verschiedenen sozialen Schichten massenhaft verbreitet ist, nenne ich ‚populär‘; was in den Unterschichten produziert und rezipiert wird, nenne ich ‚popular‘“ (Warneken 2006: 10). „Unterschichten“ stehen bei Warneken für

„die sozialen Gruppen, die im Englischen als *lower classes* und im Französischen als *classes populaires* bezeichnet werden. Bei ihnen kommen mehrere (aber nicht immer sämtliche) der folgenden Merkmale zusammen: abhängige Arbeit, geringer Besitz, geringe Bildung, z.T. (etwa bei Migranten) auch rechtliche Unterprivilegierung“ (ebd.: 9).

Warneken führt also eine sozialstrukturell verankerte Differenz zwischen dem Populären und dem Popularen ein. Über terminologische Details und das Wort ‚Unterschicht‘ mag man sich streiten, die Begriffsbestimmung verweist jedenfalls systematisch auf soziale Reibungen, Widersprüche, Ungleichheiten und Kämpfe.¹ Eine weitere Begriffstradition bestimmt „the popular“ – ob nun im Sinne des Populären oder Popularen – als per se konflikthaft (vgl. Laclau 2005), leitet diese Konflikthaftigkeit aber nicht sozialstrukturell her, sondern diskurstheoretisch und (de)konstruktivistisch. Damit geraten dann vor allem Strategien, die leeren Signifikanten des Populären und Popularen provisorisch inhaltlich zu füllen und durch symbolische Grenzziehungen z.B. von einer ‚Elite‘ abzugrenzen, in den Fokus des analytischen Interesses, wissenschaftlich und politisch gleichermaßen.²

Die Definitionen, die Penke und Schaffrick für das Populäre der Populärkultur bieten, und diejenige, die Warneken für das Populare in Anschlag bringt, sind in gewisser Weise komplementär – und in diesem Sinn auch kompatibel. Sie haben aber nicht sonderlich viel miteinander zu tun. Damit ginge eine klare, auch disziplinäre Trennung einher, in der man sich gut einrichten kann – was in der Welt der Popular- und Populärkulturforschung durchaus auch geschieht, wenn z.B. die Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie, die sich u.a. auf Warneken beruft, tendenziell die Alltags-, aber nicht die Popkultur untersucht, oder wenn eine medienfokussierte Popforschung das Soziale nur mehr als

1 Diese Position entspricht meines Erachtens einem wissenschaftstheoretischen *critical realism* im Sinne z.B. von Andrew Sayer – eine Position, die im Unterschied zu radikalkonstruktivistischen oder neomaterialistischen Ansätzen in den Kulturwissenschaften eher zu wenig Beachtung findet.

2 Darauf kann ich hier aus Platzgründen nicht weiter eingehen.

Platzhalter thematisiert. Diese Trennung erzeugt aus zwei Gründen dennoch ein Unbehagen. Der erste ist, dass ich weiterhin Raymond Williams' Formulierungen im Ohr habe, der bekanntermaßen drei verschiedene Kulturbegriffe unterschieden hat: Kultur als „Ideal“, den „dokumentarischen“ Kulturbegriff und den „gesellschaftlichen“ bzw. ethnologischen (Williams 1961). Die eigentliche Aufgabe der Cultural Studies sah er darin, die *Beziehungen* zwischen diesen Bereichen zu untersuchen: „it is the relations between them that should claim our attention“ (ebd.: 43). Darin besteht meines Erachtens weiterhin eine zentrale Aufgabe einer kritischen kulturwissenschaftlichen Pop-Forschung, was aber eine Fokussierung auf mögliche Zusammenhänge zwischen sozialen Verhältnissen, Gruppen- und Identitätsbildungsprozessen und ästhetischen (und anderen kulturellen) Formen erfordert. Zweitens werfen sowohl Künstler*innen der Popkultur als auch Akteur*innen des politischen Populismus immer wieder neu die Frage nach den Verknüpfungen zwischen dem Popularen und dem Populären auf, indem sie das Volk, das Gewöhnliche, die ‚kleinen Leute‘ oder auch nur ‚meine Leute‘ und ähnliches beschwören; auf ihre Weise tun jene, die Pop als Welt der Vielfalt, der ‚Straße‘ oder der kosmopolitischen Hipness thematisieren, ähnliches.³ Dadurch gewinnt die Frage nach den Strategien, wie solche Platzhalterbegriffe inhaltlich definiert werden, wie sie im Sinn spezifischer politischer Projekte bestimmt werden und wie damit in einer gewissermaßen unreinen, affektiven wie diskursiv-semiotischen Sphäre auch Allianzen und konstitutive Abgrenzungen entstehen, immer wieder neu an Aktualität.

Spaltungsdiagnosen

Das gilt auch und gerade in der gegenwärtigen Konjunktur/Konstellation, in der seit einigen Jahren Spaltungsdiagnosen die politischen Zeitdiagnostik dominieren (vgl. Wietschorke 2020). Der politikwissenschaftliche Cleavage-Begriff, der diesem Diskurs zugrunde liegt, verweist auf Lagerbildung und Polarisierung, vor allem bei Wahlen, die als strukturell verankerte, langfristige Spaltung der Bevölkerung zu verstehen ist, welche sich nicht nur im Wahlverhalten abbildet, sondern auch in generellen kulturellen Orientierungen, in Selbst- und Fremdbildern. Inwiefern die verbreiteten Diagnosen einer sich zuspitzenden, so verstandenen gesellschaftlichen Polarisierung in verschiedenen Ländern und politischen Systemen tatsächlich zutreffen, wird in den entsprechenden Disziplinen differenziert und zunehmend empirisch diskutiert (vgl. z.B. Lux/Mau/Jacobi 2022). Populäre Versionen solcher Diagnosen, wie die Rede von der Spaltung der Gesellschaft

³ Vgl. dazu zuletzt u.a. Schiller (2022), Dümling (2020) (über die „einfachen Leute“ des Populismus aus diskurstheoretischer Sicht). Zum Anti-Elitären vgl. die Beiträge in Ege/Springer (2023).

in Kosmopolit*innen und Kommunitarist*innen (Merkel 2017; Goodhart 2017), stehen empirisch auf wackligen Füßen, haben aber vielfach Eingang in Selbstbeschreibungen gewonnen. Die vermeintliche Gruppe der Kommunitarist*innen umfasst diesen Diskursen zufolge jedenfalls erhebliche Teile jener sozialen Schichten, die Warneken als die populären beschreibt (vgl. Ege 2023), verbindet sich aber auch mit kulturkonservativen Oberschichtsfaktionen (vgl. Reckwitz 2017: Kap. 5).

Für die Poptheorie und -geschichte wiederum ist eine andere Spaltungsdiagnose geradezu konstitutiv: Diedrich Diederichsen versteht Pop-Musik und in der Folge auch Pop-Kultur bekanntermaßen als eine Abspaltung von der populären Kultur der 1950er Jahre, aus der dann ein immer reflexiver werdendes popkulturelles Universum hervorgeht (Diederichsen 2014: XIIIff.). In Julio Mendívils Schlager-Studie war es die Beat-, Pop- und Rockwelt, die sich von der deutschsprachigen Populärmusik abspaltete, woraufhin die Schlagerwelt eine überprägnant-kontrastscharfe Abgrenzung vornahm (Mendívil 2008: 182-233). So lässt sich die Geschichte der Popkultur als eine Geschichte immer weiterer Abspaltungen erzählen.

Haben diese Spaltungsdiagnosen, die sozialwissenschaftliche und die popkulturbezogene, etwas miteinander zu tun? Dass es Verbindungen geben könnte, ist kein neuer Gedanke, entsprechende Polarisierungsthesen hatte zum Beispiel der Musikkritiker Jens Balzer vor einigen Jahren in seinem Populismusbuch formuliert (Balzer 2019). Auch durch die Soziologie der sozialen Milieus geistern Annahmen über kulturelle Homologien, in denen die politischen Spaltungslinien dann z.B. mit denen des Musikgeschmacks zusammenzufallen scheinen: Zugespitzt gesagt: eine popular-kommunitaristische Welt der heimatseligen Populärmusik auf der einen, eine avanciert-kosmopolitische Pop-Welt auf der anderen Seite, die sich gegen heimatselige Spießer und ihre Retrotopien wendet. Also nicht nur: „the people versus the power bloc“ (Fiske 1999 [1989]), sondern möglicherweise auch: „Pop versus the people“.

Moralisierungskritiken

Was hat das nun mit Moral und mit Moralisierungen zu tun? Zum Populismus und auch zu vielen (spaltungstheoretisch fundierten) Populismuserklärungen gehört die Moralisierungskritik: die These, Moral sei gewissermaßen ein Mittel- und Oberschichtshobby, die informelle, populäre Welt sei dagegen geprägt von einer geradezu instinktiven Abneigung gegen zu viel Moral. Bei Autor*innen wie der Soziologin Cornelia Koppetsch war zu lesen, der moralisierende Ton linker und insbesondere links-intellektueller Kreise habe ‚die Leute‘ den Rechten in die Hände getrieben (Koppetsch 2019).

Gegen einfache kausale Reaktanzthesen dieser Art ist Skepsis angebracht. Aber auch wenn die Zusammenhänge nicht so direkt verlaufen, sind Zeitdiagnosen von Autor*innen wie Wendy Brown (2001) oder Lawrence Grossberg durchaus plausibel, die eine „uncertainty about the lines between morality and politics“ (Grossberg 2018: 41) als charakteristisch für die Gegenwart und ihre „moral landscapes“ (Rabinow 2008) ansehen. Viele von uns wissen weniger denn je, oder wir sind uns nicht einig, wo solche Trennlinien verlaufen und wo sie verlaufen *sollten*. In den heutigen USA sei, so schrieb Grossberg 2018, eine Neigung der liberalen Linken zu konstatieren, sich über „an ethics without a politics“ (Grossberg 2018: 127) zu definieren, über Regeln für die richtige Lebensführung, Gebote und Verbote, bei gleichzeitiger Harmlosigkeit in den Niederungen der politischen Auseinandersetzung, wobei diese Tendenz zur Moralisierung des Politischen eine ehrbare Geschichte hat und auf die Politisierung des Alltagslebens seit den 1960er Jahren zurückgeht, was weitere Fragen aufwirft.⁴ Auf der politischen Rechten wiederum werde einmal mehr die Rückkehr zur traditionellen Moral gepredigt. Die „traditionellen“ Lebensweisen, die dort als moralisch verteidigt werden, sind aber kurz gesagt genau diejenigen, die die Moralisierung des Politischen auf der *progressive left* problematisiert, vor allem in geschlechter- und sexualitätspolitischer Hinsicht. Unter jüngeren und meist weniger religiös geprägten kultursämpferischen Rechten scheint das Ziel wiederum darin zu bestehen, Chaos zu erzeugen und sich Nietzscheanisch-übermenschhaft um Moral ganz dezidiert nicht zu scheren: „If this is the new figure of politics, it is a politics without an ethics“ (Grossberg 2018: 127; vgl. auch Strick 2021).

Grossberg hat damit eine dezidiert US-amerikanische *Conjunctural Analysis* verfasst; ihre Übertragbarkeit und auch die neuere Entwicklung bliebe sicherlich genauer zu durchdenken, auch konnte sie hier nur skizzenhaft zusammengefasst werden. Dennoch kann diese Skizze – gerade angesichts transnationaler Diskursverflechtungen, auch in den sozialen Netzwerken – eine heuristische Orientierung im Feld der Moralisierungen und Moralisierungskritiken und ihrer Verknüpfungen mit kulturell-politischen Spaltungen geben. In der deutschsprachigen feuilletonistischen Literatur der letzten Jahre finden sich jedenfalls viele Beiträge, die in ähnlicher Weise, wie Grossberg es beobachtet, das ‚richtige‘ Maß von Moral und den korrekten Grenzverlauf zu Politik oder Kunst zu bestimmen versuchen (vgl. z.B. Rauterberg 2015; Stegemann 2018; Palmer 2019) und damit milieusozio-ökologische Spekulationen verbinden (vgl. zusammenfassend und polemisch Albig 2022). Allerdings wären die Überlegungen hier mindestens um zwei Punkte zu ergänzen. Zum einen müsste das Links-Rechts-Schema erweitert werden – sowohl angesichts verschiedener Fraktionen dieser politischen Formationen, die das Moraleische bzw. auch Ethische anders konzipieren und sich in

4 Vgl. zur Diskussion Ege (2022); ähnliche Einschätzungen finden sich bei Gilbert/Williams (2022).

jeweils eigener Weise dazu verhalten, als auch angesichts neo-kommunitaristischer Querfront-Tendenzen („weder rechts noch links“), für die – wie bei Sahra Wagenknecht (2021) – die Kritik von ‚Moralisierungen‘ und deren Trägermilieus eine wichtige Rolle spielt. Zum anderen bleibt nachzufragen, inwiefern hier (phänomenologisch und typologisch) divergierende Formen von Moral(ismus)kritik unterschieden werden können, die auf je eigene Genealogien verweisen und ethisch-politisch in verschiedene Richtungen weisen.⁵

Im Folgenden werde ich mit einigen Schlaglichtern beleuchten, wie diese Problematik (vermeintlich) übermäßiger Moralisierung in aktueller Pop(ulär)musik und in ihrem Umfeld verhandelt wird; dabei werde ich verschiedene Typen der Moralismus-Kritik und ihre Verknüpfungen mit Verständnissen des bzw. mit Fantasien vom Populären und Popularen (*the popular*) herausarbeiten. Von Anfang an gibt es einige Eigenheiten dieses ästhetisch-kulturellen Felds zu bedenken, so heterogen es auch ist. Diese Eigenheiten lassen sich als Spannungsfeld beschreiben: Im Unterschied zum Feuilleton oder zur Welt der Stadt- und Staatstheater sind Pop- und Populärmusik zum einen – zumindest in vielen Fällen – von einer Logik der informellen (Alltags-)Kultur geprägt, in der ‚übermäßig‘ moralische Haltungen fehl am Platz wirken. Oder, wie es bei Deichkind heißt:

„Ich dekoriere besoffene Freunde/Ist zwar gemein aber (leider geil)/Schlecht für den Nachwuchs/schlecht für die Nordsee/schlecht für den Kopf (doch leider geil)/Schlecht für dein Karma/Schlecht für die Zukunft/Schlecht für den Job (doch leider geil)/Tu doch nicht so/Du magst es doch auch/Ich bin ein Teil von dir/Guck dich doch um/Sieh sie dir an/Sie sind genauso wie wir“ (Deichkind 2012).

„Ich bin ein Teil von dir“; „Sie sind genauso wie wir“ – die Ansprache ist komplizenhaft. Auf den „Befehl von ganz unten“ zu hören, hat etwas Vergemeinschaftendes, es schafft vielleicht sogar ein popular-populäres Kollektiv der unvernünftigen Hedonist*innen: Wer sich und die eigenen Begierden für etwas Besseres hält, wird eines Besseren belehrt. Songs wie diese – und hier ließe sich nicht nur auf die Lyrics eingehen, sondern auch auf musikalische Effekte („billig“), auf Performances und das Musikvideo (Leitmotiv: Schadenfreude) – machen eine Skepsis gegenüber moralischen Zumutungen explizit. Diese Skepsis schwingt in der Popkultur häufig mit, deren Befreiungsversprechen oft auch ein Versprechen der Befreiung von der Über-Ich-Kontrolle war und ist – was Deichkind, in den 2010er

5 Die Formel „ethisch-politisch“ ermöglicht es, die Frage nach der Sphärenunterscheidung hinteran zu stellen. Sie geht auf Antonio Gramsci zurück, der an begrifflichen Schlüsselstellen immer wieder solche Bindestrichsetzungen einsetzte (Haug 1987; speziell zu den Bindestrichen Haug 2012).

Jahren, jedoch auch als Begehren wider besseres Wissen beschreiben („leider“); eine Affirmation ohne jede Ambivalenz würde auch wieder anders klingen.

Denn – und das ist der zweite Pol des Spannungsverhältnisses – andererseits ist die Popkultur mit ihren Fandoms auch ein hochgradig moralischer Raum, der praktisch immer wieder neu moralisiert und politisiert wird, wie zuletzt Eve Ng in ihrem Buchessay *Cancel Culture. A Critical Analysis* (2022) gezeigt hat, ein Raum, in dem progressive Werte propagiert werden, aber auch moralische Vergehen debattiert und gehandelt. Das ist nicht erst seit gestern so, hat in den letzten Jahren aber an Dynamik und Hitzigkeit gewonnen, vor allem in den Arenen der sozialen Medien – im Kontext von politischen, oft identitätsbasierten Bewegungen, die mit neuer Dringlichkeit fordern, Ungerechtigkeiten zu beheben, und zwar hier und jetzt (Milkman 2017). Damit werden politisch-öffentliche Fragen aufgeworfen, aber auch sehr private, persönliche (nach den Bedingungen von Anerkennung zum Beispiel), gelegentlich religiöse. Die direkten und indirekten Thematisierungen von ‚Cancel Culture‘ auf Kendrick Lamars letztem Album *Mr. Morale and the Big Steppers* (2022) illustrieren gerade diese persönliche Dimension.

Die folgenden Beispiele, auf die ich etwas genauer eingehe – „Layla“ von DJ Robin & Schürze (2022), „Cancel Culture Nightmare“ von Frank White (also Fler) und Bass Sultan Hengzt (2022) sowie „Don’t Judge Me“ von FKA Twigs feat. Headie One and Fred Again (2021) – habe ich ausgewählt, weil sie – als Songs und über Paratexte – besonders unterschiedliche Moral- und Moralismus-Kritiken vorbringen.⁶ Von Interesse sind im Folgenden also Moralreferenzen und Moralkritiken sowie die Verknüpfungen, die über das semantische Scharnier der Moralisierungskritik zwischen dem Popularen und dem Populären entstehen. Wie bewegen sich Popsongs und Popmusiker*innen durch das Spannungsfeld von Moralisierungen und antimoralistischen Haltungen?

Layla

Um diesen Fragen nachzugehen, kommen wir nicht am Aufregerthema des Sommers 2022 vorbei, dem ‚Partyschlager‘ über die „Puffmama“ Layla von DJ Robin und Schürze. Das Lied, veröffentlicht Ende März, wurde im Sommer zum Number-eins-Hit, was Diskussionen über den Sexismus des Textes in Gang setzte. In der Bierzelt-Saison im Juli war es zuerst die Stadt Würzburg, deren Handeln eine

6 Dass diese Beispiele aus verschiedenen nationalen Kontexten kommen (zweimal Deutschland, einmal UK), ist meines Erachtens nicht weiter problematisch, da es mir an dieser Stelle um eine explorative Typologie geht und nicht um kontextspezifische Zuordnungen. Ohnehin spielt sich all dies in transnationalen Bezugsfeldern ab. Das erste Beispiel ist mit Blick auf seine generelle Bekanntheit sicherlich sehr viel ‚größer‘ als das zweite und dritte, die eher in der Schnittmenge spezialisierter Geschmackskulturen und des Mainstreams zu verorten sind.

Diskussion über Verbote, Bevormundung und Freiheit befeuerte. Der Gemeinderat hatte im Jahr zuvor einen Beschluss gefasst, demzufolge die Verträge mit Festwirten einen (privatrechtlichen) Passus enthalten sollen, der letztere dazu verpflichtet, die Darbietung sexistischer, rassistischer und „extremer“ Songs zu unterlassen. Er reagierte damit auf eine feministische Initiative gegen das ‚traditionelle‘ Donaulied, das seit Jahrzehnten fröhlich aus Vergewaltiger-Perspektive gesungen wird. Auf der Grundlage dieses Beschlusses solle nun auch „Layla“ nicht auf städtischen Veranstaltungen gespielt werden. Der Sprecher der Bürgerdienste in der Stadtverwaltung, Uwe Zimmermann, begründete dies mit dem Sexismus des Songs, der von Musikwissenschaftler*innen festgestellt wurde: „Wir haben uns da die Entscheidung nicht leicht gemacht, denn es gibt natürlich viele Lieder die, sagen wir mal, auf Ballermann-Niveau formuliert sind. Aber wir haben in Würzburg ein Familienvolksfest für Jung und Alt“ (Zimmermann in TV Mainfranken 2022: 0:40). Würzburg blieb mit diesem Regulierungsversuch nicht allein, aber in einer Reihe von Festzelten, in denen das Lied nicht von den Festzelt-Bands und -DJs gespielt wurde, sang es das Publikum von sich aus; ohne – oder mit später einsetzender – instrumentaler Begleitung. Auf dem Münchener Oktoberfest wurde es zum meistgespielten Lied, zum ‚Wiesn-Hit‘ – wobei die Bands eine textlich entschärzte Variante spielten, die das Publikum dann mit Gusto überstimmte.⁷

Aufschlussreich sind die Layla-Affäre und der Song sicherlich in erster Linie hinsichtlich der Mechanismen der politischen und medialen Empörungsbewirtschaftung. Bei Publizist*innen, die auf den Kulturmampf und seine Triggerpunkte spezialisiert sind, wurde der Skandal sofort in Zeitdiagnosen eingeordnet, in denen die politische Linke durch Moralisierungen einen neuen Illiberalismus befördert. So schreibt der konservative Autor Alexander Kissler von der *Neuen Zürcher Zeitung* über die vermeintlichen Layla-Verbote: „Der Puritanismus schreitet voran, doch er stösst auf Widerspruch, glücklicherweise“ (Kissler 2022: o.S.). Der „Illiberalismus“ gewinne an Bedeutung, aber er werde am Hedonismus der Menschen scheitern. Kisslers moralanthropologisches Fazit lautet: „Der Mensch ist nun einmal mehr als die Summe der Verhaltensregeln, mit denen ihm wohlmeinende Politiker und Mitmenschen den rechten Pfad weisen wollen“ (ebd.). Das Summerfield Records-Label startete bei change.org eine Petition mit dem Hashtag #freelayla, die um die 50.000 Unterschriften erhielt. Im kurzen Petitionstext steht unter anderem: „Gegen Zensur! Für ein Leben nach Corona! Für künstle-

7 Ein ähnliches Muster („alte“ Textvariante, während Kapellen nur die Melodien oder eine „entschärfte“ Textvariante spielen) fand sich um 1900, als das antisemitische „Borkumlied“ vom Publikum an deutschen Badeorten gesungen wurde, obwohl Bäderverwaltungen und andere Behörden dies zu unterbinden versuchten (vgl. Bajohr 2003). Die Fälle sind offensichtlich nicht gleichzusetzen, aber beide veranschaulichen Dynamiken dominanzaffirmativen (christlich-„weißen“, meist männlichen) „Eigensinns“.

rische Freiheit! Für Freiheit und freie Meinungsäußerung! [...] Die persönlichen Freiheitsrechte, die künstlerische Freiheit und der Wunsch der breiten Masse wird somit mit Füssen getreten! Wenn wir das zulassen, katapultieren wir uns zurück ins Mittelalter! In die Zeit der Hexenjagd! LAYLA wird so zum Sinnbild von Diskrimierung [sic] und Ausgrenzung.⁸

Der Verweis auf die „breite Masse“ bringt das Populare ins Spiel – in einer Manner, die man populistisch nennen kann, auch wenn sie nicht ausargumentiert ist. Die Petitions-Autor*innen behaupten Äquivalenzen zwischen der Layla-“Zensur“ bzw. dem Ärger darüber und der Unzufriedenheit mit den freiheitseinschränkenden Maßnahmen rund um das Coronavirus. Damit stellen sie Äquivalenzketten im Sinne Ernesto Laclaus her (Laclau 2005) und ziehen eine Grenze zum konstitutiven Außen. In der BILD-Zeitung kommentierte Linna Nickel (2022): „Geht's noch, ihr Spießer?“

Ich möchte an dieser Stelle nicht weiter auf die Rolle politischer Akteur*innen eingehen; der Begriff der Empörungsbewirtschaftung, den der Politikwissenschaftler Kurt Imhof geprägt hat, macht diese Seite der Geschehnisse sehr gut greifbar.⁹ Auch die musikalischen Qualitäten des Songs selbst sollen hier nicht im Detail beschrieben werden – sie fügen sich in das Bild, das Claudia Bosch in ihrem Buch *Fest und flüssig. Das Feiern im Festzelt als Cultural Performance* (2015) von Stimmungsliedern zeichnet: Songs dieses Genres bemühen sich um die performative Herstellung einer enthusiastischen Feiergemeinde (nicht um kulturelle Distinktion), indem sie das niedrigschwellige Mitklatschen, Mitsingen und Mitmachen ermöglichen. Sie sind meistens deutschsprachig, enthalten einen Refrain, der aus Klangsilben wie La-La-La oder Na-Na-Na besteht, und bleiben in einem Tempospektrum, das problemloses Über-dem-Kopf-Klatschen erlaubt. Dazu gehören, wie Bosch schreibt, „Kraftausdrücke und frivole Doppeldeutigkeiten“ (ebd.: 152), die entweder Teil der Liedtexte selbst sind oder sich aus dem Performancezusammenhang ergeben, z.B. durch nahegelegte Ergänzungen sich reimender Tabubegriffe, oder eine Eigentätigkeit des Publikums wie bei „Joana“, einem Festzelt-Hit des Jahres 2008, bei dem das Publikum die dick aufgetragene Sentimentalität des Songs um Rufe wie „du geile Sau“ ergänzt.

Was hat Layla nun mit Moral und mit Moralisierungen zu tun? Zunächst einmal fanden hier nachträgliche Moralisierungen statt. „Moralisiert“ wurde der Song zunächst durch die Kritik, dadurch, dass Festveranstalter*innen ihn als abzulehnen einstuften und auf eine schwarze Liste setzten. Zur Begründung verwiesen sie auf demokratisch legitimierte Antidiskriminierungspolitik, die wiederum in einer spezifischen Moral gründet, einer – im Verständnis ihrer Verfechter*innen –

8 <https://www.change.org/p/freelayla-layla> (Zugriff: 20.9.2022).

9 Vgl. Imhof (2012). Die polemisch-antimoralistischen Untertöne dieser Begriffsprägung selbst sind hier nicht weiter relevant, der Begriff lässt sich in viele Richtungen wenden.

progressiven, machtkritischen und tendenziell universalistischen Moral, die es ermöglicht, althergebrachte Diskriminierungen zu bekämpfen. Andererseits schwingt in Formulierungen wie „Familienvolksfest für Jung und Alt“ auch eine Sexualmoral mit, die konservative Elemente hat, im Sinne einer generelleren Tabuisierung des Sexuellen. Kurz: Die Einvernehmen erheischende Thematisierung von Prostitution aus der Freier-Perspektive, die „Layla“ kennzeichnet, empört sowohl Feminist*innen als auch Katholik- und andere Christ*innen.

Ein expliziter, ausformulierter Antimoralismus wurde hier jedoch – wie gezeigt – eher von Zeitdiagnostiker*innen in Spiel gebracht, die auf größere Strömungen wie eine vermeintliche Cancel Culture verweisen, wobei der Deutungsrahmen, in den die allermeisten „Layla“-Hörer- und Käufer*innen die Phänomene einpassten, meines Erachtens weniger aus solchen Texten resultiert als aus einer viel tiefer sitzenden, auch diffuseren Bereitschaft, sich über Einschränkungen des eigenen Handlungsspielraums, der empfundenen eigenen Rechte zu empören (und sich dagegen zu wehren). Darüber hinaus ist aber auch in der sedimentierten kulturellen Form des Partyschlagers selbst ein reflexives, augenzwinkerndes Beharren auf ein Recht zum Bruch moralischer Regeln enthalten, zumindest im (eingehegten) Raum der Feiergebiete. Dabei muss es zunächst gar nicht speziell gegen Zeitgeistiges wie ‚woke Feministinnen‘ gehen, gleichermaßen stehen als spießig empfundene Anstandsregeln und der ‚heilige Ernst‘ der bürgerlich-kleinbürgerlich-christlichen Gesellschaft im Raum, wie sie zum Beispiel Kirche, Schule, der öffentlich-rechtliche Rundfunk und viele Chefs und Vorgesetzte repräsentieren. Der Gestus von „Layla“ lässt sich problemlos mithilfe der Texte von John Fiske aus den frühen 1990er Jahren beschreiben: *popular culture* ist seiner (vielfach als kulturpopulistisch verfehlten) Theorie zufolge ja in erster Linie von einem Vergnügen „der Leute“ geprägt, die eine „Erweiterung“ ihres „kulturellen Spielraums“ (Fiske 1999: 242) innerhalb eines vorherrschenden politisch-kulturellen „Systems“ (ebd.) erstreben. Für Fiske erklärt sich diese Form von Populärkultur letztlich aus dem untergeordneten, „beherrschten“ Status der Menschen, die die *popular culture* im Sinne einer Populärkultur bilden.¹⁰

Die hedonistisch-karnevalessk formatierte Rebellion gegen die moralischen Autoritäten hat aber auch eine traditionalistische Seite: Sie pocht auf ein althergebrachtes, informelles Recht „freier“ (weißer) Männer (zu einem sehr viel geringeren Maße Frauen, wobei auch diese hier nicht unter den Tisch fallen sollten), sich nichts vorschreiben zu lassen.¹¹ In diesem Sinn wendet sich der Partyschläger-Antimoralist auch gegen die ‚Übergriffe‘ eines moralischen Universalismus,

¹⁰ Weniger hedonistisch argumentierend, aber dennoch an dieser Stelle ebenfalls relevant, ist Alf Lüdtkes Eigensinn-Konzept (2015).

¹¹ Dies erinnert an Eva von Redeckers Konzept der Verteidigung von phantomhaftem Besitz, vgl. Redecker (2020).

der die Traditionen und die darin vorgesehenen (hierarchischen) Freiheitsräume nicht gelten lassen will. Diese anti-moralistische Stoßrichtung, die selbst moralisiert, indem sie das Traditionelle verteidigt, entspricht den ältesten Motiven der konservativen Moralkritik nach der Französischen Revolution, die vor allem gegen das Universalistische der aufklärerischen Moral gerichtet ist, von Edmund Burke über Wilhelm Heinrich Riehl bis zu Arnold Gehlen (2004), Hermann Lübbe (1985; 2019) und den Neurechten des Instituts für Staatspolitik in Schnellroda: Lasst die Traditionen und unsere Common-Sense-Moral mit eurem abstrakt-universalistischen „politischen Moralismus“ in Ruhe!

Solche Verbindungen stelle nicht nur ich her, das tun auch tatsächliche Autoritäten. KIZ, die Berliner Rapper, und Mehnersmoos aus Frankfurt, haben Ende September 2022 eine Anti-Wiesn-Breitseite veröffentlicht, die zugleich eine Wiesnhit-Parodie ist, „Okttoberfest“. Das Found-Footage-Musikvideo war nach kurzer Zeit nicht mehr bei YouTube verfügbar, wie es heißt aufgrund pornografischer Elemente (einige Sekunden verwackelter Handyaufnahmen von Geschlechtsverkehr und *hand jobs* bei Volksfesten). Sowohl in der überzeichneten Abgeh-Baller-Musik als auch in den Lyrics, einer antagonistischen Figurenrede, ist viel von dem enthalten, was ich über den Antimoralismus der Partyschlager und ihrer Verteidiger*innen sagen wollte. Am einfachsten lässt es sich am Text nachvollziehen:

„Uh, ja, ich sitz' an dem Bierzelttisch
 Während ich mir zwischen die Füße piss'
 Meinem Sitznachbar seinen Pimmel wichs'
 Heute begeh' ich ein' sexuellen Übergriff
 Spießer sagen: ,Vergewaltigung'
 Wir nenn'n es einfach nur Tradition
 Zieh'n paar Nasen Koks, singe ,Layla'
 Bevor ich in der Pissrinne einschlaf“.
 (KIZ/Tarek KIZ/Mehnersmoos 2022)

Dieser Gegen-Song stellt das ‚Feiern‘ als Welt ungestrafter sexueller Übergriffe dar, von Fahrerflucht mit drei Promille und hackedichtem Hitlergruß. In den Lyrics steckt eine ganz ähnliche Analyse wie in meinen Ausführungen in diesem Abschnitt: im Rekurs aufs Althergebrachte, den die Rapper und ich den Wiesn-Fans und „Layla“-Kulturtkämpfer*innen unterstellen; in der Darstellung, letztere würden die Kritik als spießig und moralistisch abqualifizieren. Dieser Anti-Wiesn-Song bietet ein typisches Beispiel für anti-populäre Popkultur mit emanzipatorischem Horizont: das ist Popmusik gegen ‚die Leute‘, wie sie sind, auch gegen ‚populäre‘ Musik – wobei für KIZ ebenso charakteristisch ist, dass die Texte und

der ganze Gestus ihrerseits weit vom Verzicht auf ‚problematische‘ Elemente entfernt bleiben.¹²

Das Video ist, während ich dies schreibe, nur noch bei Telegram und auf Reddit verfügbar, es ist ‚gecancelt‘, womit wir beim nächsten Abschnitt angelangt sind.

Fler/Frank White

Cancel Culture Nightmare lautet der Titel des letzten Albums der Berliner Rappers Fler alias Frank White und seines langjährigen Kompagnons Bass Sultan Hengzt, erschienen Anfang 2022 (Frank White & Bass Sultan Hengzt 2022a). Der Titel ist eine Provokation in Richtung intellektuelle Diskursgemeinde; Fler agiert mit dieser Titel-Setzung, wie es in einer Rezension heißt, in Troll-Manier; der Titel wirkt „wie ein Honigtopfchen in die um politische Korrektheit bemühten Kreise hinein“ (Lippe 2022: o.S.). Auch ich wurde offensichtlich angelockt. Wie zu Aggro-Berlin-Zeiten schielt der Rapper auf solche Effekte. Er greift Zeitgeistthemen auf und produziert Material für die Interpretationsmühlen. Im Album selbst spielt die Rede von der Cancel Culture direkt nur im „Intro Carlo Gangster“ eine Rolle, das die Rapperin Liz vorträgt:

„Und jetzt kommt ihr ganzen kleinen Schlampen und wollt uns canceln
 Wen wollt ihr hier canceln, heh?
 Was sind diese Cancel-Mancel Culture-Multure?
 Dicka, lass mich in Ruhe, Dicka!“
 (Frank White & Bass Sultan Hengzt feat. Liz 2022)

Auch wenn das Phänomen „Cancel Culture“, was auch immer es genau sein mag, allenfalls als Schlagwort eine Rolle spielt, so sind Moralisierungskritiken im engeren Sinne in anderer Weise präsent: Fler und Hengzt wenden sich immer wieder an ihre realen und imaginären Kritiker*innen und ziehen Grenzen. Dabei stellen sie den Kontrast zwischen den Weltverbesserungsansprüchen dieser Anderen und der eigenen Einstellung heraus. In „Gangster vor dem Rap“ heißt es: „Leute sterben, Klimawandel, Mann, die Welt ist gefickt / Doch alles, was mich interessiert, ist, ob die Felge noch blitzt“ (Frank White & Bass Sultan Hengzt 2022b). Hier wird, inhaltlich, keine Klimawandel-Leugnung präsentiert, sondern die Selbstreflexion aufgeklärten Moralverzichts. Die Haltung, die den Hörenden hier präsentiert wird, lässt sich aus meiner Sicht auch so umschreiben: Ich weiß ja, worüber ich mich aufregen *sollte*, was die Sache selbst und das Über-Ich und der Diskurs *von mir verlangen*, aber ich beobachte mich da-

¹² Überlegungen zur anti-popularen Linie der Popkultur und ihre Hintergründe insbesondere in Deutschland habe ich an anderer Stelle ausgeführt, vgl. Ege (2023).

bei, wie mich das nicht interessiert. Warum aber interessiert sich dieses stilisierte Ich eher für Felgen-Bling als für (kurz gesagt, postmaterialistische) Werte? Auch dafür präsentiert der Songtext eine Erklärung – oder auch eine Rationalisierung:

„Interlektuelle [sic] hab'n Problem mit mei'm Rap
Doch für mich ist ‚Hurensohn‘ für dich politisch korrekt
Wäre Greta ausm Ghetto, würd sie Benzer fahr'n
In meiner Canada Goose steckt eine Gänsefarm“ (ebd.).

Die Liste moralischer Vergehen, die Fler und Hengzt in diesen und einigen anderen Zeilen erstellen (benzinsparende Fahrradfahrer werden überrollt und so weiter), erinnern auf den ersten Blick an „Leider geil“. An dieser Stelle geht es aber nicht um verpeilt-hedonistische Feiertypen mit schwacher Impulskontrolle – Fler und Hengzt als Gangsta-Rapper und als Diskursrap-Trolle stellen sich eher im Sinne einer kämpferischen Selbstdisziplinierung dar, argumentieren vor allem aber – zitatahaft verkürzt – soziologisch: Sie verweisen auf ein naturalistisches Narrativ, in dem Moral *immer nur (Klassen-)Milieumoral* sein kann. Die ‚Underclass‘ tickt eben anders: Wer sich durchgeboxt hat, bleibt ein Proll, dem es eher um die Zurschaustellung der eigenen Errungenschaften geht als um die Rettung der Welt (Seeliger/Dietrich 2017; Ege 2013). Dabei avanciert die Selbstbeobachtung („alles, was mich interessiert“) zur allgemeinen Theorie („Wäre Greta ausm Ghetto, würd' sie...“). Diese mag, individualpsychologisch betrachtet, entlastende Funktionen haben. Zugleich schlagen sie damit die diskursprägenden, moralischen „Intellektuellen“, die „n Problem mit [sei'm] Rap“ haben, mit ihren eigenen bevorzugten Waffen, nämlich mit den Mitteln der milieutheoretischen Erklärung (vgl. z.B. Vester 2001). Im Hintergrund stehen, wie Fler seine Theorie des eigenen Schaffens in Interviews erläutert, die Herabsetzungserfahrungen als ehemaliges „Heimkind“, das sich von den vermeintlich besseren Kreisen lebenslang belächelt fühlt (vgl. z.B. Fler 2014).

Fler und Hengzt rekurrieren also, und damit sind sie nicht allein, es ist ein genreweiter Diskursstrang, auf eine populäre Welt – nichts anderes ist ja die Welt ‚der Straße‘. Und sie nutzen Theorien vom Populären und von der Rolle und von den Formen der Moral in populären Welten, um sich im Populären zu behaupten. Sozialwissenschaftlich lässt sich an dieser Stelle einwenden, dass diese Theorie zwar nicht aus der Luft gegriffen ist, dass sie aber eine *spezifische* Perspektive innerhalb einer sozialen Schicht als allgemeine ausgeben. Die Zusammenhänge zwischen Moral und Milieu sind (empirisch) vertrakt, aber es lässt sich durchaus sagen, dass moralische Orientierungen (Werte) und auch moralische Sprech-

weisen und Stile tendenziell milieuspezifische Ausprägungen haben.¹³ Eine solche Typologie sollte man sich aber nicht kulturalistisch im Sinne getrennter Inseln vorstellen, sondern eher im Sinne Bourdieu'scher Dispositionen, Kraftfelder und Wahrscheinlichkeiten. „Realtypen“, also individuelle Menschen, werden üblicherweise in viele Richtungen gezogen und verändern ihre Positionen – ebenfalls mit einer gewissen Regelmäßigkeit – im biographischen Verlauf (Lahire 2011). Viele Rap-Spielarten stellen den agonalen Antimoralismus aber als allgemeine, unausweichliche Unterschichtsmoral dar, nicht etwa – was plausibler wäre – als eine spezifische Weiterverarbeitung der Ausgangslage, die vor allem unter jungen Männern floriert, gerade im Umfeld/in Empfangsgebieten des mehr oder weniger organisierten Verbrechens (was bekanntermaßen milieuübergreifend vor allem junge Männer begeistert).¹⁴

Die Kurzfassung der Moral- und Moralismus-Kritik lautet an dieser Stelle also: Verurteilt uns nicht, ihr „da oben“. Wir sind anders als ihr, ihr habt uns so gemacht – verurteilt uns nicht (wobei wir eigentlich noch schlimmer sind, als ihr denkt). Auch das ist ein reaktiver Antimoralismus, aber in einer anderen Spielart.

FKA Twigs

Ich komme zum letzten Beispiel, diesmal aus Großbritannien: FKA Twigs' „Don't Judge Me“, erschienen im Januar 2021, eine Kollaboration der Künstlerin mit dem Rapper Headie One und dem Produzenten Fred again. Die Brücke zum letzten Fallbeispiel macht die Problematisierung des Verurteilens aus, die hier schon im Songtitel anklingt – die Künstler*innen bewegen sich jedoch, was angesichts ihrer sonstigen Positionierungen im Feld der *Urban Music* kaum verwundert, in sehr unterschiedliche Richtungen. Die Lyrics, die FKA Twigs selbst vorträgt, sprechen einen „Anderen“ oder eine „Andere“ an, die das verletzliche Ich lieben und für es da sein sollen.

„Don't judge me take care of me
 Hold me in your arms [...]
 Don't judge me, take care of my heart
 Don't judge me, be there for me

13 Ein klassischer sozialwissenschaftlicher Verweis an dieser Stelle ist die Wertewandelforschung, der zufolge sich „postmaterielle“ Werte (zunächst) vor allem in relativ privilegierten Gruppen ausbreiten (Inglehart 1998). Die soziale Verankerung von Werten bzw. des Sprechens über Werte wurde auch von Pierre Bourdieu (1984) immer wieder betont.

14 In der US-amerikanischen Inner-City-Ethnografie, die vor allem von African Americans handelt, finden sich solche Differenzierungen z.B. bei Elijah Anderson (1999) oder Mitchell Duneier (1994). Zu ähnlichen Erkenntnissen kommt (wenn auch nicht direkt auf Moral-Idiome bezogen) Stefan Wellgraf in seinen Berliner Schul-Ethnografien (2018), die u.a. in Neukölln spielen.

Don't judge me, just hold me in your arms“
(FKA Twigs feat. Headie One and Fred again 2021)

Bemerkenswert ist auch das Video zum Song, das ebenfalls einen abstrakteren künstlerischen Anspruch markiert. Es zeigt gerade *keine* Welt der Sorge und der Liebe, in der Verletzlichkeit akzeptiert wäre, sondern – mithilfe einer Gegenüberstellung von offiziös-repräsentativen Räumen, in denen sich FKA Twigs befindet ohne darin zuhause zu sein, und der ‚Straße‘, auf der sich der (Gast-)Rapper bewegt – eine stilisierte Welt, in der Schwarze Frauen und Männer von unsichtbaren Kräften daran gehindert werden, ihren Weg zu gehen, Türen aufzustoßen, voranzukommen, in Sicherheit zu sein, oder sich auch nur in ihren Körpern zuhause fühlen zu können. Der Co-Regisseur des Videos, Emmanuel Adjei, wird in den Materialien zur Videoeröffentlichung so zitiert: Der Clip drehe sich um die Gewalt eines unsichtbaren Unterdrückers („the invisible oppressor“): „In this audio-visual document we get to witness artists FKA Twigs and Headie One, amongst other Black British influentials, fighting against invisible forces of judgement and oppression. Having the enormous Victorian-inspired fountain ‚Fons Americanus‘ by visual artist Kara Walker – depicting the historical, sorrowful story of slavery and colonization – as our setting, and particularly as the spirit of the film, this important monument creates another layer of depth and meaning to an invisible yet shared history“ (Adjei, in Skinner 2021).

Die Symbolik der Choreografie ist nicht nur angesichts solcher Deutungshilfen überdeutlich; Kara Walkers Skulptur und ihre historischen Referenzen füllen die letzten vielleicht noch verbleibenden diskursiven Leerstellen. Twigs‘ ätherische (Kopf-)Stimme wiederum evoziert, scheint mir, eine Zerbrechlichkeit, die die Erfahrung, der Gewalt der rassistischen Verhältnisse ausgeliefert zu sein, und die Angst vor dem Verurteilt-Werden verbindet – auf die ihr eigene, artifiziell-stilisierte, eindringliche Art und Weise. Aber die Aneinanderreihung der beiden Begriffe „oppression“ und „judgement“ in dieser Pressemitteilung und letztlich auch im visuell-auditiv-narrativen Gesamtkonzept des Videos irritiert zugleich. Denn sind Unterdrückung und Urteile nicht doch zwei unterschiedliche Dinge? Wie kommen die Künstler*innen dazu, beides so eng miteinander zu verknüpfen, als verstünde sich der Zusammenhang von selbst? Wer würde die Künstlerin überhaupt verurteilen oder vielleicht auch „nur“ beurteilen wollen? In welchem Sinn? FKA Twigs ist jedenfalls nicht die einzige aktuelle Künstlerin, die ‚judgende‘ Blicke und Sätze beklagt. Die Klage über das ‚Judgen‘ ist also keine Idiosynkrasie dieser speziellen Künstlerin; ihr Sprechen hat Teil an einem Diskurs, der die Beschwerde über übergriffige Urteile mit einer Kritik an Unterdrückungsverhältnissen verbindet, die, wie hier impliziert wird, *auch* aus solchen Urteilen und Verurteilungen bestehen.

Damit bringen Künstler*innen wie FKW Twigs eine weitere Form von Moral- und Moralisierungskritik vor, die anders ausgerichtet ist als die bisher dargestellten. In den meisten derartigen Diskursfragmenten steht das Urteilen/Verurteilen zunächst einmal im Kontext von Social Media, wie bei Kendrick Lamar: Er vermeide Partys, er sei schon immer sozial distanziert, „They gon’ judge your life for a couple likes on the double tap“, so beschwert er sich auf „Purple Hearts“, einem Lied über Liebe, Untreue, Misanthropie und Social Media (Kendrick Lamar 2021). „The double tap“ verweist auf das Liken auf Instagram; so schnell werde ein ganzes Leben abgeurteilt. Bei „NBHQ (Topless)“ der experimentellen R&B-Künstlerin Sudan Archives (2022) wiederum sind es die Kameras und Bildschirme, die Urteile sprechen. „It’s so hard to be/Judged by all of the TV screens/Get that camera outta my face/Cause they do many things“. In diesem Sprachgebrauch fallen, wenn vom Judgen die Rede ist, attraktivitätsbezogene ästhetische Einschätzungen – vor allem von Frauen – die an hegemoniale Normen gekoppelt sind, Urteile über ‚gute‘ und ‚schlechte‘ oder ‚falsche‘ Lebensführung und andere moralische Urteile bzw. Moralisierungen tendenziell zusammen. Oft scheint es aber auch erst die Problematisierung des (Ver-)Urteilens zu sein, die diese Ebenen verbindet. Emanzipation würde dann bedeuten, wie es in psychologischer Ratgeberliteratur heißt, sich vom Urteilen über das eigene Selbst und über andere abzulösen.¹⁵

Auch wenn „judgement and oppression“ in FKA Twigs’ Song und Video gewissermaßen struktuell kritisiert werden, stehen allein schon durch die Celebrity-Berichterstattung rund um die Künstlerin und ihre Partner der letzten Jahre auch zeitgenössische Medienöffentlichkeiten im Raum. Twigs alias Tahlia Barnett verklagte ihren Ex-Partner, den Schauspieler Shia LaBeouf, wegen häuslicher Gewalt und Übergriffen; in seinen Selbstbezichtigungen ist von krankhafter Eifersucht die Rede. „He made me feel like the worst person ever“, wird sie in einigen Artikeln zitiert (u.a. Daly 2021), die so – veröffentlicht ungefähr zur selben Zeit wie das Stück – zu Paratexten von „Don’t Judge Me“ werden.

Das Spektrum der Formen des Verurteilt-Werdens, die vom Song, seinen Paratexten und anderen Fragmenten des Judging-Diskurses in den Raum gestellt werden, reicht von der stereotypisierenden Fremdwahrnehmung überhaupt über Fragen der Akzeptanz des eigenen Körpers durch das eigene Selbst und durch Andere oder abwertende Kommentare und ‚Urteile‘ in sozialen Medien oder ‚toxischem‘ Beziehungsverhalten bis hin zur Problematik der Gewalttätigkeit und moralischen Fehlbarkeit der Unterdrückten selbst. Gerade diese Breite, die damit verbundene Behauptung von Zusammenhängen zwischen den Ebenen und damit auch eine gewisse Diffusität charakterisieren diese Variante einer Kritik des falschen Urteilens. Im Unterschied zu anderen Moralkritiken verteidigen die-

15 Diese Zusammenhänge führe ich gemeinsam mit Julian Schmitzberger in einem anderen Artikel aus (vgl. Ege/Schmitzberger 2024, in Vorbereitung).

jenigen, die sie vorbringen, gerade nicht die Traditionen, den Hedonismus oder ein angestammtes Recht, sondern das verletzliche, von den Verhältnissen geschädigte Subjekt selbst. Dies geschieht, so scheint es, auch vor dem Hintergrund der moralischen Fehlbarkeit dieses Subjekts, aufgrund derer es einem moralischen Rigorismus nicht genügen kann, weshalb es aber nicht von seiner Klage über und seiner Anklage gegen die Verhältnisse ablässt. Der emanzipatorische Anspruch dieser Kritik muss jedenfalls *gegen* die gewaltvolle Tradition durchgesetzt werden, gegen die Normalität, wie sie ist.

Fazit

Die drei Beispiele und auch die einleitend angeführten anderen Songs haben gezeigt, dass sich auf der popmusikalischen Ebene aktueller Kulturkämpfe nicht einfach ein moralisches oder moralistisches und ein antimoralistisches Lager gegenüberstehen. Vielmehr werden als falsch empfundene Moralisierungen auf ganz unterschiedliche Weise popmusikalisch thematisiert und kritisiert. Das beinhaltet (fast durchgängig) wiederum auch eigene Moralreferenzen, explizit und implizit, in der Musik und in Paratexten. Moralverständnis und Moralkritik umfassen unterschiedliche Semantiken, seien sie dezidiert hedonistisch, stilisiert realistisch-antiidealisch oder bezogen auf Verletzlichkeit, die in (auch internalisierter) Unterdrückung wurzelt.

Diese Semantiken sind – das ließe sich noch ausformulieren – sicherlich auch in musikalischen Genre-Logiken und damit verbundenen ästhetischen Mitteln und Ansprüchen verankert. Diskursiv lässt sich ein Teil dieser Differenzen aber auch auf die Gegenüberstellung von ‚traditioneller Moral‘ auf der einen und anti-traditionalistischer, universalistisch-rechtebezogener Moral auf der anderen Seite zurückzuführen: Für die Verteidiger der traditionellen Moral sind es deren Kritiker, die moralisieren, weil sie mit Bezügen auf ‚abstrakte‘ Werte und Rechte das kritisieren, was doch Bestand haben sollte, z.B. das Recht auf ‚unkorrekt‘en Exzess. Für letztere besteht das Moralisieren dagegen gerade im Beharren auf oppressiven (traditionellen) moralischen Normen und darin, andere an diesen Normen zu messen. Die basale Unterscheidung dieser zwei Formen von Moralismus-Kritik, die sich entlang solcher Songs aufzeigen lässt, mag schematisch sein, aber sie schafft meines Erachtens einen Überblick, der in Debatten über Moralisierungskritik oftmals fehlt.

Ein anderer Teil dieser Differenzen speist sich aus einem generellen Unbehagen mit der Rolle der Moral im Alltag. Die Frage, inwiefern Erwartungen an moralisches Verhalten überfordernd und unrealistisch sind, verbindet Popmusik-Texte, alltagsethische Reflexionen und die kulturwissenschaftliche und philosophisch-ethische Debatte. So hat zum Beispiel Niklas Luhmann, dessen Texte beim

Thema Moral geradezu ausfällig werden, herausgearbeitet, worin die Grundlagen dieses Unbehagens in modernen europäischen Gesellschaften bestehen. Luhmann beschrieb Moral als „hochinfektiösen“ Gegenstand (der sich nicht an die Differenzierungen hält, die Luhmann meinte konstatieren zu können) und formulierte, die gesellschaftliche Zivilisierungsaufgabe bestehe darin, Positionen und Institutionen zu schaffen, „mit denen man sich den Zumutungen der Moral entziehen kann“ (Luhmann 2008: 338). Als eine solche Institution verstand er den Takt im Sinne einer Höflichkeit, die moralische Urteile hintenanstellt. Popmusik trägt auf verschiedene Weise auch dazu bei, solche kulturellen Räume zu schaffen und lebbar zu machen – ohne deshalb ihrerseits moralfrei zu sein. Im Gegenteil entstehen immer wieder neue Konstellationen der Aktivierung und Deaktivierung des Moralischen, seiner Politisierung und Entpolitisierung.

Das generelle Unbehagen mit der Moral ist epochaler Art, es zieht sich durch die Moderne, erfährt jedoch auch konjunkturelle bzw. konstellationsspezifische Ausformungen.¹⁶ Die gesellschafts- bzw. kulturpolitischen ‚Stellungskriege‘ der Gegenwart manifestieren sich in Spaltungsdiagnosen und werden von diesen zugleich mit konstituiert. In einem solchen Zusammenhang haben auch popmusikalische Moralkritiken ein Mobilisierungspotenzial und können zu symbolischen Grenzziehungen im Sinne Laclaus (2005) beitragen, die politische Lager- bzw. Allianzbildungen befördern. Popmusiker*innen ordnen sich Lagern zu und beziehen Position. Dies erfordert aber immer wieder diskursive Vereindeutigungsarbeit – oder auch, wenn diese eine für die reale oder potenzielle Fanbasis problematische Polarisierung erzeugt, ihr Gegenteil, also die Erzeugung neuer Ambivalenzen.

Die Imaginationen vom Popularen, die hier im Spiel sind, konnten in diesem Beitrag zumindest skizziert werden – z.B. als Gesamtheit der moralisch Fehlbarsten (bei Deichkind), als große Festzelt- und Partygemeinschaft (bei DJ Robin und Schürze), als abjekte Welt der „Bauern und Frauenschläger“ (bei KIZ), als Welt der ‚Straße‘ (bei Fler), als Raum der intersektionalen Verletzungen und des Widerstands (bei FKA Twigs). Die zweigeteilte Imagination einer popularen, beherrschten Welt, die einer offiziellen, dominanten gegenübersteht, bleibt dabei wirkmächtig – sei es, indem ein Kollektiv der breiten Masse gegen abgehobene Moralwächter in Stellung gebracht wird, sei es, indem Anerkennung, Autonomie, die Verwirklichung von Schutz und von (Menschen-)Rechten eingeklagt werden, ‚von unten‘ oder ‚von außen‘. Manche der Beispiele, insbesondere der „Layla“-Komplex, aber auch Flers Positionierungen, fügen sich scheinbar reibungslos in das Muster „the people versus the power bloc“, wie es John Fiske formuliert hatte. Hier haben sich über längere Zeit recht klare Allianzen und auch Feindbilder

¹⁶ Zur Unterscheidung epochaler und konjunktureller (bzw. konstellationsspezifischer) Analyse vgl. (im Rückgriff auf Gramsci und Williams) und zum ‚Stellungskrieg‘ u.a. Gilbert (2019) und Ege (2021); zum epochalen Unbehagen u.a. Mouffe (2007); Williams (2008); MacIntyre (2006).

herausgebildet. Auch bei FKA Twigs ist in existenzieller Weise von Unterprivilegierung die Rede; auch dieser Song thematisiert und gestaltet eine Verbindung zwischen popularer Erfahrung und ästhetischen Formen, die in Warnekens Sinn sowohl popular als auch populär sind. Die etablierten Semantiken des Popularen im engeren Sinn (also als Volk o.ä.) spielen jedoch kaum eine Rolle: Die Spaltung verläuft hier zwischen denjenigen, die von der Gewalt gezeichnet sind, und denjenigen, die sie ausüben oder ignorieren. Es mag von Anfang an absehbar gewesen sein, dass Songs wie „Don't Judge Me“ kein populistisches Muster beinhalten – bemerkenswert ist aber, welche Rolle die Kritik herrschender moralischer Blickregime und Rigorismen auch in diesem Song und in den Diskursen, auf die er verweist, spielt. Die Beispiele illustrieren also, wie fragmentiert und konflikthaft die politischen Imaginationen vom Popularen und Populären auch in der Popmusik sind. Sie verweisen auf eine allgemeinere Logik, die sich im Sinne eines wissenschaftstheoretischen *Critical Realism* sozialstrukturell (oder auch identitätspolitisch) kontextualisieren lässt, aber nur mittels diskursiver Strategien wirkmächtig wird. Die Moral- und Moralismus-Kritik zieht sich in verschiedenen Varianten durch sie hindurch, ohne diese verschiedenen Positionen aber zu verbinden.

Dass auf diesem popkulturellen Wege also – wie Pop-Optimist*innen meinen könnten – neue Verbindungen und Allianzen über die politischen und alltagsethischen Lager hinweg entstehen würden, indem z.B. die gemeinsame Abgrenzung von der oppresiv-spießigen, moralistischen Welt eines dominanten Bürgertums betont wird, scheint mir angesichts dessen eine trügerische Fantasie vom Populären und seiner vermeintlich vereinenden Kraft zu sein. Wirksamer ist hier derzeit eher die symbolische Stärkung widerstreitender gesellschaftspolitischer Lager im Sinne des Blocks einer zunehmend populistisch geprägten Rechten auf der einen, die viele traditionalistisch-normative Antimoralismen unter dem Banner der zu verteidigenden (auch transgressiven) Freiheiten zu integrieren vermag¹⁷, und einer antipopulistisch-progressiven Linken auf der anderen Seite, die ethisch richtiges Verhalten postuliert und deren Energien sich nicht zuletzt aus einer eigenen Form der Moralismus-Kritik speisen, die das Gegebene als unterdrückerrisch kritisiert. Solche Spaltungslinien verlaufen, wie dieser Beitrag gezeigt haben sollte, in mancher Hinsicht anders als die Cleavage-Analysen suggerieren. Sie werden gerade auch auf diesem (pop-)kulturellen Weg immer wieder neu aufgeführt, plausibilisiert und variiert. Dies sind aber auch keine abschließenden, endgültigen Subjektivierungsangebote. Zudem sind beide ‚Lager‘ von Widersprüchen durchzogen und mit strategischen Dilemmata konfrontiert. Die der Linken wurden in den letzten Jahren vielfach diskutiert: Identitäts- vs. Klassenpolitik; die überproportional prominente Rolle der neuen Mittelschichten und die fehlen-

17 Auch das Muster eines libertären Autoritarismus (Amlinger/Nachtwey 2022) fügt sich zumindest provisorisch in diese Blockbildung ein.

der Repräsentation popularer Klassen. Ähnliches gilt aber auch für den rechten Block – und dort gerade für die Bezugnahmen auf das Populare und Antielitäre: Der trotzig-hedonistische populärkulturelle Antimoralismus kann letztlich nur notdürftig kaschieren, dass es gerade ökonomische Eliten sind, die anti-linke Politik fordern und fördern; das Lob der Transgression stößt auch innerhalb des rechten Lagers auf Widerstände. Der Volksfest-Hedonismus endet unweigerlich im Kater; das Lob einer zu guten Teilen migrantischen ‚Straße‘ und naturalistisch verstandener Hackordnungen ist mit den Bekenntnissen zu weiß-deutscher Dominanzkultur, die für weite Teile des rechten Lagers konstitutiv sind, kaum verträglich. Eine progressive Popkultur könnte clever-inklusivere Alternativen zu solchen Moralismus-Kritiken entwerfen, im Sinne einer De- und Rekonstruktion des Popularen im Pop, als auch – in aufklärerischer Absicht – die Widersprüche der anderen Seite akzentuieren. All dies im Bewusstsein, dass Satire und besseres Wissen allein weder vielversprechende Politik noch begeisternden Pop begründen.

Literatur

- Albig, Jörg-Uwe (2022). *Moralophobia. Wie die Wut auf das Gute in die Welt kam*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Amlinger, Carolin/Nachtwey, Oliver (2022). *Gekränkte Freiheit. Aspekte des libertären Autoritarismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Anderson, Elijah (1999). *Code of the Street. Decency, Violence, and the Moral Life of the Inner City*. New York: Norton.
- Bajohr, Frank (2003). „*Unser Hotel ist judenfrei.*“ *Bäder-Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer (3. Auflage).
- Balzer, Jens (2019). *Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik*. Hamburg: Edition Körber.
- Bosch, Claudia (2015). *Fest und flüssig. Das Feiern im Festzelt als cultural performance* (= Untersuchung des Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische Kulturwissenschaft 118). Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteils-kraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brown, Wendy (2001). *Politics Out of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Daly, Rhian (2021). „*FKA Twigs Says Shia LaBeouf Made Her ‚Feel like the Worst Person Ever‘*.“ In: *NME.com*, <https://www.nme.com/news/music/fka-twigs-shia-labeouf-made-her-feel-worst-person-ever-2864342> (Version vom 25.1.2021, Zugriff: 12.9.2023).
- Diederichsen, Diedrich (2014). *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

- Dümling, Sebastian (2020). „I want to live like common people‘. Populismus und das multiple Begehr nach den ‚einfachen Leuten‘.“ In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 116 (1), S. 9–19.
- Duneier, Mitchell (1994). *Slim's Table: Race, Respectability and Masculinity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ege, Moritz (2013). „Ein Proll mit Klasse.“ *Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin*. Frankfurt am Main: Campus.
- Ege, Moritz (2021). „Konjunktur/Konstellation.“ In: *Theoretische Reflexionen – europäisch-ethnologische Perspektiven*. Hg. v. Peter Hinrichs, Martina Röthl und Manfred Seifert. Berlin: Reimer, S. 177–194.
- Ege, Moritz (2022). „Ethisierung als Diagnose und Vorwurf. Einige Dilemmata der stadtethnografischen Forschung heute.“ In: *Stadt – Migration – Moral. Analysen zur lokalen Moralisierung der Migration*. Hg. v. Jan Lange und Manuel Dieterich (= Untersuchungen Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft 127). Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, S. 167–204.
- Ege, Moritz (2023). „Die antinationale Mikropolitik der Popkultur als Schreckbild und Verheißung. Über Pop-Figurationen und gespaltene Gesellschaften.“ In: *Pop the Nation. Die Nation als Ressource und Argument in Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügen*. Hg. v. Marketa Spiritova und Manuel Trummer. Münsster, New York: Waxmann, S. 43–74.
- Ege, Moritz/Springer, Johannes (Hg.) (2023). *The Cultural Politics of Anti-Elitism*. Abingdon: Routledge.
- Ege, Moritz/Schmitzberger, Julian (2024, in Vorbereitung). „Don't Judge Me'. Anti-Judgementalism in the Coronavirus Pandemic (and Beyond). In: *Narrating Pandemics: Transdisciplinary Approaches to Representations of Communicable Disease*. Hg. von Andrew Gross, Richard Hödl und Silke Schicktanz. Toronto: University of Toronto Press.
- Fiske, John (1999 [1989]). „Politik. Die Linke und der Populismus.“ In: *Cultural Studies. Grundlagenexte zur Einführung*. Hg. v. Roger Bromley, Udo Göttlich und Rainer Winter. Lüneburg: zu Klampen, S. 237–278.
- Fler (2014). „Im BILD-Interview – Teil 2: Das Heim war meine Rettung!“ In: *bild.de*, <https://www.bild.de/unterhaltung/musik/fler/im-bild-interview-das-heim-war-meine-rettung-35246808.bild.html> (Version vom vom 31.3.2014, Zugriff: 12.9.2023).
- Gehlen, Arnold (2004). *Moral und Hypermoral. Eine pluralistische Ethik*. Berlin: Klossermann.
- Gilbert, Jeremy (2019). „Das Kulturelle in politischen Konjunkturen.“ In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 13 (2), S. 104–114 und S. 128–136 [Responenz].
- Gilbert, Jeremy/Williams, Alex (2022). *Hegemony Now. How Big Tech and Wall Street Won the World (and How We Win it Back)*. New York: Verso.

- Goodhart, David (2017). *The Road to Somewhere. The Populist Revolt and the Future of Politics*. London: Hurst & Company.
- Grossberg, Lawrence (2018). *Under the Cover of Chaos. Trump and the Battle for the American Right*. London: Pluto Press.
- Haug, Wolfgang Fritz (1987). „Marx, Ethik und ideologische Formbestimmtheit von Moral.“ In: *Pluraler Marxismus. Beiträge zur politischen Kultur* Bd. 2. Hg. v. Wolfgang Fritz Haug. Berlin: Argument, S. 116–140.
- Haug, Wolfgang Fritz (2012). „Einleitung.“ In: Antonio Gramsci. *Gefängnishefte* 6. Krit. Gesamtausgabe auf Grundlage der v. Valentino Gerratana i. A. des Gramsci-Instituts besorgten Edition, Reprint der Erstausgabe. Hamburg: Argument, S. 1195–1222.
- Imhof, Kurt (2012). „Empörungsbewirtschaftung und Stimmungsdemokratie am Beispiel der ‚Blocher-Hildebrand-Affäre‘.“ In: *Medienspiegel.ch*, <http://www.medienspiegel.ch/archives/003273.html> (Version vom 12.1.2012, Zugriff: 12.9.2023).
- Inglehart, Ronald (1998). *Modernisierung und Postmodernisierung. Kultureller, wirtschaftlicher und politischer Wandel in 43 Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Campus.
- Jablonowski, Maximilian/Elster, Christian (2022). „Pop, empirisch*emphatisch. Für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung.“ In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* (2), S. 7–29.
- Kissler, Alexander (2022). „Layla‘. Das Verbot des Schlagers auf Volksfesten ist absurd.“ In: *Neue Zürcher Zeitung*, <https://www.nzz.ch/meinung/der-andere-blick/layla-das-verbot-des-schlagers-auf-volksfesten-ist-absurd-ld.1693414> (Version vom 13.7.2022, Zugriff: 12.9.2023).
- Koppetsch, Cornelia (2019). *Die Gesellschaft des Zorns. Rechtspopulismus im globalen Zeitalter*. Bielefeld: transcript.
- Laclau, Ernesto (2005). *On Populist Reason*. London, New York: Verso.
- Lahire, Bernard (2011). *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*. Paris: Pluriel (Nouvelle éd.).
- Lippe, Dominik (2022). „Troll-Kultur und Drang nach Anerkennung.“ In: *laut.de*, <http://www.laut.de/Frank-White-Bass-Sultan-Hengzt/Alben/Cancel-Culture-Nightmare-117624> (Version vom 28.1.2022, Zugriff: 12.9.2023).
- Lübbe, Hermann (1985). „Politischer Moralismus. Zum Komplementärverhältnis von Gesinnungsintensität und common-sense-Schwund.“ In: *Politisierende Moral, moralisierende Politik? Ein Cappenberger Gespräch*. Hg. v. Cappenberger Gespräch, Hermann Lübbe, Peter von Oertzen und Karl Teppe (= Cappenberger Gespräche der Freiherr-vom-Stein-Gesellschaft 20). Köln: Kohlhammer, S. 14–30.
- Lübbe, Hermann (2019). *Politischer Moralismus. Über den Triumph der Gesinnung über die Urteilskraft* (Vortrag, gehalten 1984). Münster: LIT.

- Lüdtke, Alf (2015). *Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus*. Münster: Westfälisches Dampfboot (Neu-Auflage).
- Luhmann, Niklas (2008 [1989]). „Ethik als Reflexionstheorie der Moral.“ In: *Die Moral der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 170–348.
- Lux, Thomas/Mau, Steffen/Jacobi, Aljoscha (2022). „Neue Ungleichheitsfragen, neue Cleavages? Ein internationaler Vergleich der Einstellungen in vier Ungleichheitsfeldern.“ In: *Berliner Journal für Soziologie* 32 (2), S. 173–212.
- MacIntyre, Alasdair C. (2006). *Der Verlust der Tugend. Zur moralischen Krise der Gegenwart*. Frankfurt am Main, New York: Campus (Erw. Neuausgabe).
- Mendívil, Julio (2008). *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Betrachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld: transcript.
- Merkel, Wolfgang (2017). „Kosmopolitismus versus Kommunitarismus. Ein neuer Konflikt in der Demokratie.“ In: *Parties, Governments and Elites*. Hg. v. Philipp Harfst, Ina Kubbe und Thomas Poguntke. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 9–23.
- Milkman, Ruth (2017). „A New Political Generation. Millennials and the Post-2008 Wave of Protest.“ In: *American Sociological Review* 82 (1), S. 1–31.
- Mouffe, Chantal (2007). *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ng, Eve (2022). *Cancel Culture. A Critical Analysis*. Cham: Springer International.
- Nickel, Linna (2022). „Ballermann-Hit ‚Layla‘ verbannt: Geht's noch, Ihr Spießer?“ In: *BILD*, <https://www.bild.de/unterhaltung/musik/musik/ballermann-hit-layla-verbannt-gehts-noch-ihr-spiesser-80691078.bild.html> (Version vom 13.7.2022, Zugriff: 12.9.2023).
- Palmer, Boris (2019). *Erst die Fakten, dann die Moral. Warum Politik mit der Wirklichkeit beginnen muss*. München: Siedler.
- Penke, Niels/Schaffrnick, Matthias (2018). *Populäre Kulturen zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Rabinow, Paul (2008). *Marking Time. On the Anthropology of the Contemporary*. Princeton: Princeton University Press.
- Rauterberg, Hanno (2015). *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2017). *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Redecker, Eva von (2020). „Ownership's Shadow. Neoauthoritarianism as Defense of Phantom Possession.“ In: *Critical Studies* 3 (1), S. 33–67.
- Schiller, Melanie (2022). „Pop, Politik und Populismus als Massenkultur.“ In: *Transdisziplinäre Popkulturstudien*. Hg. v. Beate Flath, Ina Heinrich, Christoph Jacke, Heinrich Klingmann und Maryam Momen Pour Tafreshi. Bielefeld: transcript, S. 21–36.

- Seeliger, Martin/Dietrich, Marc (Hg.) (2017). *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript.
- Skinner, Tom (2021). „FKA Twigs and Headie One Fight Invisible Forces of Oppression in Powerful ‚Don't Judge Me‘ Video.“ In: NME (blog), <https://www.nme.com/news/music/fka-twigs-and-headie-one-fight-invisible-forces-of-oppression-in-powerful-dont-judge-me-video-2865371> (Version vom 26.1.2021, Zugriff: 12.9.2023).
- Stegemann, Bernd (2018). *Die Moralfalle. Für eine Befreiung linker Politik*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Strick, Simon (2021). *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*. Bielefeld: transcript.
- Vester, Michael (Hg.) (2001). *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel: zwischen Integration und Ausgrenzung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wagenknecht, Sahra (2021). *Die Selbstgerechten. Mein Gegenprogramm – für Gemeinsinn und Zusammenhalt*. Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Warneken, Bernd Jürgen (2006). *Die Ethnographie popularer Kulturen. Eine Einführung*. Wien: Böhlau.
- Wellgraf, Stefan (2018). *Schule der Gefühle. Zur emotionalen Erfahrung von Minderwertigkeit in neoliberalen Zeiten*. Bielefeld: transcript.
- Wietschorke, Jens (2020). „Kulturelle Spaltung als Narrativ. Zur Politik und Poetik des Cultural Cleavage.“ In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 116 (1), S. 21–35.
- Williams, Bernard (2008). *In the Beginning Was the Deed. Realism and Moralism in Political Argument*. Hg. v. Geoffrey Hawthorn. Princeton: Princeton University Press.
- Williams, Raymond (1961). *The Long Revolution*. London: Chatto and Windus.

Diskographie

- Deichkind (2012). „Leider geil.“ Auf: *Befehl von ganz unten*. Vertigo/Universal 06025 3700035 7, https://www.youtube.com/watch?v=ZPJlyRv_IGI (Zugriff: 12.9.2023).
- DJ Robin & Schürze (2022). „Layla.“ Summerfield/Polydor 0602448165855.
- FKA Twigs feat. Headie One and Fred again (2021). „Don't Judge Me.“ Young YT244DS.
- Frank White & Bass Sultan Hengzt (2022a). *Cancel Culture Nightmare*. Maskulin/Universal 2973146.
- Frank White & Bass Sultan Hengzt (2022b). „Gangster vor dem Rap.“ Auf: *Cancel Culture Nightmare*. Maskulin/Universal 2973146.
- Frank White & Bass Sultan Hengzt feat. Liz (2022). „Intro Carlo Gangster.“ Auf: *Cancel Culture Nightmare*. Maskulin/Universal 2973146.
- Kendrick Lamar (2022). *Mr. Morale & the Big Steppers*. PGLang/TDE/Aftermath/Interscope Boo35773-02.

- Kendrick Lamar (2021). „Purple Hearts.“ Auf: *Mr. Morale & the Big Steppers*. PGLang/TDE/Aftermath/Interscope B0035773-02.
- KIZ/Tarek KIZ/Mehnersmoos (2022). „Oktoberfest.“ https://www.reddit.com/r/de/comments/xsqy7h/kiz_feat_mehnersmoos_oktoberfest/ (Zugriff: 12.9.2023).
- Sudan Archives (2022). „NBPQ (Topless).“ Auf: *Natural Brown Prom Queen*. Stones Throw Records STH2449.

Audiovisuelle Medien

- TV Mainfranken (2022). „„Schöner, jünger, geiler“ – Partyhit „Layla“ bei städtischen Veranstaltungen verboten.“ <https://www.tvmainfranken.de/mediathek/video/schoener-juenger-geiler-partyhit-layla-bei-staedtischen-veranstaltungen-verboten/> (Zugriff: 4.5.23).

Abstract

Using the examples of three recent songs (and the discourses surrounding them) from Germany and the UK – DJ Robin & Schürze's „Layla“, Frank White and Bass Sultan Hengzt's „Cancel Culture Nightmare“ and FKA Twigs's „Don't Judge Me“ – this chapter investigates how pop musicians comment upon and contribute to discussions of today's cultural and sociopolitical „cleavages“ with implicit or explicit statements about the role that morality should play in popular entertainment and politics. It argues that contemporary pop culture is characterized by a tension between the habitual anti-moralism of informal life and a critical politicization of the seemingly private and mundane. Situating these matters within a neo-Gramscian „war of position,“ this chapter shows that the often-described opposition between anti-moralists and moralizers is too simplistic. Rather, we find different types of pop-cultural anti-moralism implying different ethical and political positions with radically different consequences: The traditionalist (often hedonistic, sometimes sociological and self-described „realist“) variant opposes critique and interventions based on „universalistic“ morality, ethics or politics, whereas the anti-traditionalist (antiracist, feminist) version detects and scandalizes sedimented moral normativity. Both forms of anti-moralism share traits and have specific ambiguities, as this analysis shows, but they contribute to different hegemonic projects and draw different „frontier“ lines (Laclau). On a conceptual level, this chapter shows that the notion of the popular (in its different German translations as *popular* and *populär*) is indispensable because it contains the tensions that come to the fore in conflictual cultural negotiations like these.

Biographische Information

Moritz Ege ist Professor für Empirische Kulturwissenschaft/Populäre Kulturen an der Universität Zürich. Vorher war er an der Universität Göttingen und der LMU München tätig. Er gab zuletzt den Sammelband *The Cultural Politics of Anti-Elitism* heraus (Routledge 2023; hg. mit Johannes Springer) und beschäftigte sich mit Ethisierungsprozessen in der Stadtpolitik (u.a. „Urban Ethics“, Routledge 2021, hg. mit Johannes Moser). Weitere Bücher: *Ein Proll mit Klasse. Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin* (Campus 2013) sowie *Schwarz werden. „Afroamerikanophilie“ in den 1960er und 1970er Jahren* (transcript 2007).

Kontakt: moritz.ege@uzh.ch

Echokammern der Differenz

Autoethnographische Perspektiven auf und aus Parallelgesellschaften

Susanne Binas-Preisendorfer, Dietmar Elflein

1. Intro – Einblicke in zwei akademische Biographien

„Wo immer wir in Feldern arbeiten, die uns nahe sind, liegt die Idee nahe, auch die eigene Geschichte als Material zu verwenden“ (Ploder/Stadlbauer 2013: 404), heißt es in einem Aufsatz zur Relevanz von Autoethnographien in volkskundlichen und anthropologischen Forschungszusammenhängen. In den Popular Music Studies fand die Methode der Autoethnographie bisher kaum Verwendung. Das verwundert, weil doch die Nähe zum Gegenstand – der Musik, den Szenen, dem journalistischen Schreiben oder lokalen Unternehmen der Musikwirtschaft – gerade bei vielen Wissenschaftler*innen im angesprochenen Feld eine durchaus relevante Rolle spielt. In diesem Beitrag soll es jedoch weniger um die Nähe zu Musik oder ihren Szenen, sondern zu einigen ausgewählten Institutionen des Wissenschaftsbetriebes gehen, die sich der Erforschung populärer Musik bzw. der Popularmusikforschung widmen – Strukturen, in denen wir – die Verfasser*innen dieses Beitrages – einschlägige Erfahrungen gesammelt haben. Wir verstehen die darauf bezogenen Selbsterzählungen, das Darlegen von biographischen Erfahrungen und persönlicher Verwobenheit, nicht als narzisstische Nabelschau, sondern als eine Möglichkeit wissenschaftssoziologischer Reflexion von Forschungserfahrungen. Dabei versuchen wir, weitestgehend faktensichere Quellen zu Rate zu ziehen, zugleich aber auch emotionalisierende Zugangstore zu öffnen. Bewusst haben wir darauf verzichtet, die (noch lebenden) Protagonist*innen als Zeitzeug*innen und/oder Expert*innen zu interviewen. Nicht, weil wir glauben, dass dies nicht gewinnbringend sein könnte, sondern weil es uns hier im Kontext autoethnographischer Perspektiven um die Reflexion unserer Erfahrung und deren Abgleich mit Archivmaterial geht und nicht um eine vermeintlich objektive Rekonstruktion geschichtlicher Ereignisse. Die zentrale Frage lautet, wie es seit der vorsichtigen Etablierung und während der Konsolidierung der Forschungen zu populärer Musik bzw. Populärmusik im deutschsprachigen Raum zu parallelen Strukturen

im Wissenschaftsbetrieb kommen konnte, die nicht zuletzt im aktuellen Nebeneinander von zwei Fachgesellschaften ihren Ausdruck finden, und wie diese Strukturen im Laufe der vergangenen 40 Jahre zueinander standen und stehen. Damit knüpfen wir unmittelbar am Thema der gemeinsamen Tagung von GFPM und IASPM – D-A-CH in Wien 2022 an. Autoethnographie bedeutet – wie weiter oben zitiert – die eigene Geschichte bzw. biographische Erfahrungen zum Material der Auseinandersetzung und Reflexion zu machen. Wir wollen uns dabei jedoch keinesfalls nur auf subjektive Erfahrungsberichte beschränken, sondern den Blick öffnen auf weiterreichende gesellschaftliche Strukturen. Der folgende Beitrag beinhaltet deshalb wissenschaftliche Einlassungen und biographische Erinnerungen, die wir in Form von ausführlichen Vignetten in den Text einfließen lassen und Hinweise auf konkrete historische Ereignisse jener Zeiten, die hier von besonderem Interesse sind. Um das performative Moment des Vortrages während der gemeinsamen Konferenz der beiden Fachgesellschaften aufrecht zu erhalten und auch den Gepflogenheiten autoethnographischer Forschung Genüge zu tun, wechseln im Text die zeitlichen Ebenen. Der Text enthält zudem einige performative Elemente, z.B. unterschiedliche Schrifttypen und Sonderzeichen. Das ist so gewollt.

Zu Beginn möchten wir uns unseren Leser*innen mit einer Kurzbiographie vorstellen:

Susanne Binas-Preisendorfer (SBP) wurde 1964 in Berlin (Ost) geboren. Nach dem Besuch einer Spezialschule für Musik studierte sie dort von 1982 bis 1987 Musik- und Kulturwissenschaften an der Humboldt-Universität. Gleich im Anschluss an ihr Studium arbeitete sie als Forschungsstudentin am Forschungszentrum Populäre Musik (FPM) der Humboldt-Universität und promovierte dort 1991 bei Peter Wicke mit einer Dissertation zum Thema *Rockmusik – kulturelles Medium Jugendlicher*. Seit Mitte der 1980er Jahre bis kurz nach der Maueröffnung spielte sie im Ostberliner Offground der sogenannten „anderen Bands“¹ als Saxophonistin bei Der Expander des Fortschritts, gab viele Konzerte, nahm für Kassetten- und Schallplattenveröffentlichungen und Hörspielproduktionen auf. Im Frühling 1990 wurde sie Mutter. In der ersten Hälfte der 1990er Jahre wechselte sie ins Berliner Kulturleben, organisierte Ausstellungen und Konzerte und engagierte sich in der städtischen Kulturpolitik und auf Bundesebene bis nach der Jahrtausendwende. 1995 kehrte sie mit einem Postdoc-Stipendium der Deutschen

¹ „Die Bezeichnung *andere Bands* war ein mehr oder weniger hilfloser Versuch der DDR-Kulturbörigkeit, das schrägere Spektrum von Punk und Subkultur einzufangen. Im Vergleich zur vorherigen Ausgrenzung zielte dies auf Vereinnahmung und Kontrolle ab – worauf sich nicht alle der Bands einlassen wollten“. https://www.rockinberlin.de/index.php?title=Kategorie:Die_%E2%80%9Eanderen_Bands%E2%80%9C (Zugriff: 5.3.2024).

Forschungsgemeinschaft zurück an das Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität, von 1997 bis 2001 finanziert über ein Habilitationsprogramm der Volkswagen-Stiftung für Nachwuchswissenschaftler*innen in den Neuen Bundesländern. Bevor sie 2005 als Professorin in Oldenburg auf das Lehrgebiet Musik und Medien berufen wurde, arbeitete sie als freiberufliche Autorin, Dozentin und Kultureraterin. Von 2013 bis 2016 stand sie der neugegründeten deutschsprachigen Branch der International Association for the Study of Popular Music (IASPM D-A-CH) als Chair vor.

Dietmar Elflein (DE) wurde 1964 in Coburg/Oberfranken an der Grenze zur DDR geboren. 1984 ging er nach Berlin (West), um erstens dem Militärdienst zu entgehen, der dort nicht existierte, weil die Stadt unter alliierter Verwaltung stand, und zweitens um Musikethnologie respektive Vergleichende Musikwissenschaft an der Freien Universität (FU) zu studieren. 1987 trat er dem ASPM (Arbeitskreis Studium populärer Musik, heutige Gesellschaft für Populärmusikforschung – GFPM) bei. 1989/90, während des Mauerfalls und der Wiedervereinigung, war er mit seiner Magisterarbeit über Rockmusik in einer süddeutschen Kleinstadt beschäftigt, die u.a. vom ASPM-Gründungsmitglied Helmut Rösing begutachtet wurde. Anfang der 1990er Jahre scheiterte er mit der Finanzierung einer Promotion zu HipHop in Deutschland, die Peter Wicke betreuen sollte. In der zweiten Hälfte der 1990er verschwand er für einige Jahre aus dem akademischen Betrieb, jobbte und machte Musik in Bands, für Theateraufführungen und Kunstprojekte und arbeitete als Sound Designer und Tontechniker. Außerdem gewann er 2001 einen Businessplanwettbewerb für Internet Startups – insgesamt eine erfüllte, ökonomisch aber mehr oder weniger prekäre Zeit. Das Interesse an Forschung wurde 2004/2005 von der Ausschreibung einer Professur zu Geschichte und Theorie populärer Musik an der Musikhochschule Köln erneut geweckt. Von 2006 bis 2009 promovierte er über Heavy Metal. Ab 2010 arbeitete er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter (Post-Doc) an der TU Braunschweig und als Lehrbeauftragter an der Hochschule der populären Künste HdpK Berlin (heute School of Popular Arts, SOPA). 2017 wurde er an der TU Braunschweig zum Außerplanmäßigen Professor ernannt, 2020 erhielt er die Denomination Populäre Musik und Systematische Musikwissenschaft.

2. Parallelgesellschaften

Um unser Vorhaben zu verdeutlichen, scheint es uns notwendig, den Begriff „Parallelgesellschaften“ kurz und ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu umreißen. Mit „Parallelgesellschaft“ wurde vor 20 Jahren die Vorstellung von einer ethnisch homogenen Bevölkerungsgruppe verbunden, die sich räumlich, sozial und kulturell

von der Mehrheitsgesellschaft abschottet. Thomas Meyer (2002: 344, kursiv i. O.) nannte damals folgende Charakteristika von Parallelgesellschaften:

- „1. Sozial homogen *oder* heterogen;
- 2. Ethno-kulturelle bzw. kulturell-religiöse *Heterogenität* [...];
- 3. Nahezu vollständige *lebensweltliche* und *zivilgesellschaftliche* sowie weitgehende Möglichkeiten der *ökonomischen Segregation*;
- 4. Nahezu *komplette Verdopplung* der mehrheitsgesellschaftlichen Institutionen;
- 5. Formal *freiwillige* Form der Segregation;
- 6. *siedlungsräumliche* *oder* nur sozial-interaktive Segregation, sofern die anderen Merkmale alle erfüllt sind“.

Der in eine Parallelwelt sich verabschiedende Teil der Bevölkerung war dabei, bezogen auf die Gesamtgesellschaft, grundsätzlich eine Minderheit. Zentraler Bezugspunkt der Debatte waren anfangs vor allem migrantische Communities, deren Zugehörigkeit zu einer Gruppe/Gesellschaft von den Teilen dieser Gruppe/Gesellschaft, die schon länger Teil der Gruppe/Gesellschaft waren, in Frage gestellt wurde, indem ihnen unterstellt wurde, mindestens teilweise Integration zu verweigern. Integration entsprach dem positiven Gegenbild zur Parallelgesellschaft, die immer eine aktive Rolle der Minderheit bei der Abspaltung implizierte. Diskriminierung, Rassismus oder allgemeiner gesagt fehlende Möglichkeiten der Teilhabe, weil die Mehrheitsgesellschaft diese juristisch, politisch oder sozial verhinderte, wurden so durchaus bewusst relativiert. Die Rede von Parallelgesellschaften war dementsprechend vor allem rechts der demokratischen Mitte beliebt.

In der Folge wurde der semantische Gehalt des Begriffs Parallelgesellschaft aufgeweicht und synonym bzw. ersetzend für Klassen, Schichten, Subkulturen und andere gesellschaftliche Ordnungssysteme gebraucht – immer mit dem (unausgesprochenen) Ziel bzw. der Folge der Verschleierung von realen Machtverhältnissen. Konstitutiv blieben weiterhin Merkmale der Dopplung gesellschaftlicher Institutionen (Rechtsprechung), der Segregation und der Homogenität. Darauf folgte ein quasi chaostheoretischer Turn, der gesamtgesellschaftliche Diversität en detail immer wieder in homogene und damit auch potentiell parallele Strukturen auflöste und so das Toxische des Begriffes Parallelgesellschaften zu neutralisieren suchte. Parallelgesellschaften wurden so quasi unvermeidlicher Teil gesellschaftlicher Normalität und hießen/heissen jetzt auch Identitäten oder Bubbles. Hier schloss der Call for Abstracts für die gemeinsame Tagung von GFPM und IASPM D-A-CH in Wien an.



Abb. 1: Call for Abstracts zur 5. IASPM D-A-CH Tagung/32. GfPM Tagung Wien 2022.

In den inhaltlichen Erläuterungen zur Wordcloud als wesentlicher Bestandteil des Calls² heißt es unter anderem:

„5. IASPM D-A-CH-Konferenz | 32. GfPM-Tagung: Parallelgesellschaften. Effekte struktureller Mehrgleisigkeit auf populäre Musik, ihre Erforschung und Vermittlung“

Parallelstrukturen sind im Alltag omnipräsent und hochwirksam. Auch in der populären Musikpraxis und in den Popular Music Studies lassen sich nebeneinander bestehende Denkfiguren, Systeme, Netzwerke und Konstellationen beobachten, die als vermeintlich fixe Gegebenheiten und Selbstverständlichkeiten auf ihre Funktionen und Effekte hin bisher nur unzureichend beobachtet und untersucht worden sind.

Der Begriff ‚Parallelgesellschaften‘ markiert den Ausgangspunkt der kommenden gemeinsamen Tagung der GESELLSCHAFT FÜR POPULÄRMUSIKFORSCHUNG (GfPM) e.V. und der INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR THE STUDY OF POPULAR MUSIC – GERMANY – AUSTRIA – SWITZERLAND (IASPM – D-A-CH) e.V. Wohl wissend um die Polemik des Ausdrucks verwenden wir diesen nicht affirmativ. Vielmehr dient er uns als anschaulich-provokativer Impuls: Über ihn sollen popkulturelle Differenzparadigmen sichtbar und damit kritisch verhandelbar werden, die als ‚soziale Tatsache[n]‘ (Émile Durkheim) neben An- und Einschlüssen auch zahlreiche Ausschlüsse

2 <https://www.iaspm-dach.net/blog/2021/12/15/cfp-5-iaspm-d-a-ch-tagung-32-gfpm-tagung-parallelgesellschaften-wien-20-22102022> (Zugriff: 5.3.2024).

produzieren und als solche die popmusikalische Realität ebenso prägen wie die korrespondierende journalistische und wissenschaftliche Praxis.

Ziel ist jedoch nicht die (Über-)Betonung und Verhärtung von Differenzen, sondern – im besten Fall – ihre Auflösung in einem ‚sozialen Integrationsparadigma‘ (Wolfgang Kaschuba). Dies setzt eine offen-kritische Bestandsaufnahme voraus, in der Parallelfiguren, -strukturen und -systeme zum einen auf mögliche produktive Effekte und auf ihre Anschlussfähigkeit hin befragt werden. Unsere Wordcloud soll diesbezüglich als Anregung dienen. Zum anderen sind negative Resultate und Ausschlussmechanismen, die häufig mit parallel/binär gedachten Konstellationen einhergehen, kritisch zu benennen und aufzuarbeiten. Die gemeinsame Suche nach geeigneten Strategien und Lösungen für die populäre Musikpraxis sowie für die korrespondierende Forschung, Lehre und Vermittlung steht im Zentrum der kommenden Tagung in Wien“.

Parallelgesellschaften werden im Untertitel des Calls expliziert als Effekte struktureller Mehrgleisigkeit, die dann im ersten Satz zu zu untersuchenden Parallelstrukturen mutieren, während die eigentlichen Parallelgesellschaften nun als Ausgangspunkt dienen. Die Begriffsgeschichte wird nicht affiniert, sondern soll laut den Autor*innen des Calls als anschaulich-provokativer Impuls dienen. Dazu nötig erscheint eine offen-kritische „Bestandsaufnahme“, bei der auch negative Resultate und Ausschlussmechanismen kritisch zu benennen und aufzuarbeiten wären.

Nimmt man diese Forderung ernst, so entsteht der Eindruck, dass Parallelstrukturen der wissenschaftlichen Organisation und Vernetzung in der deutschsprachigen Populärmusikforschung/Erforschung populärer Musik unabhängig von allen Gemeinsamkeiten sich nicht einfach zufällig ergeben haben, sondern durchaus gewollt waren. Darauf deutet allein schon die Existenz zweier Fachvereinigungen, GFPM und IASPM D-A-CH, hin. Der Versuch der polemischen Zuspitzung dieses Echos der Vergangenheit durch den von Johannes Ismaiel-Wendt vorgeschlagenen Tagungstitel *Parallelgesellschaften* und der im Call sich widerspiegelnde, von der konkreten Fachgeschichte wieder ablenkende bzw. diese als ein Beispiel für Parallelgesellschaften unter vielen einhegende und harmonisierende Umgang der Tagung mit ihrem Titel, zeigen deutlich, dass in der Vergangenheit ungelöste Konflikte liegen, die mit gesellschaftlicher Machtverteilung zu tun hatten bzw. haben und in die Zukunft wirken: Echokammern der Differenz. Diese hinterließen auch in den beiden Aufsätzen ihre Spuren, die Helmut Rösing und Peter Wicke in dem von Christoph Jacke und Michael Ahlers 2017 herausgegebenen Sammelband *Perspectives on German Popular Music* veröffentlicht haben³, sie

3 Der Aufsatz von Rösing ist die englische Übersetzung eines älteren Aufsatzes (Rösing 2002), die natürlich nicht ohne Zustimmung des Autors erneut erscheint.

finden sich im 2014 herausgegebenen Heft zu 30 Jahren GFPM und schlussendlich auch im Selbstverständnis, das die GFPM zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Zeilen, dem 31. Juli 2023, auf ihrer Webseite präsentierte:



GESCHICHTE

Wir sind ein 1984 gegründeter Verein. Seitdem prägen die namhaftesten Forscher*innen der Populärmusikforschung die Arbeit der GFPM (bis 2013 ASPM). Durch die Aktivitäten von Personen wie Alenka Barber-Kersovan, Erika Funk-Hennigs, Ekkehard Jost, Renate Müller, Winfried Pape, Thomas Phleps Hermann Rauhe, Hans-Peter Reinecke, Helmut Rösing, Mechthild von Schoenebeck, Jürgen Terhag und vielen anderen konnte sich die disziplinenübergreifende Erforschung von Populärmusik nachhaltig etablieren, wie unser umfassender Output beweist.

Abb. 2: Selbstverständnis der GFPM im Jahr 2023/2024.

Da die Schriftgröße in der Abbildung etwas klein geraten ist, hier der Wortlaut:

„Wir sind ein 1984 gegründeter Verein. Seitdem prägen die namhaftesten Forscher*innen der Populärmusikforschung die Arbeit der GFPM (bis 2013 ASPM). Durch die Aktivitäten von Personen wie Alenka Barber-Kersovan, Erika Funk-Hennigs, Ekkehard Jost, Renate Müller, Winfried Pape, Thomas Phleps, Hermann Rauhe, Hans-Peter Reinecke, Helmut Rösing, Mechthild von Schoenebeck, Jürgen Terhag und vielen anderen konnte sich die disziplinenübergreifende Erforschung von Populärmusik nachhaltig etablieren, wie unser umfassender Output beweist.“⁴

Dieses ausschließlich westdeutsche Forscher*innen präsentierende Selbstverständnis der GFPM schließt aus und provoziert die Bildung von Parallelgesellschaften. Dabei wäre ein nicht oder erheblich weniger exkludierender Zugang leicht möglich gewesen, etwa allein dadurch, wenn hinter „die *namhaftesten*“ das Wörtchen *westdeutschen* stünde.

3. Spuren in die Vergangenheit: das Jahr 1983 – ein „Schicksalsjahr“ für die Erforschung populärer Musik in der BRD und in der DDR

Im Folgenden wollen wir den Echos eines offenkundig nicht gelösten Konfliktes nachgehen und darlegen, welche Geschehnisse, Aspekte, Friktionen und Personalia aus unserer Sicht zur Existenz der beiden angesprochenen Fachgesellschaften führten. Seit Mitte der 1980er Jahre sind wir in diese Prozesse selbst involviert, persönlich verwoben und auch verstrickt. Der folgende Text besteht deshalb in überwiegendem Maße aus autobiographischen Vignetten, in denen wir versuchen wollen, dieses Involviertsein offenzulegen und danach zu fragen, was dies

4 <http://wp.populärmusikforschung.de/> (Zugriff: 27.2.2024).

in unserer eigenen Forscher*innen-Biographie ausgelöst hat, welche Spuren in dem je eigenen Verständnis von Populärmusik/populärer Musik auffindbar sind und wie sich auch institutionelle Rahmenbedingungen darin niedergeschlagen haben. In dem wir zwischen Erinnerung, Quellen und historischen Rahmungen wechseln und v.a. auch in der gegenseitigen Reaktion aufeinander Zeitgeschichte reflektieren sowie uns der Herausforderung des kooperativen Schreibens stellen, hoffen wir die notwendige Distanz zum Erlebten herstellen zu können.

Die beginnenden 1980er Jahre bilden den Startpunkt dieser biographischen Spurensuche. In der ersten Hälfte der 1980er Jahre haben wir – die eine in Berlin (Ost), der andere in Berlin (West) – ein Studium der Musikwissenschaft aufgenommen. Das Jahr 1983 spielte dabei eine besondere Rolle.

+++ Im 10. Deutschen Bundestag erhält die CDU/CSU im März 1983 fast 50 % der Stimmen und übernimmt zusammen mit der FDP die Regierung. Erstmals ziehen mit knapp 6 % die Grünen in den Deutschen Bundestag ein. Es beginnt die Ära Kohl.
 +++ Wegen der gestörten Beziehungen zwischen den beiden deutschen Staaten nach dem Tod von zwei Transitreisenden an der innerdeutschen Grenze sagt DDR-Staats- und Parteichef Erich Honecker den geplanten Besuch in der Bundesrepublik ab, trifft sich aber später mit Franz Joseph Strauß in der Schorfheide auf Jagdschloss Hubertusstock. +++ In den westdeutschen Medien gibt es vor allem zwei Themen: die gefälschten Hitler-Tagebücher und die damals kaum erforschte Immunschwäche Krankheit Aids. +++ In beiden deutschen Staaten demonstriert die Friedensbewegung gegen das Wettrüsten, die Stationierung atomarer Mittelstreckenraketen – Pershings im Westen und SS-20 Raketen im Osten. +++ Die DDR-Volkspolizei löst am 1. September eine Menschenkette auf, die Anhänger der DDR-Friedensbewegung anlässlich des Weltfriedenstages zwischen der sowjetischen und der US-Botschaft in Ost-Berlin bilden wollten. +++ Am Vortag des Nationalfeiertages der DDR kündigt Erich Honecker den vollständigen Abbau der Selbstschussanlagen an der innerdeutschen Grenze an. +++ Udo Lindenberg kann mit seinem Panikorchester erstmals ein Konzert in Ost-Berlin geben und der Song „99 Luftballons“ von Nena belegt mehrere Wochen Platz 1 der deutschen Single-Charts. +++^{5,6}

Für den 28. Mai 1983 laden Helmut Rösing (damals Gesamthochschule Kassel) und Ian Watson (Universität Bremen) nach Bremen zu einem ersten deutschen

5 Haus der Deutschen Geschichte: Lebendiges Museum online, Jahreschronik 1983, <https://www.hdg.de/lemo/jahreschronik/1983> (Zugriff: 10.3.2023), Auswahl aus der Chronik sowie abschließende Hinweise zu populärmusikalischen Ereignissen durch die bzw. ergänzt von den Autor*innen.

6 Im Rahmen des Vortrages haben wir an dieser Stelle das Intro der vom Rundfunk Berlin Brandenburg produzierten *Chronik Berlin – Schicksalsjahre einer Stadt – Das Jahr 1983* (Scholl 2019) gezeigt.

IASPM-Treffen ein.⁷ Auf der Tagesordnung stehen Arbeitsgruppen zu ausgewählten Problembereichen. Sie tragen Überschriften wie „Amateur-Rockmusik – eine bewußte Anti-Bewegung gegen vermarktetem Musikkonsum“, „Gehört Populäre Musik in den Unterricht?“ und „Populäre Musik als Ideologenträger“. Damit wird ein Feld abgesteckt, das dem Selbstverständnis der Populärmusikforschung in der BRD damals und in den darauffolgenden Jahren entsprechen sollte: Der Wunsch und die Notwendigkeit, sich aus musikpädagogischer Perspektive mit populärer Musik zu beschäftigen und Kritik an der Marktmacht der Majors im Musikbetrieb zu üben.



ERSTES DEUTSCHES IASPM-TREFFEN

in der UNIVERSITÄT BREMEN, Mehrzweckhochhaus (MZB)
Samstag, den 28. Mai 1983

PROGRAMM

11.00	<u>Erstes Plenum</u> Musik Begrüßung und Ziele der IASPM (H. Rösing, Kassel) Zum Ablauf des Tages (I. Watson, Bremen) Musik
12.30	Mittagspause
14.00	<u>Arbeitsgruppen zu ausgewählten Problembereichen</u> AG 1: Amateur-Rockmusik – eine bewußte Anti-Bewegung gegen vermarktetem Musikkonsum? (Leitung: Manfred Paul Galden, Bremen) AG 2: Gehört Populäre Musik in den Unterricht? (Musik, Deutsch, Englisch, Gemeinschaftskunde) (Leitung: Helmut Rösing, Kassel) AG 3: Populäre Musik als Ideologenträger? (Text, Musik, visuelle Präsentation) (Leitung: Ian Watson, Bremen)
16.00	Musik
16.30	<u>Zweites Plenum</u> Berichte aus den Arbeitsgruppen Wie soll es weitergehen? Austausch von Ideen; Vorschläge zur weiteren Arbeit der IASPM und der Erforschung der populären Musik in deutscher Sprache Musik
20.00	Abschlußfeier voraussichtlich im "Leierkasten", Bremen, mit Live-Musik

Abb. 3: Erstes deutsches IASPM-Treffen in Bremen.

7 Einladungsschreiben zum ersten Deutschen IASPM-Treffen in Bremen, Archiv Wolfgang Martin Stroh/Susanne Binas-Preisendorfer.

In Bremen will man sich verabreden, wie es weitergehen soll, Ideen austauschen und Vorschläge machen, wie die Erforschung populärer Musik im deutschsprachigen Raum bzw. dem Westteil Deutschlands organisiert werden kann. Wolfgang Martin Stroh (damals Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Oldenburg) notiert auf der Rückseite der Einladung, dass die geringe Beteiligung zeige, dass die wissenschaftliche Untersuchung von Popmusik noch nicht anerkannt sei. In der BRD hat die IASPM damals elf Mitglieder, in Österreich fünf und in der Schweiz zwei. Gegründet hatte sich die IASPM 1981 in Amsterdam und als Kontaktpersonen wurden Helmut Rösing für die BRD und Peter Wicke für die DDR angegeben. Als mögliche Zielsetzungen für einen deutschsprachigen Zweig der IASPM notiert Stroh (auch auf dem Einladungsschreiben zum ersten Treffen des deutschsprachigen Zweiges der IASPM in Bremen): Ersstens den „internationalen Aspekt“, zweitens das „Problematisieren der deutschen Szene“ und drittens ein positives wissenschaftliches Verhältnis zur Popmusik. Am Seitenrand des Blattes findet sich eine Notiz zu den Gebühren: \$ 9,50 = 36 DM.

Schon im Jahr 1981 befestigt in Berlin (Ost) im Gebäude des Seminars für Musikwissenschaft der Sektion Ästhetik/Kulturwissenschaften der Humboldt-Universität eine Gruppe von Studierenden um den Wissenschaftlichen Mitarbeiter Peter Wicke ein Schild an einem der Räume unter dem Dach mit der Aufschrift „Forschungszentrum Populäre Musik“. Wicke hatte dort mit einer Arbeit zur Ästhetik der populären Musik promoviert (Wicke 1980). Quellen im Bundesarchiv datieren die offizielle Gründung des Forschungszentrums Populäre Musik (FPM) jedoch auf das Jahr 1983. Wie es zu diesen widersprüchlichen Angaben kommt, ist nicht rech�chierbar. Wicke selbst nennt das Jahr 1981 und erinnert sich auf Anfrage, dass es damals auch einen Bericht dazu bei DT64⁸ sowie im RIAS⁹ gegeben habe.

So richtig mitbekommen habe ich (SBP) das alles erst ab Mitte der 1980er Jahre. Viele meiner Kommiliton*innen sind damals sehr frustriert über das Angebot unseres Musikwissenschafts-Studiums, ich persönlich wahrscheinlich aber v.a. über eine schlechte Note, die ich in einem Analyse-Seminar bekomm. Meine Wahl war auf Schuberts *Der Tod und das Mädchen* gefallen, weil mich das Sujet faszinierte, eine über die Jahrhunderte hinweg in den unterschiedlichsten Kunstformen auffindbare Metapher. Mein Engagement in diese Richtung – so meine beleidigte Einschätzung – wird von der Dozentin nicht honoriert, ihr geht es um die harmonischen Abfolgen, den formalen Aufbau, die rhythmischen Muster, Vorspiel, Nachspiel, Halbsätze und auf welche musiktheoretischen Traditionen sich diese beziehen lassen. Das wiederum ignoriere ich weitestgehend, weil

8 DT64 steht für Deutschlandtreffen 1964 und bezeichnet den Jugendsender des Rundfunks der DDR, der in Berlin (Ost) bis 1993 produziert wurde.

9 RIAS steht für Rundfunk im amerikanischen Sektor, erstmals ausgestrahlt 1946, letztmalig 1992.

es für mein Rezeptionsverhalten keine Rolle spielt. Vielleicht geht es anderen ähnlich. Jedenfalls wechseln wir scharenweise die Straßenseite – vom Kupfergraben in die Dorotheenstraße – und schreiben uns in Seminare bei der Kulturwissenschaft und Ästhetik ein, in denen z.B. Günter Mayer¹⁰ mit uns Walter Benjamins Kunstwerkaufsatzz (Benjamin 1991[1936]) diskutiert, es um Fragen der Semiotik bei Michael Franz geht oder um kulturelles Verhalten im Alltag und um Frauenbilder in der DDR-Werbung bei Irene Dölling. Als Peter Wicke dann erstmals eine Vorlesung zur Geschichte der populären Musik anbietet, sitzen wir wieder in den Seminarräumen des musikwissenschaftlichen Seminars am Kupfergraben und sind erstaunt, was Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung auch sein kann. Ich erinnere mich an ein Dissertationsprojekt, in dem Fanpost von jugendlichen Radiohörer*innen ausgewertet oder Rockmusik im Gefüge ihrer ökonomischen und staatlichen Institutionalisierung betrachtet wurde. Ich selbst schreibe an einer Diplomarbeit zum „Gestus in der Rockmusik“ (Lehmann 1987), besuche dafür Konzerte und mache Fotos von Musiker*innen und Publikum. Später sollte ich zusammen mit zwei Kollegen aus dem Forschungszentrum die Musikszene des Heavy Metal untersuchen. Wegen der Maueröffnung ist es zu dieser gemeinsamen Arbeit nicht mehr gekommen. Meine beiden Kollegen mussten die Universität verlassen, weil sie Informelle Mitarbeiter der Staatssicherheit waren, die sicherlich immer auch einen Blick auf das Treiben des Forschungszentrums Populäre Musik werfen sollten.

Ab Mitte der 1980er Jahre bis in die Nachwendezeit bekommen wir am Forschungszentrum regelmäßig Besuch. Zu Gastvorträgen kommen Alf Björnberg und Philipp Tagg aus Schweden, Simon Frith und Richard Middleton aus Großbritannien, Reebbee Garofalo und Lawrence Grossberg aus den USA. Diese Aufzählung ließe sich fortführen. Damals ist mir nicht bewusst, dass es sich dabei um das „Who is Who“ der englischsprachigen Popular Music Scholars handelt, Wissenschaftler*innen, die Wicke wohl vor allem aus der Zusammenarbeit, der Lektüre und von den internationalen Konferenzen der IASPM kennt. Mit Paul Willis lädt er auch einen wichtigen Vertreter der Cultural Studies und des CCCS in Birmingham nach Berlin (Ost) ein, eine fachliche Basis, der die Erforschung populärer Musik „made in East Germany“ folgte. Aus dieser Perspektive ließ sich populäre Musik als eine Sphäre des Musiklebens und vor allem als ein theoretisch und methodisch autonomes Forschungsfeld neben der Historischen und Systematischen Musikwissenschaft positionieren. Das Forschungszentrum Populäre Musik selbst bezieht sich auch in seiner Verfasstheit als Zentrum auf das CCCS. Vergleichbar mit den britischen Cultural Studies wird populäre Musik hier v.a. mit Blick auf die Analyse kultureller Formen betrieben. Wichtig sind des Wei-

¹⁰ Günter Mayer war neben Peter Wicke bis Ende der 1980er Jahre das einzige Mitglied aus der DDR bei der IASPM.

teren der ökonomische Rahmen, in den die Produktion und der Konsum populärer Musik gesetzt ist, und somit Fragen zur Rolle der Musikindustrie sowohl aus theoretisch-methodologischer wie auch aus empirisch-analytischer Sicht eine wichtige Rolle spielen. Neben der Analyse kultureller Formen im sozialen Gebrauch und ökonomischer Zusammenhänge interessieren wir uns für die Materialität populärer Musik in ihrer auditiven, visuellen und performativen Vielfalt. Im gerade erwähnten Heavy Metal-Projekt wollen wir uns alle diese Materialebenen anschauen. In den Dissertationsprojekten (Fans und Hitparaden der Jugendrundfunkwellen, Institutionen, Heavy Metal, etc.) wird der Fokus v.a. auf popmusikalische Entwicklungen in der DDR gesetzt. Folgerichtig spielen deren politische Voraussetzungen und Widersprüche eine Rolle. Diese eher pragmatische Perspektive wird insbesondere nach der Maueröffnung Bedeutung erlangen, als es in den sogenannten neuen Bundesländern darum geht, wissenschaftlich begründete Vorschläge zu unterbreiten, wie es mit den Infrastrukturen des Musiklebens – hier insbesondere den Jugendclubs der aufgelösten Betriebe und Organisationen – weitergehen bzw. was man bestenfalls tun könnte, um eine tragfähige Jugendkultur- und Musikpolitik aufzubauen (vgl. Wicke 2017: 37ff.). Das Verständnis und die Erforschung populärer Musik sind auf ihren sozialen, kulturellen und ökonomischen Ort gerichtet.

Während der alle 14 Tage stattfindenden Diskussionen unter dem Dach im Hegelhaus am Kupfergraben – dem Sitz des Musikwissenschaftlichen Seminars – befassen wir uns auch mit Texten und Konzepten von Kolleg*innen aus dem Westen Deutschlands. Wir lesen Texte von Tibor Kneif und Dörte Hartwich-Wiechell. Wicke übt teils heftige Kritik an deren theoretischen Konzepten und analytischen Herangehensweisen der Erforschung populärer Musik. Dieser Konflikt schlägt sich nicht zuletzt in unterschiedlichen Termini wieder: Populärmusik auf der einen (West) und populäre Musik auf der anderen Seite (Ost). Wicke betont noch Jahre später, dass die Bezeichnung *populäre Musik* als ein Ausdruck kultureller Grenzverläufe entlang sozialer, kultureller, technologischer und ästhetisch bedingter Unterschiede sich gegenüberstehender Sphären des Musiklebens zu verstehen ist, es sich um einen diskursiven Begriff handelt, der ein weites und veränderliches Feld musikalischer Formen umfasst (vgl. Wicke 1997). Eine Absage erteilt er „akademischen Wortneuschöpfungen, wie dem vor allem in musikpädagogischen Zirkeln verbreiteten Terminus *Populärmusik*“ (Wicke 1997). In meiner Erinnerung sollte mit der Verwendung des Terminus „populäre Musik“ auch angezeigt werden, dass man sich dem Sprachgebrauch der handelnden Akteure näher fühlt als den akademisierten Versuchen, die Analysemodelle traditioneller Geisteswissenschaften (klassisch-romantisches Werkideal) auf ein Feld zu pro-

jizieren, das diesen Modellen nicht entspricht.¹¹ Interessanterweise haben beide Begriffe in den Bezeichnungen der Fachverbände überdauert, wiewohl beispielsweise in dem im Rahmen des von der Gesellschaft für Musikforschung herausgegebenen Kompendium *Musik* der Band 14 den Titel *Populäre Musik – Geschichte, Kontexte und Forschungsperspektiven* (von Appen/Grosch/Pfleiderer 2014) trägt, obwohl mindestens einer der Herausgeber – Ralf von Appen – vor allem im Fachverband der Gesellschaft für Populärmusikforschung (GfPM) aktiv war und ist. Ralf von Appen weist in der Diskussion um diesen Punkt darauf hin, dass ASPM für „Arbeitskreis Studium populäre Musik“ stand und dass bei der Umbenennung in GfPM (aus Anlass der Gründung von IASPM D-A-CH) das Adjektiv „populäre“ nicht unterzubringen war und man sich deshalb in Anlehnung an die Gesellschaft für Musikforschung (GfM) für Gesellschaft für Populärmusikforschung entschied. Das weist darauf hin, dass auch in der BRD bzw. den alten Bundesländern nicht durchgängig der Begriff Populärmusik von den Forscher*innen verwendet wurde. Auch Wickes Umgang mit den Begriffen ist nicht ganz widerspruchsfrei. Sein Buch *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik* (Wicke 1998) beginnt mit einem Zitat von Leopold Mozart, der 1780 an seinen Sohn Wolfgang schreibt: „... vergiß das sogenannte *populare* [Hervorhebung SBP] nicht“ (Wicke 1998: 7). Allerdings war es zu Mozarts Zeiten in bestimmten Kreisen üblich, lateinische Worte zu verwenden.

4. Nach der „Wiedervereinigung“

+++ In den neuen Bundesländern gilt ab Januar 1991 das Steuerrecht und große Teile der Sozialgesetzgebung der „alten“ Bundesrepublik. +++ Wehrpflichtige aus den neuen Bundesländern treten ihren Dienst in der Bundeswehr an. +++ In Genf scheitern die Verhandlungen zwischen dem amerikanischen Außenminister James Baker und seinem irakischen Kollegen Tarik Aziz (1936-2015) über eine friedliche Lösung der Golfkrise. +++ Helmut Kohl (CDU) wird erneut Bundeskanzler. +++ Im Montagewerk der Volkswagen Sachsen GmbH in Zwickau läuft der letzte Trabant vom Band und es wird mit der Fertigung des VW-Golf begonnen. +++ Die sechs im Warschauer Pakt verbliebenen Staaten (UdSSR, Rumänien, Bulgarien, Polen, CSFR, Ungarn) beschließen die Auflösung des Militärbündnisses. +++ Als letzter Vertragspartner ratifiziert der Oberste Sowjet der UdSSR in nichtöffentlicher Sitzung das Zwei-plus-Vier-Abkommen über die volle Souveränität Deutschlands. Gleichzeitig werden die im Zweiten Weltkrieg entstandenen Grenzen für unabänderlich erklärt. +++ Der Präsident der Treuhandanstalt, Detlev Karsten Rohwedder, wird in seinem Haus bei Düsseldorf

¹¹ In der DDR kursierte im kulturpolitischen Raum und an Musikhochschulen der Terminus Tanz- und Unterhaltungsmusik (TUM), dem sich die Forscher*innen jedoch nicht anschlossen.

Opfer eines Mordanschlags, zu dem sich die Rote Armee Fraktion (RAF) bekannte. + + + Das Lenin-Denkmal auf dem Platz der Vereinten Nationen in Berlin-Friedrichshain wird abgerissen. + + + Der Bundestag verabschiedet das Stasi-Unterlagengesetz. Damit erhalten alle Bürger das Recht, ab dem 1. Januar 1992 Einsicht in die von der DDR-Staatsicherheit über sie geführten Akten zu nehmen. + + + Der Mitteldeutsche Rundfunk (MDR) und der Ostdeutsche Rundfunk (ODR) treten der ARD bei. Die alten zentralen Sender der früheren DDR, der Deutsche Fernsehfunk (DFF) und das Funkhaus Berlin, stellen den Sendebetrieb ein. + + + Der als Einheitssong titulierte Song „Wind of Change“ der Scorpions belegt 11 Wochen Platz 1 der Deutschen Single Charts, ebenso lang wie Enigmas „Sadness“.¹² + + + Das Jugendradio DT64 kämpft gegen seine geplante Abschaltung zum 31.12.1991. + + +¹³

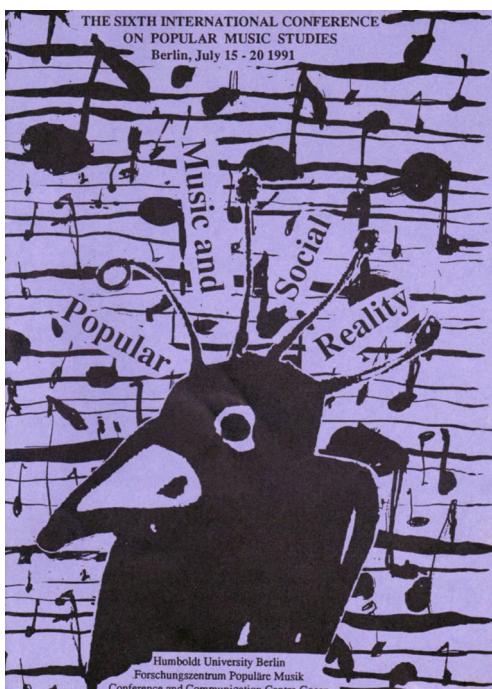


Abb. 4: Programmheft 6. Internationale Konferenz der IASPM in Gosen bei Berlin 1991.

¹² [https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Nummer-eins-Hits_in_Deutschland_\(1991\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Nummer-eins-Hits_in_Deutschland_(1991)) (Zugriff: 10.3.2023).

¹³ Haus der Deutschen Geschichte: Lebendiges Museum online, Jahreschronik 1991, <https://www.hdg.de/lemo/jahreschronik/1991> (Zugriff: 10.3.2023). Auswahl aus der Chronik sowie die beiden abschließenden Hinweise zu popmusikalischen Ereignissen durch die bzw. ergänzt von den Autor*innen.

Als im Sommer 1991 der 6. Internationale Kongress der IASPM zum Thema *Populäre Musik und Social Reality* in Gosen bei Berlin in einem ehemaligen Schulungszentrums des Ministeriums für Staatssicherheit stattfindet, arbeite ich (SBP) *de facto* schon nicht mehr an der Universität. Sie wird damals von Grund auf verändert. Kommissionen evaluieren auch das Musikwissenschaftliche Seminar der Humboldt-Universität und erklären nonchalant, dass Musikwissenschaft ein Orchideenfach sei. Angesichts meiner Beschäftigung mit populärer Musik will ich das nicht verstehen. Populäre Musik ist nach meiner Auffassung ein Gegenstand, der als Seismograph und Möglichkeit der Betrachtung von Gesellschaft und Gegenwart bestens geeignet ist! Alle Kolleg*innen erhalten eine Kündigung, wenige werden wieder eingestellt.

5. Der ASPM und sein Verhältnis zur IASPM in der BRD vor der Maueröffnung und in den 1990er Jahren

Das Institut, an dem ich (DE) ab Mitte der 1980er Jahre in Berlin (West) studiere, das Institut für Vergleichende Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin, wird 2003 ein spätes Opfer der Wiedervereinigung und geschlossen. („Wir haben andere Probleme als die Musikethnologie“, so der damalige Vize-Präsident der Freien Universität Berlin, in „Berichterstatter“ 2003). Seit 1995 wurde die Professur erst vertreten, 2002 dann doch neu besetzt und kurze Zeit später trotzdem abgewickelt.

Populäre Musik ist in meinem Studium eigentlich nicht vorgesehen. Aber als ich die Idee äußere, in einem Seminar zu afrikanischer Musik über Highlife zu arbeiten oder in einem Seminar über die Karibik zu Reggae, werde ich nicht nur von Kommiliton*innen, sondern auch von Institutsleiter Josef Kuckertz ermuntert. Er lässt meine Versuche als Prüfungsleistungen zu. Zudem hängt im Institut ein für einen Arbeitskreis Studium populäre Musik (ASPM) werbender Aushang von Arthur Simon, der damals die Abteilung Musikethnologie des Ethnologischen Museums Berlin leitet. Ich höre, dass einer meiner Kommilitonen dem Aufruf gefolgt ist und 1986 das Treffen des ASPM besucht hat. 1987 fahren wir gemeinsam hin, sitzen im Stuhlkreis in der Lüneburger Heide gemeinsam mit Helmut Rösing, Alenka Barber-Kersovan, Ekkehard Jost, Jürgen Terhag und anderen. Ich fühle mich willkommen und aufgenommen. Kurz vor dem Mauerfall forse ich für meinen Magister über die populäre Musikszene meiner Heimatstadt Coburg und dokumentiere so unabsichtlich Pop im westdeutschen Zonenrandgebiet. Gutachter sind Kuckertz und Rösing.

Protokolle von damaligen Mitgliederversammlungen von ASPM und IASPM, Berichte des Executive Committee der IASPM und einzelne Nummern des damaligen ASPM Info, das ich ab 1991 gemeinsam mit Thomas Münch herausgebe

und zum Teil noch besitze, lassen folgende subjektive Ereignisrekonstruktion des Ost/West-Verhältnisses in der deutschen Popforschung zu. Ob ich persönlich jeweils anwesend war, weiß ich nicht mehr, da der ASPM damals häufiger eine Arbeits- und eine, glaube ich, Jahrestagung genannte Tagung pro Jahr veranstaltet. Ich kann mir immer nur eine von beiden leisten. Deswegen bin ich zwar jedes Jahr auf einer ASPM Tagung, aber nicht zwingend auf der jährlichen Mitgliederversammlung. IASPM-Mitgliederversammlungen besuche ich nicht. Auch beim IASPM Kongress 1991 in Gosen, bei dem ich einen Vortrag halte, erinnere ich mich nicht an die Mitgliederversammlung. Die IASPM-Dokumente sind auf der Webseite des IASPM dokumentiert und wurden von mir dort gesichtet und mit persönlichen Erinnerungen abgeglichen.

a. Vor der Grenzöffnung (bis November 1989)

Wie schon erwähnt, wird IASPM 1981 in Amsterdam gegründet und zählt 1982 elf westdeutsche und zwei ostdeutsche Mitglieder.¹⁴ 1983 findet das von Susanne Binas-Preisendorfer zu Beginn dieses Beitrages beschriebene erste deutsche IASPM-Treffen in Bremen statt, Kontaktpersonen sind Rösing (West) und Wicke (Ost). Im selben Jahr wird auch das Forschungszentrum Populäre Musik offiziell gegründet. Die Zahl der westdeutschen Mitglieder der IASPM ist 1984 auf 18 angewachsen, in der DDR leben und arbeiten weiterhin zwei Mitglieder.¹⁵ Ebenfalls 1984 gründet sich ASPM, der 1986 zur westdeutschen Branch des IASPM wird. 1987 erfolgt die Eintragung des ASPM e.V. ins Vereinsregister Hamburg mit dem Vorstand Herrmann Rauhe (Hamburg), Helmut Rösing (Kassel) und Ekkehard Jost (Gießen) sowie der Geschäftsführerin Alenka Barber-Kersovan (Halstenbek). Ab jetzt bin ich (DE) einfaches Mitglied. Rauhe und Jost bleiben nur bis 1990 im Vorstand, Rösing bis 1999 und Barber-Kersovan fungiert über 30 Jahre, bis 2018, als Geschäftsführerin.

Im gleichen Jahr 1987 wird Wicke zum Generalsekretär des Dachverbandes IASPM gewählt. Er ist bis 1993 über mehrere Wahlperioden in unterschiedlichen Funktionen im Executive Committee tätig.

Im Frühjahr 1989 besuchen Vertreter*innen des ASPM auf Einladung von Wicke das Forschungszentrum Populäre Musik (FPM). Ich (SBP) erinnere mich, von Alenka Barber-Kersovan bei diesem Anlass ein kleines hübsches Notizbuch geschenkt bekommen zu haben. Eine Gegeneinladung ist geplant: „Eine Einladung Peter Wickes und seiner Mitarbeiter in die Bundesrepublik ist vorgesehen“, so dass Protokoll der ASPM-Mitgliederversammlung am 29.4.1989 in der Landesmu-

¹⁴ https://www.iaspm.net/archive/EC_Montreal_85-3.PDF (Zugriff: 5.3.2024).

¹⁵ Ebd.

sikakademie NRW in Heek/Nienborg. Dem kam der Fall der Mauer am 9.11.1989 wahrscheinlich zuvor.

b. Zwischen Grenzöffnung und Wiedervereinigung (November 1989 bis Oktober 1990)

Das Protokoll der nächsten ASPM-Mitgliederversammlung vom 12.5.1990 in der evangelischen Akademie Hofgeismar hält fest, dass Wicke Vorträge in Oldenburg und Hamburg gehalten hat. Ob dies die obige Gegeneinladung gewesen ist oder nicht, bleibt offen. Gleichzeitig werden weitere gemeinsame Projekte, so ein Studierendenaustausch Oldenburg-Berlin geplant, aber wohl nicht verwirklicht. Die Verbindung ASPM/FPM erscheint hier noch freundlich bis neugierig. Man geht mit der veränderten politischen Situation um. Ich (DE) bin wahrscheinlich persönlich nicht anwesend gewesen. Aber ich und einige Kommiliton*innen besuchen nach meiner Erinnerung mit Veit Erlmann, der 1988/89 eine Stelle am Ethnologischen Museum in Berlin-Dahlem hat, neugierig bis neidisch das FPM – im Osten kann man Popmusikwissenschaft studieren, im Westen nicht, so unser Bild. Der seit 1982 existierende Popkurs Hamburg zählt für uns mit seiner Dauer von zwei mal drei Wochen nicht und ist außerdem vor allem für praktizierende Musiker*innen gedacht.

Gleichzeitig wechseln bei ASPM im Mai 1990 zwei Drittel der Personen im Vorstand. Rauhe und Jost legen ihr Amt nieder. Winfried Pape (Gießen) und Bernd Hoffmann (Köln) werden gewählt. Rösing setzt wie schon erwähnt seine Arbeit bis 1999 fort. Pape bleibt bis 1997, Hofmann bis 2002 im ASPM-Vorstand. Das Protokoll der Mitgliederversammlung erwähnt ein geplantes Treffen des ASPM und des Forschungszentrums kurz nach der Mitgliederversammlung im Juni 1990. Hierfür ist damit schon der neue Vorstand des ASPM zuständig.

Ebenfalls 1990 wird ASPM von der westdeutschen zur deutschen Branch des IASPM.

c. Nach der Wiedervereinigung (ab Oktober 1990)

Im Juni 1991 findet wie schon erwähnt die 6. IASPM Konferenz in Gosen bei Berlin (Ost) statt. Susanne und ich (DE) treffen uns wieder. Dort nehmen auch viele andere ASPM-Mitglieder teil, wie ein einstündiger Dokumentarfilm mit englischsprachigem Kommentar über die Konferenz (Hentschel 1991) zeigt. Unter den gefilmten Teilnehmer*innen sind neben DE und SBP auch mindestens ein Beiratsmitglied und die Geschäftsführerin – allerdings nicht der amtierende Vorstand. Dies bestätigt ein Konferenzbericht, den ich (DE) im ASPM-INFO 1992 veröffentlichte. Laut diesem reist ein Vorstandmitglied des ASPM exklusiv für die Mitgliederversammlung des IASPM an. Der gleiche Bericht thematisiert zudem bedauernd Verstimmungen im Ost/West-Verhältnis, die auch im Protokoll der Mitgliederver-

sammlung des ASPM am 19.10.1991 in Rauschholzhausen unter dem Tagesordnungspunkt „1.7 Ost-West-Zusammenführung“ konstatiert werden: „Information der Mitglieder über den Dissens mit P. Wicke. Verlesen des Kasseler Protokolls.“ Letzteres ist nicht beigefügt, wird also im Rahmen der Mitgliederversammlung nur mündlich verlesen, nicht aber schriftlich dokumentiert. Hier sollte ich (DE) zwar anwesend gewesen sein, kann mich aber nicht mehr erinnern. Inwieweit es sich bei dem Kasseler Protokoll um die Mitschrift des projektierten Treffens im Juni 1990 handelte, bleibt deshalb im Dunkeln.

d. Diskussion und Spekulation

In den zwölf, dreizehn Monaten zwischen Mai 1990 und Juni 1991 müssen sich Dinge ereignet haben, die die begonnene Annäherung von Ost und West beenden und in den nicht aufzulösenden Dissens münden, von dem im Oktober 1991 berichtet wird und der schon die Anwesenheit in Gosen mitzubestimmen scheint. Der Unterschied in den Mitgliederzahlen in Ost und West, dokumentiert für 1984 mit 18 West und zwei Ost, mag dabei eine Rolle spielen. Ich (DE) erinnere mich an viele Diskussionen zu diesem Thema, die jedoch immer unklar bleiben. Ab einem bestimmten Punkt bekomme ich keine mich befriedigenden Antworten mehr. Die Gründe für die Probleme zwischen Ost und West verstehe ich nie wirklich.

Gleichzeitig galt, dass zwischen Oktober 1990 und Juni 1991 im Rahmen der Wiedervereinigungs-bedingten Kündigung aller Arbeitsverträge an allen jetzt ehemaligen DDR-Universitäten natürlich auch die Humboldt Universität und mit ihr das Forschungszentrum Populäre Musik betroffen waren. Laut Wicke (2017) war der Erhalt des Forschungszentrums und die strukturelle Verankerung einer Professur für *Theorie und Geschichte populärer Musik* in der Musikwissenschaft der Humboldt Universität nur aufgrund einer Intervention des Bundesverbandes der Phonografischen Industrie möglich. Solidaritätsaktionen aus Reihen des ASPM gegen die potentielle Schließung erwähnen weder Wicke noch der damalige ASPM-Vorstand Rösing (2017) in ihren einleitenden Komplementäraufsätzen im Sammelband *Perspectives on German Popular Music* (Ahlers/Jacke 2017).

e. Und die erste Konsequenz ...

Ein deutliches Resultat des Dissens zwischen ASPM und FPM ist die erste Tagung des ASPM in den sogenannten fünf neuen Ländern, in Leipzig 1992, an der ich (DE) teilnehme. Susanne oder andere Gesichter aus dem FPM treffe ich aber nicht wieder, denn die Konferenz findet zwar in Kooperation mit der Friedrich-Ebert Stiftung, aber ohne Vertreter*innen des Forschungszentrums statt. Stattdessen hat man zum einen den Musiksoziologen Christian Kaden von der Humboldt Universität eingeladen, der erst 1993, also nach der Tagung und quasi gleichzeitig mit

Wicke, einen Ruf auf eine Professur an der Humboldt Universität erhalten wird. Zum anderen vertritt Hansgeorg Mühe von der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar die Ost-Musikwissenschaft.

Zu diesem Zeitpunkt ist wohl, so scheint es aus heutiger Sicht, im Verhältnis FPM und ASPM schon nichts mehr zu retten. Die Echos dieses Konfliktes spüren wir noch heute.

f. Die zweite Konsequenz: ASPM und IASPM

Kurze Zeit später eskaliert auch der Konflikt zwischen IASPM und ASPM um Geld, konkret um die Größe des Teils der Mitgliedsbeiträge, die an IASPM abzuführen sind. Die Minutes des VII. IASPM General Meeting – Stockton, California/ USA, 14 July 1993¹⁶ berichten:

„All branches have paid dues except for France, Italy and Germany. [...] The membership secretary of the German branch sent a letter to the Executive Committee to explain that their dues had been spent elsewhere. The Executive Committee has decided to allow the German branch an extended deadline within which to pay dues. If no dues have been received by August 15, the German branch will no longer be part of IASPM“.

Ich (DE) erinnere mich, dass der Sachverhalt im ASPM offen diskutiert wird. Die finanziellen Alternativen sind Streichung der Publikationsreihe „Beiträge zur Populärmusikforschung“ oder Austritt aus dem IASPM. Beides zu finanzieren, sei nur über eine deutliche Beitragserhöhung möglich. Die Mitgliederversammlung votiert für die „Beiträge zur Populärmusikforschung“ und damit für den Austritt aus dem IASPM.

Bis zu diesem Zeitpunkt ist Wicke noch Mitglied des IASPM Executive Committee. Er tritt 1993 jedoch nicht mehr zur Wahl an und folgt dem Ruf an die Humboldt Universität. Er ist angekommen. Dies ist nicht (mehr) sein Konflikt.

Der Report des IASPM Executive Committee 1993-1995 von Membership Secretary und Treasurer Steve Jones vom Januar 1995 offenbart den problematischen Trennungsprozess von ASPM und IASPM, der schon damals für Außenstehende kaum zu durchschauen schien: ASPM ist aufgrund des geschilderten monetären Konfliktes nicht mehr die German Branch von IASPM. Deshalb wird von For- scher*innen wie Thomas Münch und Ute Bechdolf, die die internationale Anbin- dung an IASPM nicht verlieren wollen, eine neue German Branch gegründet, die parallel zu ASPM existiert. Ich (DE) bin Mitglied in beiden Vereinigungen, habe aber an die im Folgenden zitierten Verwerfungen keine Erinnerungen.

16 <https://www.iaspm.net/archive/Stockton93.PDF> (Zugriff: 5.3.2024).

„Problems continue with the German branch of IASPM, though of what sort is never quite made clear to me. The German association ASPM is apparently taking the German branch of IASPM to court, though I remain uncertain as to the nature of the dispute. At present the German IASPM branch has but five members, reflecting the dispute between ASPM and IASPM/Germany. Perhaps someone from Germany can make this fiasco intelligible to me, though at least a couple have tried without success“ (Jones 1995: 5).¹⁷

Das Protokoll der Generalversammlung des IASPM vom 5. Juli des gleichen Jahres dokumentiert dann die vollzogene Trennung von ASPM und IASPM, unseres Wissens ohne Gerichtsverfahren.

„Ute Bechdolf said that in Germany two organizations were legally separated: one at a national level, ASPM, and the other at an international level, IASPM-Germany. Most of the members of IASPM Germany are also members of ASPM. They have double membership with double payment. There are two Executive Committees with a close cooperation between the organizations. The German IASPM branch has 27 members and is growing on“.¹⁸

1997 wird im Protokoll der Mitgliederversammlung von IASPM die Namensänderung der German Branch in German-speaking Branch vermeldet. 1999 und 2001 finden sich Mitgliederzahlen in den Berichten, dann offenbaren die verfügbaren Dokumente eine Lücke von zehn Jahren bis 2011. Der IASPM Executive Committee Report 2011-13¹⁹ vermeldet für 2012 die Neugründung der Branch IASPM D-A-CH, auch wenn der offizielle Gründungsworkshop erst 2013 stattfindet.²⁰

Im Gegensatz zu D-A-CH stammen die Namen, die im Zusammenhang mit der German speaking branch der 1990er Jahre recherchierbar sind, samt und sonders aus der alten BRD. Die Geschichte als Abspaltung von ASPM legt dies auch nahe. Inwieweit die im Ergebnis recht kurzlebige German-speaking Branch auch Mitglieder aus den Reihen des FPM oder den neuen Bundesländern hatte, entzieht sich unserer Kenntnis. Im CV von SBP findet sich ein Hinweis auf eine Tagung der German-speaking Branch mit dem Titel „Boys will be boys? & Girls just wanna have fun?“ in Freudenstadt 1997, auf der sie vorgetragen hat.

17 https://www.iaspm.net/archive/EC_Glasgow_95.PDF (Zugriff: 5.3.2024).

18 <https://www.iaspm.net/archive/Glasgow95.PDF> (Zugriff: 5.3.2024).

19 https://www.iaspm.net/archive/IASPM_EC_Report_2011-2013.pdf (Zugriff: 5.3.2024).

20 <https://www.iaspm-dach.net/blog/2018/5/28/grndungsworkshop-2013> (Zugriff: 5.3.2024).

g. Dritte und persönliche Konsequenz

Mich (DE) persönlich nervt das Zerriebenwerden zwischen den Ost/West-Fronten zunehmend. Gleichzeitig fördert mich Alenka Barber-Kersovan, wo sie kann. Aber aufgrund anderer Entwicklungen in meinem Leben verschwinde ich spätestens 1997 aus dem akademischen Betrieb, bleibe aber Mitglied bei ASPM.

6. Zurück in die Wissenschaft I

Mitte der 1990er Jahre zieht es mich (SBP) zurück in die Wissenschaft. Der Arbeitsalltag in einem großen Ostberliner Kulturprojekt – in dem über 100 Künstler*innen, Kultur- und Kunstprojekte über ABM (Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen) finanziert und verwaltet werden – entspricht nicht mehr meinen Vorstellungen von einem gelungenen Berufsleben. Auf der Leitungsebene gibt es massive Unstimmigkeiten zwischen den Frauen. Meine Ausflüge nach Kalifornien zur 7. IASPM Konferenz werden mit Argwohn gesehen. Ich rufe Peter Wicke an und frage, *was geht ... am Forschungszentrum*. Er sichert mir seine Unterstützung zu, aber um Geld kümmern müsste ich mich selbst. Meine Anträge auf Forschungsförderung bei der DFG und später bei der Volkswagen-Stiftung sind erfolgreich.

Das Buzzword der 1990er Jahre heißt Globalisierung. Als in der DDR Geborene und bis zu meinem 25. Lebensjahr auf einen 108.000 Quadratmeter großen Handlungsräum beschränkt, bin ich fasziniert und getragen von den musikalischen und kulturellen Möglichkeiten, den geografischen Begegnungen und technologischen Entwicklungen, die das „Ende des Ost/West-Konflikts“ mit sich bringen.

Auf dem Ticket der IASPM besuche ich in den 1990er Jahren alle internationalen Tagungen, obwohl ich selbst kein zahlendes Mitglied bin. Meine Konferenzreisen führen mich nach Stockton/Kalifornien (1993), Glasgow (1995), Kanazawa/Japan (1997) bis nach Sydney/Australien (1999). Eine zentrale Frage in den 1990er Jahren lautet, ob Globalisierungsprozesse zur Homogenisierung und McDonaldisierung führen oder ob man es eher mit einer Fragmentarisierung und letztendlich zunehmenden Parallelisierung von Welten zu tun bekommen werde.

ASPM und IASPM existieren in Deutschland in den 1990er Jahren nebeneinander. Ich gehöre zur Fraktion der aus der Gründung des Forschungszentrums hervorgegangenen Perspektive über populäre Musik zu forschen. Irgendwann überwinde ich meinen Stolz und melde 2001 einen Vortrag für eine Tagung des ASPM in Rauischholzhausen in Hessen an. Ich spreche vor Helmut Rösing und Fred Ritzel²¹, Alenka Barber-Kersovan und Dietrich Helms und erinnere mich an eine in-

²¹ Später werde ich die Nachfolgerin von Fred Ritzel am Institut für Musik der Universität Oldenburg.

tensive und freundliche Diskussion. Der Ausflug eröffnet mir einen Lehrauftrag am Institut für Musikwissenschaft der Universität Hamburg und einen Beitrag in der Publikation *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*, herausgegeben von Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfleiderer (vgl. Binas 2002). Während der ASPM-Konferenz *West Meets East. Musik und interkultureller Dialog* in Wien 2008 bittet man mich die Keynote zu halten (Binas-Preisendorfer 2011). Das mache ich gern. Die Berührungsängste zwischen ASPM und IASPM tangieren mich wenig. Ich habe das Gefühl, mein eigenes Ding machen zu können, mit dem konzeptionellen Rückenwind des Forschungszentrums Populäre Musik, an dem ich damals als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig bin, und der vorsichtigen Offenheit in diejenigen Richtungen, die meine fachlichen Interessen ansprechen. Zugleich ist mir bewusst, dass Netzwerke – egal ob in der Kultur oder in der Wissenschaft – zu den wichtigsten Voraussetzungen beruflichen Erfolgs gehören. Wer das in den ersten Jahren der Wiedereinigung nicht gelernt hat, musste mit den Konsequenzen leben. Dennoch verspüre ich all die Jahre den Riss, der beide Gesellschaften (ASPM/IASPM) damals voneinander trennt, auch Argwohn und gegenseitige Überheblichkeiten.

Als mich im Jahr 2012 die mir nachfolgende Wissenschaftler*innengeneration (Thomas Burkhalter aus Bern, David-Emil Wickström aus Mannheim und Maria Hanáček aus Berlin) fragt, ob ich sie beim erneuten Anlauf der Gründung einer deutschsprachigen Branch von IASPM unterstütze, zögere ich nicht lange. Angesichts meiner eigenen akademischen Sozialisation fühle ich mich fachlich wie auch emotional angesprochen. Die mich anfragen, argumentieren vor allem mit einem notwendigen Internationalisierungsschub der deutschsprachigen Forschungen populärer Musik. Auf den internationalen Kongressen der IASPM werden sie immer wieder daraufhin angesprochen, warum es keine aktive deutsche bzw. deutschsprachige Branch gibt. Auch weil die Forscher*innennetzwerke um das Forschungszentrum Populäre Musik in Berlin immer weniger sichtbar sind, scheint mir ein erneuter Anlauf sinnvoll. Nicht zuletzt aus dem stark im internationalen Raum agierenden DFG-Netzwerk „Sound in Media Culture“²² (2010 – 2013, gegründet und unter der Leitung von Maria Hanáček, Jens-Gerrit Papenburg und Holger Schulz) ergeben sich persönliche und fachliche Anknüpfungspunkte. Andere Protagonisten wie Thomas Burkhalter, David-Emil Wickström, Oliver Seibt, Sidney König, Stefanie Alisch, Monika Schoop oder Julio Mendivil sind als eher musikethnologisch akademisierte Wissenschaftler*innen an der Etablierung eines aktiven Fachverbandes interessiert, der die Popular Music Studies mit einer musikethnologisch-kulturwissenschaftlichen Perspektive verknüpft. Für ein Kamingespräch auf dem Gründungsworkshop in Bern 2013 laden wir Sheila

22 <http://www.soundmediaculture.net/> (Zugriff: 5.3.2024).

Whiteley (University of Salford)²³, Peter Wicke und Hubert Wandjo (Popakademie Baden-Württemberg) ein. Die Moderation übernimmt Jan Hemming, der schon Mitte der 1990 Jahre in der oben erwähnten als ASPM-Abspaltung entstandenen German Branch der IASPM aktiv war und immer wieder für deren Erhalt einstand. Als erste Präsidentin von IASPM D-A-CH (2013-2016) versuche ich mit dem institutionellen Background einer ordentlichen Professur an einer Universität, diese wissenschaftspolitische Infrastruktur wieder aufzubauen. Schnell wächst die Zahl der Mitglieder von knapp 20 Interessierten auf 100 Personen an.

Mitglied der GFPM bin ich nicht. Als die GFPM im Jahr 2018 an meiner Heimatuniversität in Oldenburg zum Thema *Des-Orientierungen* tagen will, beschließen mich anfangs Zweifel, ob mir das recht sein kann. Schließlich mache ich meinen Frieden und steuere einen Diskussionsstrang zur Tagung bei, der sich mit dem Thema „Des-Orientierungen und Popular Music Studies“ in Deutschland befasst. Im Herbst des Jahres 2021 besuche ich zusammen mit einer Gruppe von Studierenden die 31. Tagung der GFPM in Dortmund, als es um materielle Kultur und populäre Musik geht und die Oldenburger Studierenden aus dem Projekt Forschende Lehre „Wenn Popmusik (ihre) Geschichte schreibt“ berichten. André Doehring – den ich in erster Linie in der GFPM verorte – spricht uns direkt nach der Präsentation an und freut sich über Nachwuchsprojekte wie diese.

7. Zurück in die Wissenschaft II

2004 sitze ich (DE) als musikalischer Direktor und Bühnenmusiker in einer Musicalproduktion. Die Stimmung im Leitungsteam ist – freundlich formuliert – schlecht. Ich brauche dringend eine Pause vom freiberuflichen Projektalltag, kann sie mir aber nicht leisten. Über meine weiterlaufende ASPM-Mitgliedschaft bekomme ich eine Stellenausschreibung mit und bewerbe mich spontan für die Professur für Geschichte und Theorie populärer Musik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, obwohl ich weder promoviert bin noch Erfahrung mit akademischer Lehre oder Selbstverwaltung habe. Ich werde trotzdem eingeladen, fliege zwischen Premiere und zweiter Vorstellung des auf das obige Musical folgenden Projektes zum Vorsingen und bekomme den Job natürlich nicht. Aber ich habe wieder Lust bekommen, mich in der Wissenschaft einzumischen.

ASPM bleibt weiterhin meine erste Anlaufstelle, aber ich orientiere mich auch international und reiche Vorträge und Aufsätze ein, wo ich kann. Aufgrund meiner fehlenden institutionellen Anbindung während der 2006 beginnenden Promotion – meine Frau Teresa finanziert das Projekt Schwermetallanalysen zum größten Teil – kann ich mir internationale IASPM-Konferenzen jedoch nicht leis-

²³ Sheila Whiteley (1941-2015) war von 1999 bis 2001 General Secretary der IASPM.

ten, aber immerhin ohne ökonomische Sorgen und ohne Ablenkung rund um die Uhr forschen. Bei ASPM werde ich 2008, also noch vor Abschluss der Promotion, in den Wissenschaftlichen Beirat gewählt und gehöre diesem über mehrere Wahlperioden bis 2016 an. Mit Abschluss meiner Dissertation 2009 habe ich so schon einiges veröffentlicht und begonnen ein Netzwerk aufzubauen, das mir beispielsweise Lehraufträge an der 2010 gerade neugegründeten Hochschule der populären Künste in Berlin einbringt. Da sich die für die 2010 in Braunschweig ausgeschriebene halbe Mittelbaustelle vorgesehene Bewerberin anders entscheidet, wird die Stelle neu ausgeschrieben und ich nutze meine Chance, die sich vor allem deswegen ergibt, weil keine gleich qualifizierte Frau die Stelle haben will.

Anfang 2011, als noch frisch gebackener Mittelbauer, treffe ich auf einer Tagung in Köln Susanne wieder. Als Beirat bin ich eindeutig dem ASPM-Lager zugehörig und in den Gründungsprozess von IASPM D-A-CH nicht eingebunden. Ich nehme aber am Gründungsworkshop 2013 teil und bin seither Mitglied. Im Vorstand von ASPM, der aus Thomas Phleps (Gießen), Dietrich Helms (Osnabrück), Ralf von Appen (Gießen) und weiterhin Alenka Barber-Kersovan als Geschäftsführerin besteht, führt die Gründung von IASPM D-A-CH zu erheblicher Unruhe. Eine Namensänderung wird diskutiert, um Verwechslungen vorzubeugen und 2014 mit der Umbenennung von ASPM in Gesellschaft für Populärmusikforschung (GFPM) Realität. Menschen, die sich in beiden Vereinigungen engagieren wollten, werden mindestens misstrauisch beäugt. Dies trifft weniger mich, als andere damalige Kolleg*innen aus dem Beirat. Die Angst des Vorstands vor der neu erwachsenen Konkurrenz führt zu einer Verhärtung und Verengung der internen Kommunikationsströme, die wiederum zu wachsender Unzufriedenheit in Teilen des Beirats führt. Deshalb verkünde ich 2014 intern meinen Plan, aus dem Beirat auszuscheiden, lasse mich aber überzeugen, mich erneut zur Wahl zu stellen. Hier beginnt ein Veränderungsprozess, der die GFPM zu ihrer Form von 2023 führt und mich zu meinem Rücktritt aus dem Beirat im Jahr 2016. 2018 werde ich dann in den Beirat von IASPM D-A-CH gewählt. Ich bin weiterhin Mitglied in beiden Gesellschaften.

8. Autoethnographien als Methode der Erforschung von Wissenschaftsgeschichte(n)

„Wo immer wir in Feldern arbeiten, die uns nahe sind, liegt die Idee nahe, auch die eigene Geschichte als Material zu verwenden“ (Ploder/Stadlbauer 2013: 404). Mit diesem Blick zurück nach vorn haben wir versucht, uns sehr nahe liegende Ereignisse der eigenen Biographie zum Ausgangspunkt der Rekonstruktion von Wissenschaftsgeschichten zu machen, Wissenschaftsgeschichten, die nicht zuletzt ihren Niederschlag gefunden haben in dem ungebrochenen Wirken von zwei parallel wirk-

samen Fachgesellschaften zur Erforschung populärer Musik bzw. Populärmusikforschung. Wir haben mit Hilfe dieser persönlichen Erinnerungen, Quellen und historischen Rahmungen versucht einzuordnen, wie es zu dieser Entwicklung kommen konnte, welche Etappen auszumachen sind und welche Protagonist*innen Wesentliches dazu beitrugen, die Geschichte der Erforschung populärer Musik in der alten Bundesrepublik, der DDR und der neuen Bundesrepublik zu schreiben. Dabei handelte es sich erst einmal um unseren, einen autoethnographischen Blick. Wir wissen davon, dass auch andere an der Erforschung der Wissenschaftsgeschichte populärer Musik arbeiten und dabei auch andere Narrative aufgespürt haben. In einem nächsten Schritt käme es darauf an, weitere Methoden zur Rekonstruktion dieser Fachgeschichten zu mobilisieren, wie beispielsweise die Befragung der handelnden Akteure, wie wohl wir wissen, dass gerade auch Zeitzeugen ihr jeweils erinnertes Narrativ vortragen und propagieren. Auch dann hätten wir es wieder mit methodischen Herausforderungen zu tun.

In jedem Fall scheint es uns gebotener denn je, sensibel mit Vergangenheiten umzugehen: Vielleicht lassen sich so die hier thematisierten Echokammern langsam schließen. Eine dieser Echokammern betrifft im Falle der Fachgeschichte populärer Musik das Verhältnis bzw. der Konflikt zwischen Ost und West und also nicht nur Fragen von Sexismus, Rassismus, Klassismus, die in Bezug auf Parallelgesellschaften diskutiert werden. Dieser Konflikt hat sich auf vielen gesellschaftlichen Ebenen über 30 Jahre nach der Wiedervereinigung keinesfalls in Wohlgefallen auflöst. Im Fach strahlt er bis auf aktuelle Stellenbesetzungen auch nach D-A-CH aus, ob es einem gefällt oder nicht.

In der parallelen Existenz von GFPM und IASPM D-A-CH werden letztendlich nicht allein verschiedene fachliche Konzepte und Bezüge der Forschung von Populärmusik und populärer Musik sichtbar, sondern eben auch Fragen der Zustimmungsfähigkeit, der Allianzen, der Suche nach Alleinstellungsmerkmalen und also letztendlich Macht im Kampf um begrenzte Ressourcen, Stellen und Karrieren. Zugleich verwundert es, oder verwundert es dann auch nicht, dass viele an der Erforschung populärer Musik Interessierte heute Mitglied in beiden Gesellschaften sind. Woran liegt das? Ist das nachhaltig, ressourcenschonend und trägt es zur Klarheit von Forschungsperspektiven bei? Klar abgrenzbare Konzeptualisierungen von populärer Musik lassen sich immer weniger ausmachen, vielleicht, weil die Gründungsphasen der Erforschung populärer Musik bzw. Populärmusik Geschichte sind. Was motiviert Wissenschaftler*innen, in beiden Forschungszusammenhängen und Netzwerken verankert und sichtbar zu sein? Was sagt das über unsere Wissenschaftslandschaft der Gegenwart aus?

Die Kalender von Wissenschaftler*innen sind prall gefüllt mit Tagungen, Anfragen zu Gutachten und Abgabeterminen von Publikationen. Wir (auch SBP und DE) sehen uns kaum noch in der Lage, den Output der Community seriös zur

Kenntnis zu nehmen. Verheizen wir die Energie der Nachwuchswissenschaftler*innen und auch unsere eigene?

Mit dem Generationenwechsel bleiben – so meinen wir beobachten zu können – Argwohn und gegenseitige Überheblichkeiten in GFPM und IASPM D-A-CH aus. Es gibt mittlerweile Projekte, die von beiden Fachgesellschaften in personaler Kooperation getragen werden, z.B. das „Early Career Netzwerk“ für Frauen in den Popular Music Studies oder die AG Positionen. Bis in die Satzung hinein findet man ähnliche Ziele. Existiert hier nebeneinander, was eigentlich zusammengehört?

Weiter oben wurde beschrieben, warum es die Gründer*innen von IASPM D-A-CH 2013 für sinnvoll und notwendig erachteten, einen deutschsprachigen Zweig (erneut) zu gründen. Kurze Zeit später benennt sich der ASPM in GFPM um. Sind es einerseits die Geschichte der aus verschiedenen gesellschaftlichen Konstellationen gespeisten Wissenskulturen wie Strukturen und andererseits die Gegenwart und ihre Herausforderungen und Zwänge, die diese Parallelität begünstigen und dann wiederum auch ad absurdum führen? Der Wissenschafts-historiker Olaf Breidbach schreibt, dass

„[d]as Wissen auch der Wissenschaften [...] nicht vom Himmel [fällt], es wird erarbeitet und baut damit auf Tätigkeiten, Verfahren und Strukturen auf. Diese sind nicht einfach Vorgaben, die die eigentliche wissenschaftliche Praxis ermöglichen, sondern selbst integraler Bestandteil eines Wissen allererst schaffenden Prozesses“ (Breidbach 2008: 13).

Das Ziel von Autoethnographien und performativer Forschung besteht nicht in erster Linie darin, in der Forschung gewonnene Erkenntnisse zu transportieren, sondern Erkenntnisprozesse bei den Rezipient*innen auszulösen. Wir hoffen sehr, eine entsprechende Diskussion während der Tagung in Wien und auch mit diesem schriftlichen Beitrag anzustoßen.

Literatur

- Ahlers, Michael/Jacke, Christoph (Hg.) (2017). *Perspectives on German Popular Music*. Oxford, New York: Routledge.
- Appen, Ralf von/Grosch, Nils/Pfleiderer, Martin (Hg.) (2014). *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*. Laaber: Laaber.
- Benjamin, Walter (1991 [1936]). „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1/2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 471–508.

- „Berichterstatter“ (2003). „Aus für die Vergleichende Musikwissenschaft an der FU Berlin?“ In: mnz.de, <https://www.nmz.de/politik-betrieb/kulturpolitik/aus-fuer-die-vergleichende-musikwissenschaft-der-fu-berlin> (Version vom 1.12.2003, Zugriff: 12.9.2023).
- Binas, Susanne (2002). „Pieces of Paradise. Technologische und kulturelle Aspekte der Transformation lokaler Musikpraktiken im globalen Kulturprozeß.“ In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfleiderer (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 187–197.
- Binas-Preisendorfer, Susanne (2011). „Ethnische Repräsentationen als Herausforderung für Musikwissenschaft und Musikpolitik.“ In: *West Meets East. Musik im interkulturellen Dialog*. Hg. v. Alenka Barber-Kersovan, Harald Huber und Alfred Smudits (= Musik und Gesellschaft 29). Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 21–34.
- Breidbach, Olaf (2008). *Neue Wissensordnungen. Wie aus Informationen und Nachrichten kulturelles Wissen entsteht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GfPM (Hg.) (2014). *Jubiläumsbroschüre zu 30 Jahren ASPM/GfPM*. Halstenbek: Selbstverlag.
- Lehmann, Susanne (1987). *Kulturelle Symbole im Gestus des Rock*. Berlin: Forschungszentrum Populäre Musik, <https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/musikwissenschaft/pop/forschungszentrum-populaere-musik/lehmann-susanne-1987-kulturelle-symbole-im-gestus-des-rock.pdf> (Zugriff: 25.7.2023).
- Meyer, Thomas (2002). „Parallelgesellschaft und Demokratie.“ In: *Die Bürgergesellschaft. Perspektiven für Bürgerbeteiligung und Bürgerkommunikation*. Hg. v. Thomas Meyer und Reinhard Weil. Bonn: Dietz, S. 343–372.
- Ploder, Andrea/Stadlbauer, Johanna (2013). „Autoethnographie und Volkskunde? Zur Relevanz wissenschaftlicher Selbsterzählungen für die volkskundlich-kulturanthropologische Forschungspraxis.“ In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 116 (3-4), S. 373–404, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-398316> (Zugriff: 15.6.2023).
- Rösing, Helmut (2002). „„Populärmusikforschung“ in Deutschland. Von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren.“ In: *Musikwissenschaft und populäre Musik*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfleiderer. Frankfurt am Main: Lang, S. 13–35.
- Rösing, Helmut (2017). „Popular music studies in Germany. From the origins to the 1990s.“ In: *Perspectives on German Popular Music*. Hg. v. Michael Ahlers und Christoph Jacke. Oxford, New York: Routledge, S. 16–32.
- Wicke, Peter (1980). *Popmusik – Studie der gesellschaftlichen Funktion einer Musikpraxis. Ein Beitrag zur Ästhetik musikalischer Massenkultur*. Berlin: Humboldt-Universität.

- Wicke, Peter (1997). „Populäre Musik, Systematik.“ In: *MGG Online*. Hg. v. Laurenz Lütteken. New York: RILM; Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. Zusätzlich online veröffentlicht im Jahr 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12659> (Zugriff: 26.7.2023).
- Wicke, Peter (1998). *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer.
- Wicke, Peter (2017). „Looking east: Popular Music Studies between Theory and Practice.“ In: *Perspectives on German Popular Music*. Hg. v. Michael Ahlers und Christoph Jacke. Oxford, New York: Routledge, S. 33–52.

Audiovisuelle Medien

- Hentschel, Georg (Regie) (1991). *IASPM-Kongress 1991 an der Humboldt-Universität zu Berlin*. Neue Dido Potsdam, Evert Beewen.
- Scholl, Peter (Regie) (2019). *Berlin Schicksalsjahre einer Stadt – Das Jahr 1983* (89 Min.). Rundfunk Berlin Brandenburg, <https://www.ardmediathek.de/video/berlin-schicksalsjahre-einer-stadt/berlin-schicksalsjahre-einer-stadt-1983/> rbb-fernsehen/Y3JpZDovL3JiYi1vbmxpbmUuZGUvYmVybGluLXNjaGlja3NhbHNqYWhzS8yMDE5LTA5LTI4VDIwOjE1OjAwXzkoYzEoODMwLT A5MTUtNDM1Yi04ZmFmLTgwZmEoZTFjMWI3NC9kYXMtamFocioxOTgz
- (Zugriff: 5.3.2024).

Primärquellen

- ASPM-Info 1992. Archiv Dietmar Elflein.
- Call for Abstracts 5. IASPM D-A-CH Tagung/32. GFPM Tagung Wien 2022. <https://www.iaspm-dach.net/blog/2021/12/15/cfp-5-iaspm-d-a-ch-tagung-32-gfpm-tagung-parallelgesellschaften-wien-20-22102022> (Zugriff: 5.3.2024).
- Erstes Deutsches IASPM-Treffen in Bremen, Einladungsschreiben. Archiv Wolfgang Martin Stroh/Susanne Binas-Preisendörfer.
- GFPM Selbstverständnis. <http://wp.popularmusikforschung.de/> (Zugriff: 27.2.2024).
- IASPM 6. Internationale Konferenz in Gosen bei Berlin 1991, Programmheft. Archiv Susanne Binas-Preisendörfer.
- IASPM D-A-CH Gründungsworkshop, Bern 2013. <https://www.iaspm-dach.net/blog/2018/5/28/grndungsworkshop-2013> (Zugriff: 5.3.2024).
- IASPM General Meeting 1985, Membership Secretary's Report. https://www.iaspm.net/archive/EC_Montreal_85-3.PDF (Zugriff: 5.3.2024).
- IASPM General Meeting 1993, Minutes. <https://www.iaspm.net/archive/Stockton93.PDF> (Zugriff: 5.3.2024).

IASPM General Meeting 1995, Minutes. <https://www.iaspm.net/archive/Glasgow95.PDF> (Zugriff: 5.3.2024).

Protokoll der ASPM-Mitgliederversammlung am 29.4.1989 in der Landesmusikakademie NRW in Heek/Nienborg, Archiv Dietmar Elflein.

Protokoll der ASPM-Mitgliederversammlung vom 12.5.1990 in der evangelischen Akademie Hofgeismar. Archiv Dietmar Elflein.

Protokoll der ASPM-Mitgliederversammlung am 19.10.1991 in Rauschholzhausen. Archiv Dietmar Elflein.

Report of the IASPM Executive Committee 1993-1995. https://www.iaspm.net/archive/EC_Glasgow_95.PDF (Zugriff: 5.3.2024).

Report of the IASPM Executive Committee in preparation of the General Meeting in Gijón (27 June 2013). https://www.iaspm.net/archive/IASPM_EC_Report_2011-2013.pdf (Zugriff: 5.3.2024).

Abstract

Drawing on the autobiographies of the two authors, this chapter explores how different concepts and institutionalizations of the study of popular music in Germany came into being. The focus is on the history, representatives and professional image of two existing associations: GFPM and IASPM D-A-CH. Taking up the theme of the „Parallel Societies“ conference directly, we allow ourselves to be inspired by its general meaning and by the shifts in the social discourse. The history of institutionalized pop music research in both East and West Germany begins in the early 1980s, where the first generation of popular music researchers became reference points for research networks, figures of thought and methodologies. In this dialogue, we trace these constellations in the academic world of German-language popular music studies and explore from an auto-ethnographic perspective the historical, social and cultural conditions and experiences that guide the production of knowledge in popular music studies, as well as the meanings that are assigned to criteria of difference in this context.

Biographische Information

Susanne Binas-Preisendorfer lehrt und forscht am Institut für Musik der Universität Oldenburg zum Zusammenhang von Musik und Medien. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören derzeit populäre Hörpraktiken und Historiographien populärer Musik. Aktuell schreibt sie an einem Lehrbuch mit dem Arbeitstitel „Populäre Musik zwischen Musik- und Medienwissenschaft“. Ende 2022 gründete

te sie zusammen mit Oldenburger Kollege*innen die Forschungsstelle Populäre Musik und Politik.

Dietmar Elflein lehrt populäre Musik und systematische Musikwissenschaft am Institut für Musik und ihre Vermittlung der TU Braunschweig. Er forscht insbesondere zu deutscher Popgeschichte (als Akteur-Netzwerke), Gender und postkolonialen Themen. Seine neueste Open Access Monografie beschäftigt sich mit R&B, Soul, Funk und Disco in Deutschland 1945-1980 und heißt: *Ja, Herr, ich kann Boogie!*

Grenzziehungen – zum Umgang mit türkischer Popmusik in Deutschland von den 1960er-Jahren bis heute

Cornelia Lund, Holger Lund

Migration ist jetzt nicht irgend so eine temporäre Randerscheinung, sondern ein Konstitutiv unserer Gesellschaft, also sehr prägend, sehr wichtig.

İmran Ayata und Bülent Kullukcu, Kompilatoren der Reihe „Songs of Gastarbeiter“ (İmran Ayata und Bülent Kullukcu, in Ruhland/Wilczek 2022)

Wenn ich jetzt hier die ganzen Läden sehe, wo ich für ein Brot neun Euro zahlen muss und ich nur auf Englisch bestellen kann, denke ich mir: Das ist eigentlich die wirkliche Parallelgesellschaft.

PTK, Rapper aus Berlin-Kreuzberg (PTK, in Kendler 2023: 114)

1. Einführung – soziale und kulturelle Abgrenzungsphänomene in der Gesellschaft

Der Umgang mit türkischer Musik und insbesondere türkischer Popmusik ist in der Bundesrepublik Deutschland seit den 1960er-Jahren, also seit einer starken türkischen Präsenz aufgrund des Anwerbeabkommens, von verschiedenen Abgrenzungsmechanismen geprägt. Den Fragen, wo diese greifen, von wem sie wie argumentiert werden, aber auch wie sie sich im Laufe der Zeit verändern, möchten wir mit diesem Beitrag für den Zeitraum von den 1960er-Jahren bis in die Gegenwart nachgehen. Da es sich bei den musicalischen Grenzziehungen nicht um rein musicalisch zu betrachtende Phänomene handelt, sondern damit verbundene gesellschaftliche Aspekte zu berücksichtigen sind, wird zunächst auf soziale und kulturelle Abgrenzungsphänomene in der deutschen Gesellschaft eingegangen, speziell mit Bezug auf migrantische Communitys. Anschließend wird eine Reihe von Kernfragen verfolgt, welche türkische Musik und ihr Pub-

likum, Musikfunktionen und Musikmarkt sowie insbesondere die dabei jeweils erfolgenden Bewertungen türkischer Musik in Deutschland betreffen. Begleitet werden diese Fragen von der Untersuchung vorwiegend musikrelevanter Aspekte deutscher Migrationspolitik.

Die Präsenz türkischer Communitys in Deutschland ist Teil der seit den späten 1950er-Jahren kontinuierlich angestiegenen migrantischen Präsenzen in Deutschland. Im Jahr 2021 lebten in Deutschland 83 Millionen Menschen. Davon verfügten 22,3 Millionen Personen, also mehr als ein Viertel der Gesamtbevölkerung, über einen „Migrationshintergrund“ (Statistisches Bundesamt 2022). Diese Daten widerlegen all jene, die jahrzehntelang die Migrationsbewegungen nach Deutschland verleugneten. „Wir wollen und können kein Einwanderungsland sein“, erklärte Bundeskanzler Helmut Schmidt von der SPD im Jahr 1979 (Schmidt in BR24, zit. n. Kodýdková 2018: 19). Noch 1996 beantwortete die Koalitionsregierung aus CDU/CSU und FDP die Frage, ob sich Deutschland als Einwanderungsland begreife, deutlich mit „Nein“ (BR 2010). Erst im Jahr 2015 erkannte mit der damaligen Kanzlerin Angela Merkel von der CDU eine Regierungschefin Deutschland als Einwanderungsland an, hierin, recht verspätet, der Position der Grünen folgend (dpa 2015). Allerdings bemerkte die SPD-Politikerin Andrea Nahles, Vorsitzende der Bundesagentur für Arbeit, angesichts einer jährlichen Ab- und Weiterwanderung von zwei Dritteln der in Deutschland eingewanderten Menschen aufgrund ungünstiger Rechtslage und einer problematischen deutschen Bürokratie noch im Jahr 2022: „Wir sehen uns offenbar immer noch nicht in letzter Konsequenz als Einwanderungsland“ (Nahles, in Specht 2022: 8). Die aktuellen Debatten hierzu scheinen noch nicht abgeschlossen zu sein.

Ausgehend hiervon, möchten wir verschiedene Beobachtungen zu sozialen und kulturellen Abgrenzungssphänomenen an den Beginn unserer Ausführungen stellen. Der Begriff ‚Abgrenzungssphänomene‘ erscheint uns dabei für unsere Argumentation zuweilen besser geeignet zu sein als der hochpolitisierete Begriff der ‚Parallelgesellschaft‘, der meist von vornherein negativ konnotiert und einseitig ist, weil er diskursiv oft mit Blutrache, Ehrenmorden, Zwangsheirat oder Kopftuchpflicht für Mädchen und Frauen verbunden wird (vgl. Rat für Migration 2014). Diese Art von Argumenten wurde etwa von Thilo Sarrazin in seinem einschlägigen Gespräch mit Frank Berberich in *Lettre International* (Berberich/Sarrazin 2009) vertreten und war dann Grundlage des darauf aufbauenden Diskurses zum Begriff der Parallelgesellschaft, gespeist von Sarrazins Büchern und entsprechenden Gegenschriften (vgl. Kaube/Kieserling 2022).

Der Diskurs zum Begriff der Parallelgesellschaft ist gegenwärtig weiterhin lebendig. Falko Liecke, CDU-Bezirksstadtrat für Soziales in Berlin, gab zum Beispiel unlängst in der *Berliner Zeitung* kund, eine „komplette Parallelgesellschaft“ sei „herangewachsen, die mit unseren Staatsorganen, der Polizei und unserem Bildungssystem nichts zu tun hat“ (Liecke, in Hauenstein 2023). Dabei dachte er

allerdings nicht an deutsche Reichsbürger*innen, sondern er meinte den migrantisch geprägten Berliner Ortsteil Neukölln.

Der Stadtforscher Stephan Lanz fasst hierzu treffend zusammen, Begriffe wie derjenige der ‚Parallelgesellschaft‘ dienten dazu, „die Ursachen der Absonderung von der Mehrheitsgesellschaft auf die Migrantinnen und Migranten zu schieben. Zum Thema wird die vorgebliche Integrationsunfähigkeit gemacht, nicht jedoch die Integrationsunwilligkeit der Mehrheitsgesellschaft“ (Lanz, in Arin et al. 2005: 643). Tatsächlich assoziiert kaum jemand den Begriff der ‚Parallelgesellschaft‘ mit jenen Teilen der Bevölkerung, die – wie die Reichsbürger*innen – sich bewusst und diskriminierend gegenüber Migrant*innen als Teil der Gesellschaft abgrenzen (vgl. Kaube/Kieserling 2022: 216-239). Hinzu kommen noch weit komplexere Abgrenzungsphänomene wie etwa Fremdabgrenzungen und Selbstabgrenzungen auf beiden Seiten, sowohl auf Seiten dominanzgesellschaftlicher Communities ebenso wie auf Seiten migrantischer Communitys, was die Komplexität des Begriffsfeldes erhöht.

Wir werden, dort wo notwendig, weil durch den Titel der Tagungspublikation als Bezugspunkt gesetzt, dennoch auf den Begriff der Parallelgesellschaft zurückkommen, ansonsten jedoch eher von Abgrenzungs- oder Ausgrenzungsphänomenen sprechen. Manchmal erscheint es durchaus sinnvoll, den Begriff der ‚Parallelgesellschaft‘ aufzugreifen, denn er lässt sich auch kritisch wenden, wie etwa Kaube/Kieserling provokativ im Klappentext ihres Buches zeigen: „Wenn das islamisch dominierte Viertel in Berlin-Neukölln eine Parallelgesellschaft ist, muss dann nicht auch das Villenviertel im Grunewald so bezeichnet werden?“ (Kaube/Kieserling 2022). Eine ähnliche provokative Wendung, die parteienübergreifend positive Aufnahme fand, vollzog unlängst CDU-Politiker Armin Laschet, gerichtet an die AfD: „Sie haben über Parallelgesellschaften gesprochen, und in der Tat, Sie haben recht, das war eine Parallelgesellschaft: der NSU [Nationalsozialistischer Untergrund], der zehn Jahre mordend durchs Land zog!“ (Laschet, in Matteoni 2023).

Anzeichen für Abgrenzungsbemühungen gegenüber Migrant*innen ließen und lassen sich auch innerhalb unterschiedlicher musikalischer Milieus feststellen. „Keine Ausländer“ ist über lange Zeit hinweg nicht nur ein fester Zusatz bei Wohnungsofferten gewesen (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2023: 48), sondern eben auch eine Ablehnungsformel gegenüber migrantischen Gästen in Musiklokalitäten. Manfred Vollmer fotografierte etwa 1974 die Fassade der Diskothek Club 99 in Gelsenkirchen, auf der deutlich lesbar ein Schild prangte mit der Aufschrift: „Für Ausländer Zutritt verboten“ (Vollmer 1998). Unschwer könnte man jedoch auch sagen, dass angesichts solcher Phänomene wie des Wohnungsbewerbungs- und Lokalitätszutrittsverbotes für Ausländer*innen bis hin zur Jahrzehntelangen hartnäckigen politischen Deklaration Deutschlands als angebliches Nicht-Einwanderungsland die deutsche Dominanzgesellschaft

sich selbst in der Abgrenzung von den migrantischen Communitys einrichtete. Dies geschah, indem sie den vom Status her ‚nicht-eingewanderten‘, gleichwohl jedoch in Deutschland arbeitenden und lebenden Menschen, mithin sogenannten Gastarbeiter*innen, gesellschaftlichen Zutritt und Teilhabe verweigerte, sie ausgrenzte. Nichts weniger wurde seitens der deutschen Dominanzgesellschaft von den sogenannten Gastarbeiter*innen aus der Türkei erwartet als eine existenzielle Ausblendung ihrer selbst: Sie sollten für minimales Geld und rechtlich kaum geschützt jene unliebsamen und schweren Arbeiten verrichten, für die sich niemand anderes finden ließ und dann über Nacht sowie über das Wochenende in separate Wohngebiete verschwinden (vgl. Gutmair 2023: 27-33). Der Wunsch nach Unsichtbarkeit der Arbeitsmigrant*innen lässt sich bereits in einem *Spiegel*-Titel aus dem Jahr 1973 finden: „Jeder zweite Berliner wünscht, nichts mit Türken zu tun zu haben, jeder siebte wünscht sie ins separate Wohngebiet“ (Spiegel 1973). Das musste zu einem gewissen Abgrenzungssphänomen führen, welches Bedürfnisse, Rechte und letztlich die Existenzanerkennung von Arbeitsmigrant*innen ausklammert.

Wenn wir vor diesem Hintergrund den Blick nun speziell auf Grenzziehungen und Abgrenzungen in Bezug auf türkische (Pop-)Musik in der Bundesrepublik Deutschland von den 1960er-Jahren bis heute lenken, so ergibt sich eine Reihe von Fragen, denen der vorliegende Beitrag nachgeht:

1. Wer hört welche türkische Musik in Deutschland, wo und wozu?
2. Welche Rolle spielen Abwertung und Ausschluss türkischer Musik in Deutschland?
3. Wie verhalten sich ‚Parallelgesellschaft‘ und musikalischer Parallelmarkt zueinander?
4. Inwiefern findet eine Entwertung türkischer Musik im Rahmen von Selbstausgrenzung statt?

Wissenschaftliche Veröffentlichungen zu türkischer Musik in Deutschland, besonders aber zu türkischer Popmusik, sind noch immer rar. Einen Überblick zur Forschungslage bezüglich türkischer (Pop-)Musik aus der Türkei und aus Deutschland liefern Ramm (2020), Lund (2021) und Lund/Lund (2022). Die historiografische Aufarbeitung zu türkisch-deutschem Film und türkisch-deutscher Literatur (vgl. Neubauer 2011; Alkin 2017) sowie zu türkisch-deutschem Theater (vgl. Boran 2023) ist hier bereits weiter gediehen. Das solitäre Standardwerk für türkische Musik in und aus Deutschland, veröffentlicht 2003 von Martin Greve, konzentriert sich auf die 1980er- und vor allem die 1990er-Jahre (vgl. Greve 2003), nicht jedoch auf die 1960er- und 1970er-Jahre und die Zeit ab den 2000er-Jahren.

Gerade im Vergleich zu anderen kulturellen Äußerungsformen von Türk*innen ist die wissenschaftliche und kuratorische Aufarbeitung türkischer Musik in und aus Deutschland auffallend defizitär. So beinhalten die umfangreichen,

periodisch erscheinenden migrationshistorischen Katalogprojekte, die immer wieder anlässlich von Jubiläen des deutsch-türkischen Anwerbeabkommens von 1961 publiziert wurden (Eryilmaz/Jamin 1998; Kölnischer Kunstverein 2005; Eryilmaz/Lissner 2011), kaum eine Auseinandersetzung mit türkischer Musik im Vergleich zu anderen kulturellen Äußerungsformen. Im umfangreichsten dieser Kataloge (Kölnischer Kunstverein 2005) verfasste ausgerechnet einer der profiliertesten deutschen Popmusiktheoretiker*innen und -kenner*innen, nämlich Diedrich Diederichsen, zwar einen Artikel zur Repräsentation von Türk*innen im deutschen Film, nicht aber zu türkischer Musik. Hier fällt die Leerstelle besonders deutlich ins Auge. Zu den Gründen dafür geben Ramm (2020), Lund (2021) und Lund/Lund (2022) Aufschluss, wenngleich zur historiografischen Ausblendung von migrantischen Musikern in Deutschland noch weitere Untersuchungen notwendig erscheinen (vgl. Ayata/Kullukcu 2022). Aufgrund der zu geringen musikhistoriografischen Aufarbeitung migrantischer Musik in Deutschland stützen wir uns zur Bearbeitung der oben gestellten Fragen in erster Linie auf einen von Foucault hergeleiteten, breiten diskursanalytischen Ansatz (vgl. Jäger 2012), der vor allem Aussagen aus Politik, Wissenschaft, Journalismus und Musikpraxis in unterschiedlichen massenmedialen Formaten kritisch auswertet.

Dieser Ansatz wird ergänzt um eine experimentelle, qualitativ-reaktive Hörumfrage (Brennen 2021) zur Prüfung der Akzeptanz türkischer Popmusik bei einem nicht-türkischen Publikum in Deutschland. Hinzu kommt die museologische Beobachtung (vgl. Janelli/Hammacher 2008) der ersten Museumsausstellung zu türkischer Musik in Deutschland, da eine öffentliche Ausstellung auch als institutioneller diskursiver Beitrag zu verstehen ist.

2. Wer hört welche türkische Musik in Deutschland, wo und wozu?

Die Kulturanthropologin und Islamwissenschaftlerin Maria Wurm schreibt:

„Der türkischen Musik in Deutschland wird mit großer Skepsis begegnet. So spricht Rita Süßmuth [sic] (CDU), ehemalige Bundespräsidentin und Vorsitzende der im Jahre 2000 von der Bundesregierung eingesetzten Einwanderungskommission, in einem Interview mit der *Tageszeitung* davon, dass die Entstehung ethnisch ausgerichteter [...] Diskotheken vermieden werden müsse. Dies muss überraschen, ist doch über türkische Diskotheken in Deutschland so gut wie nichts bekannt, und auch nichts darüber, was eine Vorliebe für türkische Musik über die Einstellung zu einem Leben in Deutschland oder gar zum deutschen Staat aussagt. Vorlieben für türkische Musik werden vielfach als ein Festhalten an der Herkunftskultur und ein Traditionssrelikt verstanden“

und als solche als integrationshemmend bewertet“ (Wurm 2006: 10, Kursivschreibung i. O.).

Ähnlich beobachtet auch die Theologin Handan Aksünger-Kizil, der Vermittlung von Werten der Herkunftsgesellschaft werde eine die Integration hemmende – mitunter rückständige – Wirkung zugeschrieben (Aksünger 2013: 43).

Rita Süßmuth war 2000 bis 2001 Vorsitzende der von der deutschen Bundesregierung beauftragten Unabhängigen Kommission Zuwanderung und stand, gerade auch in ihren eigenen Parteireihen, in der Kritik für zu migrant*innenfreundliche Positionen. Immerhin konterte sie im besagten Interview den Begriff der gesellschaftlichen „Belastungsgrenze“, bezogen auf Migration, mit dem Begriff der „Bereicherung“. Klar blieb allerdings auch unter ihrem Kommissionsvorsitz, dass die „Entstehung von Parallelgesellschaften“ verhindert werden müsse (Süßmuth, in Gaus 2000: 3). Mit der befürchteten Entstehung von ‚Parallelgesellschaften‘, die eine Spaltung der deutschen Gesellschaft impliziert, sah auch sie die „Integrationsgrenze“ erreicht (ebd.). Dies verband sie mit musikalischer Besorgnis, tendenziell in Richtung einer Verhinderung der Schnittstellen von Orten, migrantischen Communitys und ihren Musikern: „rein ethnisch ausgerichtete Diskotheken“ galt es zu vermeiden (ebd.).

Diese Order galt bemerkenswerterweise jedoch nicht für alle migrantischen Communitys und ihre Musiken gleichermaßen, sie besaß weder für die tatsächlich ethnisch ausgerichteten Diskotheken der U.S.-Streitkräfte wie den Black Soldiers-Clubs noch für z.B. italienisch geprägte Discos Gültigkeit. Der Musikstil Italo-Disco war im Gegenteil in den 1980er-Jahren einer der beliebtesten Disco-Sounds in jeglichen Diskotheken, gleichviel ob diese nun italienisch geprägt oder anderweitig orientiert waren.

Doch seit wann existieren in Deutschland überhaupt türkische Diskotheken, über die „so gut wie nichts“ bekannt ist? Tatsächlich gab es in den 1990er-Jahren eine kurzzeitige Welle türkischer Diskotheken in Deutschland. Der Musikethnologe Martin Greve schreibt dazu:

„Semih Yıldırım etwa, eigentlich gelernter Schweißer, betreibt seit einigen Jahren mit dem ‚Efendi‘ den wohl bekanntesten Hochzeitssalon Duisburgs. Als kurz darauf [um 1993] türkische *pop müzik* in Mode kam, veranstaltete er in seinem Hochzeitssalon die ersten türkischen Pop-Parties [sic] der Stadt und benannte das Etablissement schließlich ganz in ‚Disko Andromeda‘ um. Als die Welle abklang, wurde das ‚Efendi‘ wieder zum Hochzeitssalon, wo neben einzelnen Discoabenden auch Konzerte und Frauen-Matineen stattfinden. Die Liste der Gastmusiker reicht von der deutsch-türkischen Rapgruppe Cartel über *arabesk*-Sänger wie Müslüm Gürses, den kurdischen Liedermacher Ivan Perwer,

alevitische Sänger wie Arif Sağ oder Musa Eroğlu bis hin zum Popstar Burak Kut“ (Greve 2003: 130, Kursivschreibung u. Anführungszeichen i. O.).

Die Gründungswelle war so stark, dass sie sogar zu dem Versuch führte, ein türkisches Gazino, eine Art Musikrestaurant oder *Café chantant*, prominent im Zentrum von West-Berlin zu platzieren. Dieser Idee war jedoch kein Erfolg beschieden. Greve schreibt dazu:

„Der kühne Versuch, in Berlin im Oktober 1994 direkt am teuren Kurfürstendamm ein großes [...] Restaurant („Kudambah“) zu betreiben, mit einem festen Ensemble aus sieben Begleitmusikern, sowie jeden Monat mit drei Sängern aus der Türkei, scheiterte bereits nach zwei Monaten“ (Greve 2003: 124, runde Klammern u. Anführungszeichen i. O.; vgl. auch Lorenz 2021: 24).

Erfolgreicher verlief laut Gonca Mucuk das Aufkommen der türkischen Discoszene im Ruhrgebiet in den 1990er-Jahren. Auch Mucuk koppelt dieses Aufkommen an die „westlicher“ werdende türkische *pop müzik*, verbunden „mit der Tatsache, dass man als ‚Kanake‘ ohnehin so gut wie nie in eine ‚deutsche‘ Diskothek kam. Das [...] führte dazu, dass sich Anfang der 1990er Jahre eine neue Feierkultur in Deutschland – und von hier ausgehend in Europa – etablierte. Die Ära der türkischen Diskotheken [...] war eingeläutet“ (Mucuk 2011: 232, Anführungszeichen i. O.).¹ Mucuk stellt ferner heraus, dass „[...] zu deren Stammgästen im Verlauf der 1990er Jahre nicht nur Deutsch-Türken, sondern auch immer mehr Deutsche gehören“ (ebd.: 234). Sie führt das Aufkommen der türkischen Diskoszene auch und vor allem als Reaktion auf Exklusionserfahrungen in deutschen Diskotheken zurück (worüber Süssmuth, siehe oben, kein Wort verliert).

Ein Twist, der Süssmuth völlig entgangen zu sein scheint, besteht darin, dass die türkischen Diskotheken ihrerseits offenbar inklusiv gegenüber einem deutschen Publikum agierten, welches seinerseits von Musik globaler Pop-Stars türkischer Herkunft wie Tarkan angezogen wurde. Die von Süssmuth anvisierte Vermeidung ethnisch ausgerichteter Diskotheken würde also geradezu verhindern und konterkarieren, was von Seiten der damaligen Bundesregierung angestrebt wurde: Integration. Dass sich Menschen nicht-türkischer Herkunft in Deutschland für diverse kulturelle Erfahrungen interessieren könnten, fand in Süssmuths Aussagen keine Beachtung.

Allerdings bleibt zu berücksichtigen, dass die letztlich wenigen öffentlich zugänglichen Institutionen türkischen kulturellen Lebens in Deutschland, wie die Gazinos, die Diskotheken oder die Videoverleihe, im Laufe der 1990er-Jahren wiederum schlossen. Dies lässt sich insbesondere mit dem Aufkommen und der

¹ Zu den einzelnen Lokalitäten und deren Umfang in Nordrhein-Westfalen vgl. ebd.: 232f.

Verbreitung des damals neuen Satellitenfernsehens begründen, das die Art und Weise veränderte, wie Film und Musik zugänglich waren und konsumiert wurden. Das Satellitenfernsehen führte zu einer Privatisierung und Individualisierung des Musik- und Filmkonsums in heimischen Wohnungen. Zum Zeitpunkt des Süßmuth-Interviews, also um das Jahr 2000, war keine nennenswerte Anzahl türkischer Diskotheken mehr in Deutschland zu verzeichnen.

Wie ist die Situation im medialen Diskurs zu Beginn der 2000er-Jahre? Maria Wurm fasst hierzu zusammen:

„Breiten Raum nimmt hier ein, inwiefern sich Jugendliche von ‚unerwünschten‘ Inhalten oder Vorbildern beeinflussen lassen könnten. Dies dürfte eine der größten Befürchtungen einer ‚deutschen Mehrheitsöffentlichkeit‘ sein und erheblich zu dem Misstrauen beitragen, das türkischer Musik in Deutschland entgegengesetzt wird“ (Wurm 2006: 11, Anführungszeichen i. O.).

Musik soll hier politisch-edukativ haftbar gemacht werden, als negativer Sozialisationskatalysator. Wurm verfolgt diese Idee nicht historisch, obgleich hier herkömmliche Stereotypen aus der angeblich jugendverderbenden Rock’n’Roll-Verleumdung mitschwingen (vgl. Mattern 2023). Vielmehr bringt sie eine Kritik ins Spiel, die darin liegt, überhaupt keine Wendung zum Positiven zuzulassen:

„Es wird nicht die Möglichkeit bedacht, dass an ausgewählten Aspekten einer Herkunftskultur festgehalten werden kann oder dass sie neu aufgegriffen, vielleicht auch abgewandelt werden können, und dass dies eine aktive und konstruktive Form der Verortung im Migrationskontext und der Eingliederung und harmonischen Einfügung in das deutsche Leben ist“ (Wurm 2006: 10).

Folgt man zudem Achille Mbembe, so lässt sich festhalten, dass die durch Misstrauen und Befürchtungen begleitete Entwertung migrantischer Kulturen durchaus Züge einer (inner-)kolonialen Politik aufweist, bei der die systematische Entwertung der kolonisierten Kultur einerseits der Legitimation der Beherrschung und Ausbeutung der Kolonisierten und andererseits der Entwertung der Kolonisierten selbst dient, die daran ihre Minderwertigkeit und Rechtlosigkeit einsehen können (vgl. Mbembe 2015).

Wenden wir uns erneut den von Wurm beobachteten „unerwünschten“ Inhalten oder Vorbildern zu, welche die türkische Musik transportiere. Was ist die in Deutschland überwiegend undifferenziert gesehene türkische Musik? Sie stellt ein sehr vielfältiges, polykulturelles Phänomen dar, das historisch, praxisbezogen und stilistisch aus dem Osmanischen Reich und dessen Verwestlichungstendenzen erwachsen ist. Diese Tendenzen wurden im Rahmen der Kulturrevolution Atatürks erweitert, verstärkt und türkifiziert (vgl. Bartsch 2011). Die daraus ent-

standenen Musiken weisen einen Hybridcharakter auf. In Langzeitperspektive gesehen, schließt der Hybridcharakter neben östlichen Elementen, insbesondere anatolischen, arabischen, persischen, zentralasiatischen und indischen, gleichermaßen westliche Elemente aus Regionen des Balkans, des mediterranen Raumes, sowie des anglo-amerikanischen Raumes ein (vgl. Lund 2020). Dabei kann es zu sehr unterschiedlichen und sehr vielfältigen Hybridbildungen kommen, die Musik aus der Türkei auszeichnen (vgl. Greve 2017).

Der Anadolu Pop der 1960er- bis 1980er-Jahre oder der türkische Hip-Hop der 1990er-Jahre sind Beispiele für hybride musikalische Praxen, die teilweise sehr nah an Konventionen westlicher Pop-Musik herangeführt werden. Dafür lässt sich ein Hörbeispiel aus dem Anadolu Pop anbringen: *Mazhar ve Fuats „Nerde Hani“* aus dem Jahr 1973.² Dieses demonstriert exemplarisch den Top Ten-Mainstream türkischer Popmusik der 1970er-Jahre. Es handelt sich um eine sanfte, melodiöse Folkpop-Musik, durchaus leicht eingängig für westliche Ohren. Wir nutzten dieses Stück im privaten Umfeld als Testmusik um 2006, also ca. zehn Jahre vor dem (Neo-)Anadolu Pop-Revival der späten 2010er-Jahre – mit sehr positivem Akzeptanzfeedback bei Menschen nicht-türkischer Herkunft in Deutschland. Das Entscheidende dabei war: die Musik wurde den Proband*innen ohne Kenntnis türkischer Musik komplett anonym vor- bzw. als Datei zugespielt, ohne jegliche Paratexte, sodass keine Voreinstellungen oder Erwartungen das Hören beeinflussen konnten.

Dass türkische Pop-Musik mitunter sehr nah an ‚westlichem‘ Pop liegt, wird jedoch oft von nicht-türkischer Seite aufgrund eines bewussten oder unbewussten Otherings türkischer Musik ausgeblendet. Dieses Othering setzt etwa jegliche populäre türkische Pop-Musik vorurteilhaft mit Makam-Musik gleich, die tonal und kompositorisch grundsätzlich anders als westliche Musik gebaut ist, auch wenn, wie Greve mit seinem Buch *Makamsız* [wörtl.: „ohne Makam“] sehr deutlich gezeigt hat, die Entwicklung populärer türkischer Musiken sich seit Jahrzehnten von makambasierter Musik entfernt (vgl. Greve 2017). Auch *Mazhar ve Fuats „Nerde Hani“* ist, wie Anadolu Pop zumeist, bereits makam-frei.

Wer hörte in Deutschland in den 1960er- bis 1980er-Jahren überhaupt welche Formen türkischer Musik? Türkische Arbeitsmigrant*innen der ersten Generation begannen in den 1960er-Jahren *Almanya Türküleri*, sogenannte Deutschlandlieder, zu hören. Dies sind Lieder von Migrant*innen, die in der *Aşık*-Tradition der Wandersänger*innen in Deutschland entstanden sind. Hier handelt es sich um eine inhaltliche Parallelentwicklung zum *Chanson Immigrée* bzw. dem *Chanson-Banlieue* in Frankreich. Diese begannen in den 1950er-Jahren als *Chanson de*

2 Alle Hörbeispiele sind am Ende des Textes in der Diskographie mit Links zu Online-Präsenzen aufgeführt.

Lâ-Bas, als herkunftsorientierte migrantische Lieder, und reflektierten inhaltlich das migrantische Leben in seinen Problematiken (vgl. Daadouch 2018).

Ein Hörbeispiel für die genannten Deutschlandlieder stammt vom wohl ersten *Aşık* in Deutschland, Metin Türköz, und trägt den Titel „Meister İşçi Kavgası“ (o.D., vermutl. 1970er-Jahre). Es behandelt zweisprachig, auf Deutsch und auf Türkisch, einen rassistisch geprägten alltäglichen Arbeitskonflikt zwischen einem Schmähworte austeilenden deutschen Meister und einem davon betroffenen türkischen Arbeiter, der sich seinerseits auf Türkisch über den Meister lustig macht. Auf diese Art reflektiert Türköz in typischer Manier eines *Almanya Türküleri* die spezifische Situation der Arbeitsmigrant*innen in Deutschland (vgl. Gutmair 2023: 80-82).

Der Turkologe Robert Anhegger führt aus, dass türkische Musik insbesondere von den Teilen der eingewanderten türkischen Bevölkerung gehört wird, „die ihr überkommenes Leben auch unter den ‚Ungläubigen‘ weiterführen“ (Anhegger 1982: 18). Ein Lied etwa besingt „die Heimat, die Dörfer [, die ..] hierher verpflanzt [sind].“ Entsprechend heißt es in einem Gedicht von Orkan M. Ariburnu: „Mitten in Deutschland ein Anatolien“ (ebd.). Türkische Musik dient hier der Abgrenzung gegenüber der Fremde, der Rück-Verheimatung, als Schutz und als Verankerung.

Genutzt werden hierzu neben *Aşık*-Musik und vernakulären Regionalstilen insbesondere auch *Arabesk*-Musik und die sehr populäre türkische Kunstmusik, *Türk Sanat Müziği*, sowie in den 1980er-Jahren *Disko Folk*. Dies sind allesamt Musiken, welche tendenziell eher anatolische, arabische oder post-osmanische Seiten der Identität der migrierten türkischen Landbevölkerung musikalisch ansprechen und repräsentieren.

Die genannten Musiken betreffen jedoch nur einen Ausschnitt einer sozial viel differenzierteren türkischen Gesellschaft, nämlich den Ausschnitt einer ruralwirtschaftlich geprägten und ansonsten meist ungelernten Landbevölkerung. Und sie betreffen nur einen Ausschnitt (*Aşık*-Tradition, vernakuläre Regionalstile, *Arabesk*, *Türk Sanat Müziği*, *Disko Folk*) einer musikalisch ausdifferenzierteren türkischen Musik. Urbane *Anadolu Popmusik* etwa, wie jene oben erwähnte von Mazhar ve Fuat, kommt bei dem erwähnten migrantischen Ausschnitt der türkischen Gesellschaft praktisch nicht vor.

Warum haben wir als Teil der deutschen Dominanzgesellschaft – abseits folklorisierender Begegnungsfeste oder aktivistischer Ansätze (vgl. Lund/Lund 2022: 71) sowie des türkisch-deutschen Hip-Hops – jahrzehntelang so gut wie nichts über die musikalisch vielgestaltige türkische Musik erfahren bzw. erfahren können? Diese Frage führt zur Bewertung türkischer Musik in deutschen Massenmedien und zu Ausschlüssen als Form der Abgrenzung.

3. Welche Rolle spielen Abwertung und Ausschluss türkischer Musik in Deutschland?

Der Rundfunkjournalist Barry Graves von RIAS Berlin fasste seine Beobachtungen zur Situation türkischer Musik in Deutschland im Jahr 1982 in einem Ausschnitt aus „Berlinale Meets“ zu Cem Kayas Film *Aşk, Mark ve Ölüm* wie folgt zusammen:

„Türkische Musik, egal ob Folklore, Klassik oder Pop, ist in den Rundfunkanstalten auf den Einsatz im Rahmen der türkischen Sendungen beschränkt, von denen es nicht sehr viele gibt. Hiesige Diskjockeys oder Programmierer beklagen gerne die angeblich geringe Qualität der Produktionen im Pop-Sektor und bei der Klassik die schnelle Ermüdung beim Publikum“ (Graves 1982).

Im Anschluss verweist Graves auf inklusive Potenziale, die jedoch ungenutzt bleiben:

„Es wäre doch überhaupt kein Problem, in sogenannten ‚Bunten Abenden‘, Quizshows, Veranstaltungen jeder Art, türkische Ensembles, türkische Solisten auftreten zu lassen, um Deutsche und Türken über den Umweg der Kultur ein bisschen näher zu bringen. So dass die Leute einfach sagen: ‚Mensch, das ist ja auch interessant, die sind uns nicht mehr fremd. Und die Ajda Pekkan, die Du den ganzen Tag da in Deiner Wohnung nebenan spielst, die hab‘ ich neulich auch im Fernsehen gesehen. Die sieht ja toll aus und die kann ja prima singen.‘ Das passiert leider nicht“ (ebd.).

Graves‘ schlussfolgernder Kernsatz lautet: „Da haben die Medien ganz stark versagt. Da ist nichts unternommen worden in all den Jahren [...]“ (ebd.), um türkische Musik generell, aber eben auch in ihrer stilistischen Vielfalt medial zu präsentieren. Dieser Satz behält Gültigkeit, zumindest bis zur einsetzenden Beliebtheit von (Neo-)Anadolu Pop in den späten 2010er-Jahren (Lund/Lund 2022). Manche, wie Regisseur Cem Kaya, sehen Graves Beobachtungen allerdings selbst im Jahr 2022 weiterhin bestätigt:

„Vor zwei Jahren war ich in Köln, da ist Tarkan aufgetreten, der in der türkischen Community und weltweit ein Superstar ist. Die riesige Lanxess Arena war voll bis zum Anschlag, es gab lange Schlangen vor der Tür. Aber es war nicht ein Deutscher da, und erst recht keine deutsche Presse. Ich werde seit meinem Film immer wieder gefragt: Warum wurden diese tollen türkischen Musiker damals eigentlich nie in eine deutsche Fernsehsendung eingeladen? Daran hat sich gar nicht so viel geändert. Warum war denn kein einziger Journalist auf

dem Tarkan-Konzert in Köln? Das mediale Desinteresse ist immer noch groß“ (Kaya, in Bax 2022).

In der Tat wurde türkische Musik von den deutschen Radio- und TV-Medien, dem Musikvertrieb, den Musiklokalitäten und den Popmusikfestivals über Jahrzehnte hinweg ignoriert, quasi unsichtbar und unhörbar gemacht (Lund 2021; Lund/ Lund 2022). Mit der Ausnahme von kurzen TV-Sendungen für Migrant*innen (in deren entsprechenden Sprachen) wie „Ihre Heimat, unsere Heimat“, „Nachbarn in Europa“ und „Babylon“ (Brake 2022) oder Berichten zu interkulturellen Begegnungsfesten war in deutschen Medien zu musikalischen und kulturellen Aktivitäten türkischer Migrant*innen in der Zeit vor türkisch-deutschem Hip-Hop fast nichts zu sehen oder zu hören. Selbst letzterer konnte sich erst in den 2010er-Jahren erfolgreich in die Charts vorkämpfen. Geradezu absurd muten diesbezüglich die Begründungen der Verantwortlichen an. Der Musiker und Autor Nedim Hazar notiert: „Die deutschen Radiomacher führen an, türkische Musik klinge unangenehm für deutsche Ohren, die befremdlichen Töne könnten zum Beispiel beim Autofahren zu Konzentrationsstörungen führen“ (Hazar 1998: 287).

Hazar führt außerdem das bereits erwähnte, Ende der 1990er-Jahre aufkommende Satellitenfernsehen als einen weiteren Grund für die mediale Unsichtbarkeit türkischer Musiken an:

„Auf diese Weise wurde dann auch die deutsche Öffentlichkeit entlastet, die sich bis dahin ohnehin nicht weiter für Fragen der Kultur und der Kunst der türkischen Migranten interessiert hatte. Dies war der Beginn der kulturellen Ghettoisierung, die später durch das Aufkommen des Fernsehkanals TRT-International und der per Satellitenantenne zu empfangenden weiteren türkischen Fernsehprogramme verstärkt wurde. Zwei Millionen Gebührenzahler verzichteten auf diese Weise freiwillig auf Rechte, die ihnen eigentlich durch die deutschen Radio- und Fernsehanstalten gewährt werden müssen“ (ebd.: 292; vgl. auch Brake 2022).

Jörg Becker thematisiert letzteren Aspekt noch deutlicher. Laut ihm hat die Gebühreneinzugszentrale GEZ zwischen 1960 und 2007 rund 4,8 Milliarden Euro Rundfunkgebühren von Migrant*innen eingenommen:

„Gemessen an den [...] 4,8 Milliarden Euro haben migrantische Rundfunkempfänger kaum eine Gegenleistung in Form von für sie spezifischen Angeboten erhalten (spezifische Themen, Sendeformate, Sendezeiten, Spartenkanäle, Musik, Filme und/oder muttersprachliche Angebote)“ (Becker 2011: 11).

Die Mechanismen des Ausschlusses sind auch in anderen Segmenten des deutschen Musikmarktes zu beobachten. Selbst Akteur*innen des kommerziellen Musikmarktes sahen das Potenzial türkischer Musik sehr lange nicht oder wollten es nicht sehen. Rassismus scheint das kapitalistische Interesse überschattet zu haben (vgl. Lund 2021; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2023: 54). Deutsche Plattenfirmen wie Ariola, Polydor, Phonogram oder Bellaphon, aber auch mediale Musikformate wie Radio- und Fernsehhitparaden, die sich angeblich der bestverkauften und daher beliebtesten Musik widmeten, ignorierten über Jahrzehnte jede Art von türkischer Musik in Deutschland sowie das Publikum und die Märkte dafür fast vollständig (Güngör/Loh 2019: 31 und 33; vgl. auch Reier 2020; Lund 2021). Dies geschah, obgleich türkische Musiklabels wie Türküola, Uzelli und Minareci, die in Köln, Frankfurt oder München angesiedelt waren, Millionenumsätze mit ihrer Musik erwirtschafteten und zuweilen höhere Absatzzahlen mit ihren Plattenveröffentlichungen als parallel veröffentlichte Top-Ten-Hitparadenmusik generieren konnten (vgl. İlgiç/Pilcz 2021; Genzken 2021; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2023: 54). Das heißt: wäre tatsächlich, wie behauptet, die absatzstärkste Musik in den Fernseh- und Radiohitparaden vertreten, hätte türkische Musik darin präsent sein müssen. Denn

„mit zwölf goldenen Schallplatten ausgezeichnet und Hunderttausenden verkauften Tonträgern übertraf Özkasap die Verkaufszahlen von Stars wie Vicky Leandros oder Katja Ebstein. Leandros‘ Hit ‚Theo, wir fahr’n nach Lodz‘ von 1974 etwa verkaufte sich 400.000-mal, Yüksel Özkasaps Album ‚Beyaz Atlı‘, das nur ein Jahr später erschien, erreichte doppelt so hohe Verkaufszahlen. Im Radio wurde sie trotzdem nicht gespielt und auch nicht in die ZDF-Hitparade eingeladen“ (Genzken 2021).

An dieser Stelle wird der absichtsvolle, diskriminierende Ausschluss türkischer Musik aus musikindustriellen Strukturen und damit auch aus der Öffentlichkeit sehr deutlich.

Auch in der musikalischen Bildungslandschaft Deutschlands regiert seit Jahrzehnten der Ausschluss. Türkische Musik ist an europäischen Musikuniversitäten, Hochschulen oder Akademien kaum repräsentiert, türkische Musikinstrumente werden dort ebenso selten unterrichtet wie an Musikschulen, wie auch Martin Greve noch unlängst feststellen musste: „Until recently only European music academies remained institutions which completely blocked the integration of [...] Turkish music“ (Greve 2017: 51). Dies geschah wohl vor allem deshalb, weil man türkische Musik nicht als ‚europäisch‘ einstufte, ungeachtet der Europäisierungen und musikalischen Hybridsierungen, welche die Sultane im 19. Jahrhundert mit der

Berufung Gaetano Donizettis an den Hof zur Leitung des Palastorchesters anstießen (vgl. ebd.: 192).

Der türkische Staat seinerseits stellte sich kaum hinter türkische Musik. Die kemalistische Förderung einer türkischen Oper ging einher mit Abwertungs- und Ausschlussmechanismen osmanischer bzw. post-osmanischer Musiken. Das reichte vom jahrzehntelangen Verbot religiöser Musik, der zeitweiligen Radioverbannung osmanisch-arabischer Musik, bis hin zum Verbot kurdischer Musik oder der politischen Verbannung von Musiker*innen des Anadolu Pop durch das Militär in der Folge des Militärputsches von 1980. Immer wieder also wurden türkische Musiken in der Türkei staatsseitig diskreditiert, was eine positive, staatsgestützte Identifikation mit in der Bevölkerung beliebten Musikstilen erschwerte (vgl. ebd.).

Zu den Einrichtungen mit Bildungsauftrag in Deutschland zählen nicht nur akademische Institutionen, sondern auch Museen. Wurde türkische Musik von musealen deutschen Institutionen repräsentiert, und wenn ja, wie? Eine Ausstellung zu türkischer Musik, speziell türkischer Popmusik, vor 2021 in Deutschland ließ sich nicht recherchieren. Manchmal enthielten allerdings Ausstellungen zu anderen Themen auch Sektionen zu türkischer Musik in und aus Deutschland, wie etwa die Foto-Ausstellung „Bizim Berlin 89/90. Fotografien von Ergun Çağatay“ (2018) im Märkischen Museum Berlin. Sie enthielt eine gut ausgebauten Sektion zu türkisch-deutschem Hip-Hop aus Berlin. Im Titel der Ausstellung war davon allerdings nichts zu lesen (vgl. Märkisches Museum Berlin 2018).

Ähnlich verhielt es sich mit der Überblicksausstellung „Hits & Hymnen. Klang der Zeitgeschichte“ zum Verhältnis von Musik und Politik. Sie fand 2021 in der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn statt und enthielt Sektionen zu migrantischer Musik, u.a. auch zur Entstehung von Hip-Hop als migrantischer Musik, wobei die türkische Beteiligung in einer kleinen Sektion hervorgehoben wurde (vgl. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 2021). Nedim Hazar fasst zusammen: „In der Bonner Ausstellung „Hits und Hymnen“ [...] werden erstmals neben Udo Lindenberg und Nena auch Yüksel Özkasap und Metin Türköz ausgestellt“ (Hazar, in Genzken 2021).

Die erste und bislang einzige spezifische Ausstellung stellte „Gurbet Şarkıları. Lieder aus der Fremde. Musik und Zugehörigkeit zwischen der Türkei und Deutschland (1961–2021)“ dar (vgl. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz 2021). Sie ist den bereits erwähnten *Almanya Türküleri* gewidmet, Liedern türkischer Migrant*innen, die in Deutschland entstanden sind und das Leben in Deutschland behandeln.

Verantwortet wurde die Ausstellung vom Museum für Islamische Kunst – Staatliche Museen zu Berlin (SMB) im Pergamonmuseum, das Teil der größten und mächtigsten deutschen Kulturinstitution, der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, ist. Mit dem Pergamonmuseum fand sie zugleich in einem der prestige-

trächtigsten deutschen Museen statt, was ihr per se einen besonders gewichtigen und repräsentativen Charakter verlieh. Der kurze Eintrag auf der Webseite sowie die digitale Präsenz der Ausstellung enthalten kaum Informationen zu den Kooperationspartner*innen, auch zum kuratorischen Team ist hier nichts zu erfahren (vgl. ebd.).

Diese Informationsarmut begleitet die Ausstellung auf verschiedenen Ebenen: Nicht nur, dass sich kein Nachhall in Form von Presse-Rezensionen finden lässt, auch der konkrete Ausstellungsort im verzweigten Gebäudekomplex auf der Berliner Museumsinsel war weder im Internet noch im Gebäude selbst kommuniziert. Es gab keinerlei Leitsystem für die Ausstellung, was die Basisstandards für eine Ausstellungspräsenz nicht erfüllt (vgl. Uebele 2006) – und umso wichtiger gewesen wäre, als sich die Ausstellung in einem kleinen, eher abgelegenen Lab-Raum befand. Im Museumsshop gab es weder eine Publikation noch irgendeine andere Form von Merchandise oder thematische Literatur zur Ausstellung, eine Situation, die somit nicht den Basisstandards für Marketing von Museen und Managing von Museumsshops entspricht (vgl. Museum Store Association 2015).

Gezeigt wurde die Musikausstellung als Sonderausstellung des Museums für Islamische Kunst. Diese Einordnung türkischer Musik in die islamische Kunst kann als ein Othering der Musik gelesen werden, zumal der Komplex der SMB auch eine Einordnung unter ein anderes Museumsdach erlaubt hätte: Die Ausstellung wird durch das Framing tendenziell enteuropäisiert, orientalisiert und islamisiert – sie wird also aus europäisch-deutscher Sicht fremd gemacht, was dem Konzept des Otherings entspricht (vgl. Siouti et al. 2022: 7-30). Dies steht jedoch den musikhistorischen Entwicklungen entgegen. Denn türkische Musik ist ab der Republikgründung 1923, zumal aufgrund der kemalistischen, gezielt anti-religiösen Musikpolitik, eindeutig überwiegend säkular (Tas 2014). Dennoch wird sie im Museum für Islamische Kunst, also unter einem religiösen Vorzeichen, ausgestellt. Die Ausstellung selbst bietet allerdings kein einziges Beispiel für islamische türkische Pop-Musik – und das, obwohl der türkisch-deutsche Rap recht früh, bereits in den 1990er-Jahren, zum Beispiel mit der Formation Sert Müslümanlar eine erfolgreiche islamische Variante hervorgebrachte. Auch über das beliebte *Yeşil Pop* (Green Pop-)Genre, also islamische Pop-Musik generell, erfahren Ausstellungsbesuchende nichts. Das Genre und die türkischen Beteiligungen daran werden nirgendwo erwähnt.

Der offizielle Anspruch dieser Ausstellung zum 60. Jahrestag des Migrationsabkommens beider Länder lautete:

„Die Ausstellung macht unterschiedliche Perspektiven der sogenannten Gastarbeiter*innen und nachfolgender Generationen sichtbar, indem sie sich dem Verhältnis zwischen Musik, individuellen Biografien und gesellschaftlicher

Verortung widmet“ (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz 2021).

Dieses Versprechen wird allerdings konterkariert durch die finale Präsentation und ihr institutionelles Framing, das türkische (Pop-)Musik wiederum exkludiert, marginalisiert und invisibilisiert und auf diese Weise Auskunft gibt über ihre gesellschaftliche Verortung und ihren Wert, der ihr seitens der Staatlichen Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz zugeschrieben wird.

Welche Instanz letztlich hierfür Verantwortung trägt, lässt sich dem Kontext der Ausstellung nicht entnehmen. Da der institutionelle Kontext derart großer und mächtiger Gebilde wie der Staatlichen Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz seine eigenen Dynamiken entwickeln kann (vgl. Wissenschaftsrat 2020a; 2020b), ist durchaus nicht auszuschließen, dass die Kurator*innen, deren Namen auf der Webseite zur Ausstellung nicht genannt werden, möglicherweise andere Ideen zum Framing der Ausstellung hatten. Dafür würde sprechen, dass etwa die Ausstellungspodcasts und das zentrale Ausstellungsvideo von Mirza Odabaşı, „Sounds aus der Seele – Musik zwischen Almanya und Deutschland“³, diskursiv andere Spuren legen, indem dort anhand von Zeitzeug*inneninterviews sensibel nach einer Geschichte der türkisch-deutschen Musik, ihrer Rezeption und Wertigkeit gefragt wird.

4. Wie verhalten sich Parallelgesellschaft und musikalischer Parallelmarkt zueinander?

Wie reagierte die türkische Musik-Szene in Deutschland auf ihre jahrzehntelange Abwertung und ihren Ausschluss aus Medien und Musikmarkt? Gerade diese Prozesse führten zur Etablierung eines musikalischen Parallelmarktes. Nedim Hazar schreibt hierzu 1998:

„Unsere mehr als 35-jährige Anwesenheit fand und findet – mit einigen wenigen Ausnahmen – keinerlei Niederschlag in der Musik [im Deutschland der Dominanzgesellschaft]. Die in Deutschland von Türken produzierte Musik findet keinen Eingang in den allgemeinen Markt. Ja man muss sogar von einem zweiten, parallel existierenden Markt sprechen“ (Hazar 1998: 287).

Türkische Labels in Deutschland produzierten und verkauften Millionen an Tonträgern mit türkischer Musik aus Deutschland und der Türkei. Da die Labels aus

3 Vgl. Mirza Odabaşı, „Sounds aus der Seele – Musik zwischen Almanya und Deutschland.“ <https://www.youtube.com/watch?v=3Y3eeloQZd4> (Zugriff: 15.6.2023).

strukturellem und institutionellem Rassismus heraus (vgl. Lund 2021) keinen Zugang zu den relevanten offiziellen Vertriebskanälen der deutschen Musikindustrie hatten – wie Hitparaden, Medien, Musikläden –, mussten sie ihre eigenen, unabhängigen Vertriebswege erfinden. Das gelang mit Lebensmittelgeschäften und Gemischtwarenläden als Hauptverkaufsstellen und türkischen Zeitungen zur Platzierung von Musik in Medien.⁴ Was aus diesem Phänomen hervorgeht, ist in den Worten von Teresa Vena,

„dass diese wortwörtlich Millionen an in Deutschland ansässige Türken verkauften Kassetten völlig an der restlichen deutschen Bevölkerung vorbeigingen. Die Größe dieses Industriezweigs fand weder im politischen noch gesellschaftlichen Bewusstsein eine Entsprechung“ (Vena 2022).

Hazar formuliert hierzu:

„[...] meiner Meinung nach sind die Gründe für den Mangel an gegenseitiger Beeinflussung, und nicht nur im Bereich der Musik, sondern auch in anderen kulturellen Bereichen, im Prozess der Verarbeitung des Phänomens der Migration durch die Türken aber ganz besonders auch durch die Deutschen zu suchen“ (Hazar 1998: 287).

Hazar diagnostiziert nach einer 15-jährigen Abwesenheit bei der Rückkehr nach Deutschland im Jahr 2017:

„[Wir] fanden [...] Parallelwelten, in denen Migrant*innen und Einheimische nun lebten. Es war alles fast friedlich, aber existierte nebeneinander. Auch unter den Türkeistämmigen waren Parallelwelten entstanden. Gefühlt waren die Türken, die Kurden, die Aleviten, die Laizisten und so weiter hier noch eins, als ich 2003 nach Istanbul ging“ (Hazar 2021: 20).

Woher kommt das und woran liegt das? In ihrem Grußwort zu Hazars Buch von 2021 schreibt die SPD-Politikerin Lale Akgün:

„[...][E]s geht um verschiedene Kulturen, die [angeblich] nicht oder kaum zusammenzubringen sind. Dies nährt die Vorstellung, dass Migrant*innen auch nach sechzig Jahren immer noch in ihrer Blase leben und mit der Mehrheitskultur kaum oder wenig in Berührung kommen. Eine Vorstellung, die zugleich eine Beleidigung für die Migrant*innen und für die Mehrheitskultur

4 Zum türkischen Musikmarkt in Deutschland als parallelem und unabhängigem Musikmarkt vgl. Lund 2021 sowie Lund/Lund 2022: 16–21.

ist: Die einen leben in ihrer abgeschotteten Welt und die anderen haben eine so schwache Kultur, dass diese nicht in der Lage ist, Einfluss auf Eingewanderte zu übernehmen“ (ebd.: 11f).

Akgün bemerkt allerdings auch im Vergleich mit spanischen Migrant*innen:

„[...] [V]iele Intellektuelle verließen ihr Land aufgrund des Franco-Regimes. In Deutschland haben sie sich ernsthaft um die Bildung aller spanischen Kinder gekümmert. Sie haben Elternvereine gegründet und Arbeiterfamilien auf Lehrergespräche vorbereitet. Ich weiß nicht, ob die türkische Militärjunta in den 1980er-Jahren davon wusste. Sie wussten aber, dass die nach Deutschland geflüchteten Intellektuellen nie die Meinungshoheit über die Gastarbeiter*innen bekommen sollten. Deswegen wurden hier so viele islamische Verbände gegründet – gut finanziert aus der Türkei, um eine Alternative zu bieten, die Leute zu islamisieren und dafür zu sorgen, dass sie nicht politisch aufwachen. Und es ist ihnen auch gelungen. Eine erfolgreiche Initiative“ (ebd.: 140).

Mit der hier angesprochenen Abgrenzung durch eine islamische Bildung geht eine religiös motivierte Ab- und Entwertung türkischer Musik einher, da vor allem im konservativen sunnitischen Islam Musik kaum einen Stellenwert besitzt, weil sie gewissen Koranauslegungen nach per se an Tanz, Alkohol und Erotik gekoppelt sei, also aus religiöser Sicht verwerflich sei (Tas 2014: 381). Dies leistet einer musikalischen Selbstausgrenzung Vorschub, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird.

5. Inwiefern findet eine Entwertung türkischer Musik im Rahmen von Selbstausgrenzung statt?

Zur Selbstausgrenzung notierte Gunda Bartels unlängst:

„Bestürzend ist, dass die durch den Sänger Muhabbet oder die Rapperin Aziza A repräsentierte Postmigrantengeneration kaum mit dem eigenen künstlerischen Erbe vertraut ist. Mit Leuten wie Yüksel Özkazap, der Nachtigall von Köln, die in ihren ‚Liedern aus dem Exil‘ Heimweh und Isolation der Männer und Frauen aus der Türkei in wehmütigen Arabesken besang“ (Bartels 2022).

„Darüber wird nicht berichtet, die Überlieferung findet nicht statt“, ergänzt der Regisseur Cem Kaya (ebd.). Dieser Überlieferungsbruch kommt von drei Seiten her zustande: erstens, wie soeben beschrieben, von der Seite des sunnitischen Islams, der Musik generell ablehnt; zweitens von der repressiven, die unmittelbare musikalische Vergangenheit ablehnenden Musikpolitik der Militärjunta im Anschluss an

den Putsch im Jahr 1980 (vgl. Greve 2017: 192); und drittens von vorherrschenden Verwestlichungstendenzen ab den 1990er-Jahren, die zu einer Abwertung anatolisch basierter Musik geführt haben. Yaprak Uyar, Wissenschaftlerin und Musikerin, spricht von „the particularly complex nature of Westernization in Turkish society“. Sie führt aus:

„As a DJ performing in my early 20s [um die 2000er-Jahre], I recall hiding my Balkan and Anatolian folk music knowledge inherited from my family among my peers, because those weren't appreciated as 'hip' back in those times. Before the age of internet, performance and a taste of Anatolian folk music were attributed to working-class and rural populations in Turkey“ (Uyar 2021: 11, Anführungszeichen i. O.).

Der nicht-westliche Hybridanteil, mithin der anatolische Teil des Anadolu Pop, wirkte negativ bei dem ultimativen Verwestlichungswunsch einer damals jungen türkischen Generation, sowohl sozial als auch musikalisch. Folglich wurde er unterdrückt. Dass zudem die Wahrnehmung bestand, „that people in Germany didn't like Turkish music“, wie es die in Deutschland aufgewachsene Musikerin Derya Yıldırım zusammengefasst hat (Yıldırım, in Rigney 2021), konnte den Überlieferungsbruch nicht heilen, im Gegenteil. Inferiorisierung wurde Programm, wie Cem Kaya es formuliert: „Da wurde uns von den Deutschen auch immer klar vermittelt, durch Ignoranz oder Naserümpfen, dass unsere eigene Kultur nichts wert sei. So wurde uns schon als Kindern ein Minderwertigkeitskomplex eingepflanzt“ (Kaya, in Bax 2022).

6. Schlussbemerkung und Ausblick

Die von uns skizzierten Grenzziehungen und der Umgang mit türkischer Popmusik in Deutschland von den 1960er-Jahren bis heute zeigen, wie vielfältig und komplex die Phänomene der Abgrenzung, insbesondere der Selbst- und Fremdabgrenzung, nicht nur entlang der „Integrationsgrenze“ verlaufen. Unsere Beobachtungen liefern hierzu nur einen kleinen, unvollständigen Ausschnitt. Der Versuch, unsere Kernfragen nach Musik und Publikum, Musikfunktionen und Musikmarkt zu beantworten, führte zu einer Kritik musikrelevanter Aspekte deutscher Migrationspolitik. Er führte aber auch zu einer Kritik am institutionellen Umgang mit türkischer Musik in Deutschland, exemplarisch verdeutlicht anhand der Darstellung des Musikausstellungsbesuches des Museums für Islamische Kunst in Berlin. Eine aus unserer Sicht gewichtige Problematik, und das zeigt auch das Phänomen der Selbstausgrenzung sehr deutlich, ist der Mangel an Diskurs, historiografischer Überlieferung und strukturierter Zugänglichkeit zu

migrantischen kulturellen Äußerungen. Es fehlt ganz grundlegend an Archiven. An dieser Stelle sei jedoch auf den – positiven, diskursbildenden – Wandel verwiesen, der mit umfassenden Ausstellungen wie „Wer wir sind. Fragen an ein Einwanderungsland“ (2023) in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn oder des in Köln geplanten umfassenden Migrationsmuseums des DOMiD (Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland) Fahrt aufnimmt.

Zugleich nimmt aus postmigrantischer, ethnienübergreifender Perspektive aktuell ein Diskurs an Fahrt auf, auf den wir zum Schluss noch kurz eingehen möchten. In Gegenargumentation zu einem öffentlichen Integrationsdiskurs, wie ihn zum Beispiel Süßmuth bemüht hat, möchten wir mit der „neuen Lust auf Desintegration“ antworten, wie sie die Journalistin Julia Lorenz im Berliner Stadtmagazin *Tip Berlin* anlässlich „60 Jahre Almanya“ feststellt (Lorenz 2021: 25). Sie koppelt daran die Frage: „Und wenn wir gar nicht dazugehören wollen?“ (Ebd.). *Eure Heimat ist unser Alpträum* heißt ein Sammelband, welcher 2019 von Fatma Aydemir und Hengameh Yaghoobifarah herausgegeben wurde. Zuvor initiierte der Antisemitismusforscher Max Czollek mit seinem durch die Kulturstiftung des Bundes geförderten Festival *Desintegration* (2016) am Maxim-Gorki-Theater in Berlin, seiner Kongresspublikation *Desintegration. Ein Kongress zeitgenössischer jüdischer Positionen* (Czollek/Salzmann 2017) sowie mit seinem Buch *Desintegriert Euch!* (2018) einen dezidierten Desintegrationsdiskurs⁵. Wer möchte schon zu einem Deutschland gehören, das so mit Migrant*innen verfährt, wie wir es in diesem Artikel am Beispiel türkischer (Pop-)Musik dargestellt haben? Ausgangspunkt der differenzierenden und auch provokativen postmigrantischen Lust auf Desintegration ist allerdings, laut der Schriftstellerin Çiçek Bacik, eine bereits existierende Verbundenheit mit Deutschland als dem Land, dem man sich zugehörig erachtet und für das man nun auf eine neue, desintegrative und emanzipatorische Weise kämpfe (Lorenz 2021: 25), indem man sich den dominanten Praktiken der Fremdzuschreibungen durch die Dominanzgesellschaft entzieht und stattdessen in den unterschiedlichen, von Diskriminierung und Ausschlüssen betroffenen Bevölkerungsgruppen nach Gemeinsamkeiten, Überschneidungen und Allianzen sucht. Die „neue Lust auf Desintegration“ ist jedoch nicht nur zu lesen, sondern auch zu hören, etwa in den neueren Produktionen der profilierten Rapperinnen Eb0w, EsRap und NASHI44.⁶ Und es ist vielleicht auch kein Zufall, dass in diesem letzten Kapitel unseres Beitrages fast ausschließlich Frauennamen auftauchen –

5 Vgl. <https://www.gorki.de/de/themenseite-festival-desintegration> (Zugriff: 15.6.2023).

6 Vgl. <https://www.discogs.com/artist/4432095-Ebow-3> und <https://www.discogs.com/artist/2318254-Esraps> – insbesondere etwa Eb0w/Yaghoobifarahs „Hengameh Skit“ (2019), Eb0ws „Giesing81“ (2022) und EsRaps „Der Tschusch ist da“ (2019), aber auch NASHI44s (2022) „Nails Lashes Bubble Tea“, „Butterfly“ (2021), sowie „Suck On My Spring Roll“ (2022).

denn dieser Widerstand ist zugleich ein (queer-)feministischer, genderkritischer. Und es ist einer über ethnische Communitys hinweg. Es ist ein Widerstand, den Melissa Kolukisagil, Leiterin des seit 2021 stattfindenden iç içe-Festivals für neue anatolische Musik in Berlin, wie folgt zusammenfasst: „Wir sind eben auch die Generation, die nicht mehr um den Platz fragt, sondern sich den einfach nimmt“ (Kolukisagil zit. n. Cam 2022: Min. 8:49-8:54).

Literatur

- Aksünger, Handan (2013). „Gemeinschaftsbildung und Integration. Die Aleviten in Deutschland und den Niederlanden.“ In: *Migrantenorganisationen. Engagement, Transnationalität und Integration: WISO Diskurs der Friedrich-Ebert-Stiftung. Gesprächskreis Migration und Integration*. Hg. v. Friedrich Ebert Stiftung. München, S. 42–54.
- Alkin, Ömer (Hg.) (2017). *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Wiesbaden: Springer VS.
- Anhegger, Robert (1982). „Die Deutschlanderfahrung der Türken im Spiegel ihrer Lieder.“ In: *Gastarbeiterkinder aus der Türkei*. Hg. v. Helmut Birkenfeld. München: C.H. Beck, S. 9–25.
- Arın, Cihan/Bittner, Regina/Kömürçü, Onur Suzan/Lanz, Stephan/Yıldız, Erol/Becker, Jochen/Osten, Marion von (2005). „Migration und Stadt. Gespräch.“ In: *Projekt Migration*. Hg. v. Kölnischer Kunstverein. Köln: DuMont, S. 638–651.
- Aydemir, Fatma/Yaghoobifar, Hengameh (Hg.) (2019). *Eure Heimat ist unser Alpträum*. Berlin: Ullstein.
- Bartels, Gunda (2022). „Heimatklänge aus Almanya. Liebe, Deutschmark und Tod: ein Musikdokumentarfilm auf der Berlinale.“ In: *Tagesspiegel*, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/liebe-deutschmark-und-tod-ein-musikdokumentarfilm-auf-der-berlinale-heimatklaenge-aus-almanya/28078738.html> (Version vom 17.2.2022, Zugriff: 29.12.2023).
- Bartsch, Patrick (2011). *Musikpolitik im Kemalismus. Die Zeitschrift Radyo zwischen 1941 und 1949*. (= Bamberger Orientstudien 2). Bamberg: University of Bamberg Press.
- Bax, Daniel (2022). „Wir sind angekommen. Aber es hat 60 Jahre gedauert.“ Interview mit Cem Kaya. In: *Zeit.de*, <https://www.zeit.de/kultur/film/2022-09/cem-kaya-liebe-d-mark-und-tod> (Version vom 3.10.2022, Zugriff: 29.12.2023).
- Becker, Jörg (2011). „Beantwortung der Fragen der Enquêtekommission ‚Migration und Integration in Hessen‘ zum Thema ‚Medien und Integration‘ im Hessischen Landtag am 13. Mai 2011.“ https://www.data4u-online.de/pr/J-Becker_Vortrag_Landtag_Hessen.pdf (Zugriff: 29.12.2023.)

- Berberich, Frank/Sarrazin, Thilo (2009). „Klasse statt Masse. Von der Hauptstadt der Transferleistung zur Metropole der Eliten.“ In: *Lettre International* 86, S. 197–201.
- Boran, Erol M. (2023). *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabaretts. Vier Jahrzehnte Migrantenbühne in der Bundesrepublik (1961-2004)*. Bielefeld: transcript.
- BR (2010). „Deutsche Ausländerpolitik. Abwehren und begrenzen.“ In: *BR 24 Migration in Bayern*, https://www.br.de/nachricht/migration_bayern_auslaen_derpolitik100.html (Version vom 24.3.2010, Zugriff: 29.12.2023).
- Brake, Michael (2022). „Meine Freunde haben die Nase gerümpft.“ Interview mit Cem Kaya. In: *Fluter.*, <https://www.fluter.de/ask-mark-ve-oeluem-kaya-interview-berlinale> (Version vom 14.2.2022, Zugriff: 29.12.2023).
- Brennen, Bonnie S. (2021). *Qualitative Research. Methods for Media Studies*. Abingdon/New York: Routledge (3. Auflage).
- Czollek, Max (2018). *Desintegriert Euch!*. Berlin: Hanser.
- Czollek, Max/Salzmann, Sasha Marianna (2017). *Desintegration. Ein Kongress zeitgenössischer jüdischer Positionen*. Bielefeld, Berlin: Kerber.
- Daadouch, Christophe (2018). „Si on chantait. L'immigration en chanson.“ In: *Plein droit. Politique migratoire: l'Europe condamnée* 118, <https://www.gisti.org/spip.php?article6007> (Zugriff: 29.12.2023).
- dpa (2015). „Merkel: „Deutschland ist ein Einwanderungsland.““ In: *FAZ*, <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/angela-merkel-sieht-deutschland-als-einwanderungsland-13623846.html> (Version vom 1.6.2015, Zugriff: 29.12.2023).
- Eryılmaz, Aytaç/Jamin, Mathilde (Hg.) (1998). *Fremde Heimat. Yaban, Silan olur. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei. Türkiye'den Almanya'ya Göçün Tahiri*, Katalog. Essen: Ruhrlandmuseum.
- Eryılmaz, Aytaç/Lissner, Cordula (Hg.) (2011). *Geteilte Heimat. Paylaşilan Yurt. 50 Jahre Migration aus der Türkei*, Katalog. Essen: Klartext.
- Gaus, Bettina (2000). „Es gibt die Integrationsgrenze.“ Interview mit Rita Süssmuth. In: *taz*, <https://taz.de/!1196000/> (Version vom 19.12.2000, Zugriff: 29.12.2023).
- Genzken, Lisa (2021). „Ali singt vom Schwarzen Meer.“ In: *Zenith*, <https://maganin.zenith.me/de/kultur/projekt-deutschlandlieder> (Version vom 20.10.2021, Zugriff: 29.12.2023).
- Greve, Martin (2003). *Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Greve, Martin (2017). *Makamsız. Individualization of Traditional Music on the Eve of Kemalist Turkey*. Orient Institut Istanbul (= Istanbuler Texte und Studien 39). Würzburg: Ergon.
- Güngör, Murat/Loh, Hannes (2019). „Kölsch Kultür. Türkische Popmusik im Exil.“ In: *StadtRevue. Kultur Politik Stadtleben in Köln*. Kölsch Kultür 3, S. 31–37.

- Gutmair, Ulrich (2023). *Wir sind die Türken von Morgen. Neue Welle, neues Deutschland*. Stuttgart: Tropen.
- Hauenstein, Hanno (2023). „Silvesternacht: die Böllerdebatte ist rassistisch.“ In: *Berliner Zeitung*, <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/silvesternacht-die-boeller-debatte-ist-rassistisch-li.303337> (Version vom 3.1.2023, Zugriff: 29.12.2023).
- Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (2021). „Hits & Hymnen. Klang der Zeitgeschichte.“ Webseite zur Ausstellung, <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/ausstellungen/hits-hymnen-klang-der-zeitgeschichte> und das damit verbundene Ausstellungsvideo „Musik gegen Alltagsrassismus: Deutscher Hip-Hop in den 1990ern.“ https://www.youtube.com/watch?v=vPStEZYI_E&list=PLSOj7M9jq4bIom5UR7gcuOhE16peKWeeW&index=2 (Zugriff: 29.12.2023).
- Hazar, Nedim (1998). „Die Saiten der Saz in Deutschland.“ In: *Fremde Heimat. Yaban, Silan olur. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei. Türkiye'den Almanya'ya Göçün Tahiri*. Katalog. Essen: Ruhrlandmuseum. Hg. v. Aytaç Eryılmaz und Mathilde Jamin. Essen, S. 285–297.
- Hazar, Nedim (2021). *Deutschlandlieder. Almanya Türküleri. Zur Kultur der türkeistämmigen Community seit dem Anwerbeabkommen 1961*. Berlin: Rotbuch.
- İlgic, Sedef/Pilcz, Nazlı Sağıdıç (2021). „Case File I Feature I: In the Words of Contemporary Folk Bards, the Predicament of Germany's ‚Guest Workers‘.“ In: *#60JahreMusik*. Hg. v. Yunus Emre Enstitüsü. Köln, https://www.istanbul-berlin.com/en-de/dosya1_yazi1_6oyilmuzik/ (Version vom 12.8.2021, Zugriff: 29.12.2023).
- Jäger, Siegfried (2012). *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Münster: Unrast (6. Auflage).
- Janelli, Angela/Hammacher, Thomas (2008). *Themenheft Ausstellungsanalyse. VOKUS 18 (1)*, <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ekw/forschung/publikationen/vokus/vokus200801.html> (Zugriff: 29.12.2023).
- Kaube, Jürgen/Kieserling, André (2022). *Die gespaltene Gesellschaft*. Berlin: Rowohlt.
- Kendler, Benedikt (2023). „Der Rapper PTK über Kreuzberger Parallelgesellschaften, politischen Aktivismus und die Folgen der Gentrifizierung.“ In: *Tip Berlin* 4, S. 114.
- Kodýdková, Daniela (2018). *Ausländische Arbeitskräfte und ihre Bedeutung für die BRD*. Bachelorarbeit (Bc.), Fakultät für Sozialwissenschaften, Institut für internationale Studien, Lehrstuhl für deutsche und österreichische Studien. Prag: Karls-Universität.
- Kölnischer Kunstverein (Hg.) (2005). *Projekt Migration*. Köln: DuMont.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (2023). *Wer wir sind. Fragen an ein Einwanderungsland*. Ausstellungskatalog. Bonn.
- Lorenz, Julia (2021). „60 Jahre Almanya.“ In: *Tip Berlin* 22, S. 22–25.

- Lund, Cornelia/Lund, Holger (2022). „A history of flops and a new turn. The Turkish-German music interplay.“ In: *Transposition. Musique et sciences sociales, journal n°10: Flops in Music*. Hg. v. Sarah Benhaïm und Lambert Dousson, <https://doi.org/10.4000/transposition.7038> (Zugriff: 29.12.2023).
- Lund, Holger (2020). „Decolonizing Turkish Pop Music Historiography. Anatolian Rock Studies as an Example.“ Konferenzbeitrag für „Sound/Music/Decoloniality: A Research Colloquium,“ 24.-25. März 2020, Maynooth University Arts and Humanities Institute in Zusammenarbeit mit dem Department of Music und der Society for Musicology in Ireland, https://www.researchgate.net/publication/340607051_Decolonizing_Turkish_Pop_Music_Historiography_Anatolian_Rock_Studies_as_an_Example (Zugriff: 29.12.2023).
- Lund, Holger (2021). „The hidden history of Turkish independent labels in Germany from the 1960s to the 1980s.“ Konferenzbeitrag für das „Colloquium Independents, Independent Music Labels: Histories, Practices and Values.“ Lissabon, NOVA FCSH, 22.-25.6.2021, https://www.researchgate.net/publication/354451392_The_hidden_history_of_Turkish_independent_labels_in_Germany_from_the_1960s_to_the_1980s (Zugriff: 29.12.2023).
- Märkisches Museum Berlin (2018). „Bizim Berlin 89/90. Fotografien von Ergun Çağatay.“ Webseite zur Ausstellung, <https://www.stadtmuseum.de/ausstellung/bizim-berlin-89-90> (Zugriff: 29.12.2023).
- Matteoni, Federica (2023). „Laschet gegen AFD: „Ihre Gesinnungsgenossen haben Menschen ermordet.““ In: *Berliner Zeitung*, <https://www.berliner-zeitung.de/news/rede-im-bundestag-armin-laschet-cdu-gegen-afd-ihre-gesinnungsgenossen-haben-menschen-ermordet-li.367210> (Version vom 7.7.2023, Zugriff: 29.12.2023).
- Mattern, Jens (2023). „Langhaardackel mit Stromgitarren: Kulturkampf einst im Schwarzwald.“ In: *Telepolis*, https://www.telepolis.de/features/Langhaardackel-mit-Stromgitarren-Kulturkampf-einst-im-Schwarzwald-7527838.html?wt_mc=nl.red.telepolis.telepolis-nl.2023-03-03.link.link (Version vom 26.2.2023, Zugriff: 29.12.2023).
- Mbembe, Achille (2015). *Critique de la raison nègre*. Paris: Édition La Découverte.
- Mucuk, Gonca (2011). „DiskoMisko à la Turca.“ In: *Geteilte Heimat. Paylaşilan Yurt. 50 Jahre Migration aus der Türkei*. Hg. v. Aytaç Eryılmaz und Cordula Lissner. Köln. S. 232–234.
- Museum Store Association (2015). *Museum Store: the Manager's Guide. Basic Guidelines for the New Museum Store Manager*. London, New York: Routledge (4. Auflage).
- Neubauer, Jochen (2011). *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur*. Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu. Würzburg: Königshausen u. Neumann.

- Ramm, Christoph (2020). „Turkey's 'Light' Rock Revolution. Anadolu Pop, Political Music and the Quest for the Authentic.“ In: *Turkey in Turmoil. Social Change and Political Radicalization During the 1960s*. Hg. v. Berna Pekesen. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, S. 256–278.
- Rat für Migration (Hg.) (2014). *Dossier Mythen und Wahrheiten. Sarrazins Thesen im Faktencheck*. Berlin: Mediendienst Integration, https://mediendienst-integration.de/fileadmin/Dateien/Sarrazins_Thesen_Dossier.pdf (Zugriff: 29.12.2023).
- Reier, Sebastian (2020). „Türkei: Die Musik von Nebenan.“ In: *Zeit*, <https://www.zeit.de/2020/06/tuerkei-popmusik-baris-manco-metin-tuerkoez-derdiyoklar> (Version vom 29.1.2020, Zugriff: 29.12.2023).
- Rigney, Robert (2021). „Derya Yıldırım.“ In: *Berlin Bazaar*, <https://web.archive.org/web/20210731192728/https://berlinbazaar.com/derya-yildirim/> (Version vom 26.2.2021, Zugriff: 29.12.2023).
- Ruhland, Tobias/Wilczek, Alba (2022). „Songs of Gastarbeiter.“ In: *Zündfunk*, <https://web.archive.org/web/20220120194036/https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/zuendfunk/songs-of-gastarbeiter-volume-zwei-imran-aya-ta100.html> (Version vom 12.1.2022, Zugriff: 29.12.2023).
- Siouti, Irini/Spies, Tina/Tuider, Elisabeth/Unger, Hella von/Yıldız, Erol (Hg.) (2022). *Othering in der postmigrantischen Gesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- Specht, Frank (2022). „Zuwanderung erleichtern?“ In: *Handelsblatt*, 2.-4.9.2022, S. 8.
- Spiegel (1973). „Die Türken kommen – rette sich, wer kann.“ In: *Der Spiegel* 31, <https://www.spiegel.de/politik/die-tuerken-kommen-rette-sich-wer-kann-a-5b1ba6e5-0002-0001-0000-000041955159> (Version vom 29.7.1973, Zugriff: 29.12.2023).
- Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (2021). „Gurbet Şarkıları. Lieder aus der Fremde. Musik und Zugehörigkeit zwischen der Türkei und Deutschland (1961–2021).“ Webseite zur Ausstellung, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/gurbet-sarkilari-lieder-aus-der-fremde/> und https://islamic-art.smb.museum/stories/gurbet_lieder (Zugriff: 29.12.2023).
- Statistisches Bundesamt (2022). „Pressemitteilung Nr. 162 vom 12.4.2022.“ https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2022/04/PD22_162_125.html (Zugriff: 29.12.2023).
- Tas, Hakkı (2014). „Melodies of resistance. Islamist music in secular Turkey.“ In: *Social Compass* 61 (3), S. 368–383, DOI: 10.1177/0037768614535705 (Zugriff: 29.12.2023).
- Uebel, Andreas (2006). *Orientierungssysteme und Signaletik. Ein Planungshandbuch für Architekten, Produktgestalter und Kommunikationsdesigner*. Mainz: Hermann Schmidt.

- Uyar, Yaprak Melike (2021). „Turkish Disco. The Intersection of Anatolian Pop, Groove, and Psychedelia.“ In: *Musicologist. International Journal of Music Studies* 5 (2), S.107–132, DOI: 10.33906/musicologist.882808 (Zugriff: 29.12.2023).
- Vena, Teresa (2022). „Liebe, D-Mark und Tod (2022).“ In: www.kino-zeit.de, <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/liebe-d-mark-und-tod-2022> (Version vom 19.2.2022, Zugriff: 29.12.2023).
- Wissenschaftsrat (2020a). „Evaluierung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz: Wissenschaftsrat empfiehlt grundlegende Neuordnung.“ Pressemitteilung 17/2020, Berlin, https://www.wissenschaftsrat.de/download/2020/pm_1720.pdf?__blob=publicationFile&v=2 (Version vom 13.7.2020, Zugriff: 29.12.2023).
- Wissenschaftsrat (2020b). *Strukturempfehlungen zur Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK)*, Berlin. Drs. 852 o-20, Berlin, https://www.wissenschaftsrat.de/download/2020/852o-20.pdf?__blob=publicationFile&v=5 (Version vom 10.7.2020, Zugriff: 29.12.2023).
- Wurm, Maria (2006). *Musik in der Migration. Beobachtungen zur kulturellen Artikulation türkischer Jugendlicher in Deutschland*. Bielefeld: transcript Verlag.

Diskographie

- Ebow/ Hengameh Yaghoobifar (2019). „Hengameh Skit.“ Auf: *K4L*. Problembär Records PB 085 LP, https://www.youtube.com/watch?v=veg_pwDZx28 (Zugriff: 29.12.2023).
- Ebow (2022). „Giesing81.“ Auf: *Canê*. Virgin Music ALV004, https://www.youtube.com/watch?v=gT_cG3iw_Ao (Zugriff: 29.12.2023).
- EsRap (2019). „Der Tschusch ist da.“ Auf: *Tschuschistan*. SpringstoffCD-ERTD-0136, <https://www.youtube.com/watch?v=ogjhowdiZPk> (Zugriff: 29.12.2023).
- Mazhar ve Fuat (1973). „Nerde Hani.“ Auf: *Türküz Türkü Çağırırız!* Yonca YCLPAS-5006, <https://www.youtube.com/watch?v=cqopmFzVEUc> (Zugriff: 29.12.2023).
- Metin Türköz (o.D., verm. 1970er-Jahre). „Meister İşçi Kavgası.“ Türkofon 8666, <https://www.youtube.com/watch?v=JyRPQROTQ3I> (Zugriff: 29.12.2023).
- NASHI44 (2021). „Butterfly.“ Auf: *Asia Box*. No Label, <https://www.youtube.com/watch?v=fxqVxC5BtdY> (Zugriff: 29.12.2023).
- NASHI44 (2022). „Nails Lashes Bubble Tea.“ Auf: *Asia Box*. No Label, <https://www.youtube.com/watch?v=JYOIQJGN9Nc> (Zugriff: 29.12.2023).
- NASHI44 (2022) „Suck On My Spring Roll.“ Auf: *Asia Box*. No Label, <https://www.youtube.com/watch?v=mS3RN3OmGHk> (Zugriff: 29.12.2023).

Audiovisuelle Medien

- Ayata, İmran/Kullukcu, Bülent (2022), „Wild Wild Germany.“ In: *Songs of Gastarbeiter*, <https://www.songs-of-gastarbeiter.com/vol-ii> (Zugriff: 29.12.2023).
- Cam, Ufuk (2022). „We're good – anatolische Musik für Alle.“ In: RBB Kultur, vom 7.6.2022, Min. 8:49-8:54, <https://www.youtube.com/watch?v=E3ZCTAIK8vQ> (Zugriff: 29.12.2023).
- Graves, Barry (1982). In: Möller, Sirkka (2022), „Berlinale Meets“ (Interview mit Cem Kaya zu seinem Film *Aşk, Mark ve Ölüm – Liebe, D-Mark und Tod*), vom 4.2.2022, Einspieler mit Barry Graves Min. 1:47-02.51, <https://www.youtube.com/watch?v=GdgJFEdIUcU> (Zugriff: 29.12.2023).
- Vollmer, Manfred (1998). „Diskothek in Gelsenkirchen, 1974.“ Fotografie. In: *Fremde Heimat. Yaban, Silan olur. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei. Türkiye'den Alamanya'ya Göçün Tahiri*. Katalog. Hg. v. Aytaç Eryilmaz und Mathilde Jamin. Essen: Ruhrlandmuseum, S. 311.

Abstract

The treatment of Turkish music and especially Turkish pop in the Federal Republic of Germany has been characterized by various mechanisms of demarcation since the 1960s – that is, since the arrival of a strong Turkish presence due to the recruitment agreement. In this chapter, we would like to explore the questions of where these mechanisms take effect, by whom they are argued and in what ways, as well as how they have changed over the period from the 1960s to the present. Since demarcation is not a purely musical phenomenon, but has to take related social aspects into account, we will first look at the phenomena of social and cultural demarcation in German society, especially with regard to migrant communities. Subsequently, we pursue a series of core questions concerning Turkish music and its audience, its musical functions and the music market, as well as the respective evaluations of Turkish music in Germany. Answers to our core questions led to a critique of the music-related aspects of German migration policy and the institutional treatment of Turkish music in Germany. One of the biggest problems, from our point of view, which is clearly shown by the phenomenon of self-exclusion, is the lack of discourse, historiographical transmission and structured access to migrant cultural expressions. Using a discourse-analytical approach that draws primarily on statements from politics, academia, journalism and musical practice, this chapter analyses the workings of the mechanism that has excluded Turkish music throughout the decades.

Biographische Information

Cornelia Lund ist eine in Berlin lebende Kunst-, Film- und Medienwissenschaftlerin und Kuratorin. Sie arbeitet seit Jahren in Forschung und Lehre, hauptsächlich zu dokumentarischen und audiovisuellen künstlerischen Praktiken, Designtheorie sowie de- und postkolonialen Theorien. 2012–2018 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in einem DFG-Projekt zum deutschen Dokumentarfilm (Universität Hamburg), zuletzt co-kuratierte sie Connecting Afro Futures. Fashion x Hair x Design (Berlin 2019). Sie ist seit 2021 Research Fellow an der Hochschule für Künste Bremen. <https://www.hfk-bremen.de/en/profiles/n/cornelia-lund>. Kontakt: CLUND@hfk-bremen.de

Holger Lund arbeitet als Kunst-, Design- und Musikforscher sowie als Kurator und DJ. Seit 2011 ist er Professor für Mediendesign, Angewandte Kunst und Designwissenschaft an der Dualen Hochschule Baden-Württemberg Ravensburg. Er betreibt auch das Musiklabel Global Pop First Wave, das sich der nicht-westlichen Popgeschichte zuwendet, insbesondere der türkischen Pop-Musik der 1960er- und 1970er-Jahre. Er veröffentlichte zahlreiche Publikationen, u.a. mit Cornelia Lund, zu türkischer Popmusik. <https://www.mediendesign-ravensburg.de/umfeld/#personen>. Kontakt: lund@dhw-ravensburg.de

Seit 2004 betreiben sie zusammen die unabhängige und nichtkommerzielle Plattform fluctuating images e.V., die Kunst, Design und Musik gewidmet ist. Aktuelle Forschungsprojekte: „Different by Design“ und „Turkish Pop Music Images“. www.fluctuating-images.de

Goethe Going Pop

Von musikalischer Repräsentation zu musikbezogener Interaktion in der Musikarbeit der Goethe-Institute in der Türkei

Utku Öğüt, Sean Prieske¹

Einleitung

Kaum eine Institution prägt die auswärtige Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland in solchem Maße wie das in München ansässige Goethe-Institut² mit seinen über 150 global verteilten Standorten, drei davon in der Türkei. Und obwohl musikkultureller Austausch zwischen Deutschland und der Türkei eine lange Geschichte aufweist, ist diese bisher begrenzt erforscht und fokussiert sich vor allem auf die Musik sogenannter Gastarbeitermilieus (Cevahir 2017; Greve 2022). Seit Gründung des Instituts im Jahre 1951 umfasst dessen Tätigkeit auch die Organisation von Musikveranstaltungen. Dabei ist diese Form auswärti-

1 Der Artikel basiert auf Ergebnissen einer Forschungsgruppe, die von den Autoren geleitet wurde. Mitglieder des Projektes waren zudem Sinan Ekşi, Elsa Geissler, Maya Oppitz, Merdan Şahin und İlgaç Yalçinoğlu.

Wir bedanken uns herzlich bei der Berlin University Alliance, die es uns ermöglicht hat, diese Forschung im Rahmen der X-Student Research Groups in Form eines Forschungsseminars im Sommersemester 2021 durchzuführen. Wir danken zudem den Gastdozent*innen Martin Greve, Dorit Klebe und Alper Maral, die mit ihrem umfangreichen Fachwissen und ihrer horizontweiternden Perspektive zu unserer Forschung beigetragen haben, sowie Reimar Volker (Leiter des Goethe-Instituts Istanbul), Sibel Ekmekçioğlu (Sachbearbeiterin Kulturprogramm des Goethe-Instituts Ankara) für ihre Offenheit, uns bei unserem Projekt zu unterstützen, und dem Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart für die Unterstützung bei der Recherche in den dortigen Archiven.

2 Als Goethe-Institut wird allgemein sowohl die Dachinstitution mit Sitz in München bezeichnet als auch die einzelnen Standorte in den entsprechenden Städten. In diesem Artikel ist mit dem Singular Goethe-Institut die Institution bezeichnet. Ist von den Standorten die Rede, werden diese entweder im Plural als Goethe-Institute bezeichnet oder im Singular mit entsprechendem Standortnamen versehen, z.B. Goethe-Institut Istanbul.

ger Kulturpolitik eng verbunden mit deutschen Politiken der Repräsentation und Interaktion, welche spezifische Verständnisse von Kulturen, Gesellschaften und Identitäten reflektieren. Machtgefälle zwischen kulturpolitisch agierenden Staaten manifestieren sich hierbei in Vorstellungen nationalstaatlich begrenzter, parallel existierender Kulturräume mit unterschiedlicher kultureller Wertigkeit, also kulturellen Parallelgesellschaften. Diesen stehen Ansätze zu auswärtiger Kulturpolitik gegenüber, welche Musik als kulturelle Praxis begreifen und transnationalen, gleichberechtigten, wechselseitigen kulturellen Austausch fördern. Unsere Forschung zeigt, wie sich die Vorstellungen von Parallelkulturen und Parallelgesellschaften in der musikalischen Aktivität des Goethe-Instituts im Laufe der Zeit gewandelt haben, von einer Betonung der kulturellen Überlegenheit Deutschlands hin zu einer aktiveren, partizipativen und sozial-integrativen musikalischen Interaktion.

Im Rahmen unserer Forschungsgruppe *Musikalischer Wissensaustausch und Wissenskoproduktion zwischen Deutschland und der Türkei durch Scholarships nach dem Zweiten Weltkrieg* an der Berlin University Alliance wurden die Aktivitäten des Instituts an den drei türkischen Standorten Ankara, Istanbul und Izmir exemplarisch untersucht. Ausgehend von Forschung und Interviews in der Türkei sowie Archivrecherchen am Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart konnte die Forschungsgruppe einen Wandel musikkultureller Orientierungen und Strategien des Goethe-Instituts in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachvollziehen. So bestand bis in die 1970er Jahre hinein ein Verständnis von Musikexport als Form kultureller Selbstrepräsentation. Die Imagination einer deutschen, klassisch geprägten Musik als in die Türkei zu exportierendes Kulturgut spiegelte dabei auch die Vorstellung zweier nebeneinander bestehender Kulturen wider – zweier Parallelgesellschaften, zwischen denen Musik entlang der Vorstellung kultureller Überlegenheit von Deutschland an die Türkei vermittelt wurde. Diese Auffassung fand darüber hinaus wechselwirkende Übereinstimmungen in Kulturpolitiken in der Türkei zu dieser Zeit. Mit der außenpolitischen Neuorientierung unter der Regierung Willy Brandts erhielt auch populäre Musik ab Ende der 1960er Jahre Einzug in die türkischen Goethe-Institute. Dabei lässt sich ein kulturpolitischer Kurswechsel beobachten hin zum partizipativen und interaktiven Potenzial popkultureller Praktiken, welcher die Beziehung zwischen Deutschland und der Türkei vermehrt als wechselseitig und sozial-integrativ begreift. Damit gehen eine Abkehr von der Vorstellung paralleler Gesellschaften und eine Hinwendung zu kultureller Gleichberechtigung einher.

Der Artikel fokussiert die Bedeutungszunahme populärer Musik in den Veranstaltungen der Goethe-Institute in der Türkei im 20. Jahrhundert und leitet daraus kulturpolitische Implikationen in beiden Ländern ab. Dabei greift er auf vielfach bislang unveröffentlichte Quellen zurück und zeigt die Verbindung von Popmusik mit deutscher Kulturpolitik auf. Nach einer Auseinandersetzung mit Musik

im Kontext auswärtiger Kulturpolitik folgt dazu eine Darstellung der Geschichte des Goethe-Instituts in der BRD und in der Türkei. Anschließend werden Forschungsmethode und Forschungsergebnisse dargelegt. Die daran anschließenden Ergebnisse betrachten chronologisch die Zeit von den späten 1950er Jahren bis zur Jahrtausendwende, bevor der Artikel mit einem Fazit schließt.

Musik und auswärtige Kulturpolitik

Die Erforschung von Musik im Kontext auswärtiger Kulturpolitik wurde von der Wissenschaft lange Zeit vernachlässigt. Ende des 20. Jahrhunderts regten Debatten um Kulturimperialismus die Diskussion um die politische Wirkungsmacht von Kultur an (Goodwin/Gore 1990), blieben den empirischen Beweis des Kulturimperialismus aber oftmals schuldig. Mit der historischen Aufarbeitung des Kalten Kriegs rückte in der Folge allerdings vermehrt die Rolle von Kultur und Musik als Teil auswärtiger Politik in den Fokus der Forschung. Forschung zu Kultur und auswärtiger Politik führte unter dem Stichwort der *Cultural Policy* zu vielfältigen Monografien (z.B. Miller/George 2002; Bell/Oakley 2015), Sammelbänden (z.B. Durrer/Miller/O'Brien 2018; Homan/Cloonan/Cattermole 2015; Sarikakis 2007) sowie Buch- und Zeitschriftenreihen (z.B. *International Journal of Cultural Policy*; *Studien zur Kulturpolitik* seit 1997, von 1994 bis 1997 *The European Journal of Cultural Policy*; *Studien zur Kulturpolitik* seit 2003).

Forschung zu auswärtiger Kulturpolitik mit explizitem Musikbezug findet sich allerdings seltener und oftmals erst ab der Jahrtausendwende. Penny Marie von Eschen (2004) und Lisa E. Davenport (2009) zeigen beispielsweise, wie die US-Regierung ab Mitte der 1950er Jahre im großen Stil Tourneen amerikanischer Jazz-Musiker*innen nach Asien und in die UdSSR finanzierte. Die Beschäftigung mit deutscher Außenpolitik und Musik wiederum erfolgt in der Regel durch deutsche Forschende. Auch wenn ein großer Teil auswärtiger Kulturpolitik in die ministeriale Verantwortung des Auswärtigen Amts fällt, konzentrieren sich viele einschlägige politikwissenschaftlich orientierte Publikationen zu deutscher Außenpolitik wie von Thomas Jäger, Alexander Höse und Kai Opperman (2011) oder Gunter Hellmann, Wolfgang Wagner und Rainer Baumann (2014) auf historische, systemische sowie sicherheits- und wirtschaftspolitische Dimensionen. Diese Publikationen ignorieren für gewöhnlich den kulturellen Bereich auswärtiger Politik.

Wissenschaftliche Abhandlungen zu Musik in auswärtiger Kulturpolitik kommen stattdessen aus kulturwissenschaftlichen Disziplinen wie Cultural Studies, Literaturwissenschaft oder Musikwissenschaft. So arbeitet Daniel Jan Ittstein (2009) am Beispiel deutsch-indischer politischer Beziehungen sechs Dimensionen heraus, welche für die Anwendung von Musik als strategisches Instrument aus-

wärtiger Kultur- und Bildungspolitik bedeutsam sind: Musik als interkulturelles Kommunikationsmittel, Musik als Wirtschaftsfaktor, Musik als Faktor des Nation Branding, Musikprojekte als Plattformen interkultureller Zusammenarbeit, Musik als sozialisationsfördernder Aspekt interkultureller Lern- und Interaktionsprozesse sowie Musik als identitätsstiftender Faktor.

Mehrere Veröffentlichungen der von Wolfgang Schneider seit 2013 herausgegebenen Reihe *Auswärtige Kulturpolitik*³ greifen musikalische Beispiele auf. Hervorzuheben ist hierbei besonders der Band *Auswärtige Musikpolitik* (Maier 2020). David Maier kommt darin zu dem Schluss,

„dass Musikpolitik als Teil der Auswärtigen Kulturpolitik sowohl ihr immameente als auch ökonomische und gesellschaftliche Dimensionen umfasst. Es zeigt sich jedoch auch, dass eine Einordnung überwiegend in der gesellschaftlich-sozialen Dimension zu erfolgen hat“ (ebd.: 30).

Weitere Beschäftigung mit im weiteren Sinne populärer Musik und auswärtiger Kulturpolitik findet sich in Texten von Mario Dunkel. Dunkel (2014) beschreibt angelehnt an Danielle Fosler-Lussier (2012) einen Wandel US-amerikanischer Kulturdiplomatie in den 1950er und 1960er Jahren „from a top-down approach of cultural ‚infiltration‘ to a cultural practice that centered on exchange“ (ebd.: 148). In Dunkel (2017) zeichnet er eine verzögerte ähnliche Entwicklung musikdiplomatischer Strategien der Bundesrepublik orientiert am Vorbild USA nach. Dabei hebt er die Bedeutung der Goethe-Institute besonders ab den 1960er Jahren hervor. Das folgende Beispiel der Goethe-Institute in der Türkei unterstützt seine These eines Strategiewechsels im kulturpolitischen Kontext von der Repräsentation durch Musik hin zu Interaktionen durch Musikpolitik.

Das Goethe-Institut in der Bundesrepublik Deutschland und in der Türkei

Die auswärtige Kulturpolitik der BRD musste sich nach Republikgründung 1949 einer prinzipiellen Neuorientierung unterziehen. Per Grundgesetz wurde die Verantwortlichkeit auswärtiger Politik und somit auch auswärtiger Kulturpolitik in die Hände des Bundes übergeben: „Die Pflege der Beziehungen zu auswärtigen Staaten ist Sache des Bundes“ (Art. 32, Satz 1 GG). Ab den 1950er Jahren erfolgte eine schrittweise Institutionalisierung der mit unterschiedlichen Aufgabenbereichen betrauten politischen Akteur*innen. Am 15. März 1951 wurde das in ähnlicher Funktion seit 1870 bestehende Auswärtige Amt als Bundesministerium und somit oberste Bundesbehörde zur Vertretung der deutschen Außenpolitik wie-

³ Vgl. die Darstellung der Serie unter <https://www.springer.com/series/11802> (Zugriff: 13.3.2023).

dererrichtet (Colschen 2010: 66). Am 9. August desselben Jahres folgte die Gründung des Goethe-Instituts als eingetragener Verein in München mit dem Hauptziel der Fortbildung ausländischer Deutschlehrer*innen (Kathe 2005: 87). In das Goethe-Institut sollten später die deutschen Kulturinstitute im Ausland aufgehen (Michels 2005).

Trotz konzeptioneller Startschwierigkeiten verzeichneten das Goethe-Institut und seine Veranstaltungen in den 1950er Jahren einen raschen Zuwachs an Mitgliedern und Teilnehmenden. Hauptaufgabe blieb jedoch weiterhin die Durchführung von Deutschkursen für Lehrkräfte und andere an der deutschen Sprache interessierte Personen. Da essenzielle Verantwortlichkeiten zwischen Auswärtigem Amt und dem ebenfalls 1951 neugegründeten Institut für Auslandsbeziehungen hinsichtlich des Goethe-Instituts in den ersten Jahren nicht geklärt waren, ging mit dessen anfänglicher „Mischfinanzierung zwischen Spenden, Eigen- einnahmen und staatlichen Mitteln“ (Kathe 2005: 100) in den 1950ern auch eine institutionelle und inhaltliche Konzeptionslosigkeit einher. Ohne einen kulturpolitischen Auftrag agierte das Goethe-Institut zunächst von München aus und fokussierte den Sprachunterricht im Ausland. Dessen Netzwerk und Verantwortung wuchsen wenig später, als das Auswärtige Amt „die bundeseigenen Kulturinstitute ab 1957 in die Obhut des Münchener Instituts“ (ebd.: 168) übergab. Dieser Schritt erforderte die Etablierung einer neuen Kulturabteilung, deren Gründung 1962 erfolgte (ebd.: 169).

Die Kulturpolitik der damals jungen Türkischen Republik lässt sich als Teil des Modernisierungs- und Verwestlichungsprozesses der türkischen Gesellschaft betrachten. Nach der Gründung im Jahr 1923 tendierte der neue Nationalstaat zur Schaffung einer neuen und modernisierten nationalen Identität und stützte sich dabei auf eine Kulturpolitik, die zwar westlich orientiert war, aber vermeintlich originär türkische Eigenschaften in bspw. Kunst und Kultur fördern sollte. In dieser Periode wurden kulturpolitische Maßnahmen der Gründungszeit der Republik zum Aufbau einer nationalen Musikkultur weiterverfolgt, die sich vor allem an europäischer klassischer Musik orientierten und gleichzeitig eine türkische Musikidentität schaffen und bewahren sollten. Die Förderung der modernen Kunst und Musik sowie die Gründung von Institutionen wie dem Staatskonservatorium in Ankara waren wichtige Schritte in diese Richtung.

Die Türkei war in der Lage, mit ihrer Positionierung während des Zweiten Weltkriegs als neutraler Staat⁴ ihre diplomatischen Beziehungen zu Europa und Deutschland auch während der Kriegsjahre weiterhin zu pflegen. Dies trug

4 Trotz ihrer Neutralität beherbergte die Türkei auch deutsche Intellektuelle, Musiker*innen, Komponist*innen, Architekt*innen und Künstler*innen aus verschiedenen Bereichen, die aufgrund ihrer jüdischen Abstammung, ihrer politischen oder ihrer intellektuellen Ausrichtung vom Nazi-Regime verfolgt wurden.

dazu bei, den kulturellen Austausch zwischen der Türkei und Deutschland in der Nachkriegszeit weiter zu fördern. Deutsche Künstler*innen und Wissenschaftler*innen trugen wesentlich zur Entstehung und Entwicklung der modernen türkischen Kunst und Musik bei.⁵ Im Gegenzug wurden türkische Künstler*innen und Wissenschaftler*innen nach Deutschland eingeladen, um an Austauschprogrammen und Konferenzen teilzunehmen.

In die Zeit um 1960 fällt auch die Etablierung der drei türkischen Goethe-Institute. 1952 entstand das erste ausländische Goethe-Institut in Athen, welches heutzutage das Koordinationszentrum für die Goethe-Institute der Region Südosteuropa beinhaltet, zu welcher auch die Türkei gezählt wird. Das erste türkische Goethe-Institut in Ankara geht auf die Neugründung der Deutschen Bibliothek Ankara und des Türkisch-Deutschen Kulturbairats im Jahr 1957 zurück (Goethe-Institut 2017). Zwei Jahre später folgte die Gründung des Instituts in Izmir, welches institutionell ebenfalls an die Deutsche Bibliothek und den Türkisch-Deutschen Kulturbairat gebunden war. 1961 wurde in Istanbul das jüngste der drei türkischen Goethe-Institute ins Leben gerufen.

Trotz der Expansion des Goethe-Instituts war die Zusammenarbeit zwischen Auswärtigem Amt und dem Institut in den 1960er Jahren oftmals von Spannungen geprägt, welche in einem Ringen um Kompetenzen und Zuständigkeiten sowie persönlichen Querelen begründet waren. Erst unter dem damaligen Außenminister Willy Brandt gelang eine Einigung über einen Rahmenvertrag, welcher das Goethe-Institut fortan dem Auswärtigen Amt unterstellt, diesem aber auch finanzielle Garantien ermöglichte (Kathe 2005: 214f.). Mit dem Inkrafttreten dieses Rahmenvertrags war die institutionelle wie auch die politische Etablierung des Goethe-Instituts als Institution für die kulturpolitische Auslandsvertretung der BRD gesichert.

Nach den Anfangsjahren der programmatischen Unabhängigkeit der deutschen Kulturinstitute im Ausland ordneten sich die Goethe-Institute folglich ab den 1970ern den kulturpolitischen Strategien des Auswärtigen Amtes und somit den jeweils bestehenden Regierungen unter. Dies erforderte nach 1969 auch eine bewusste Auseinandersetzung mit der kulturpolitischen Orientierung des fortan verantworteten Goethe-Instituts.

Wegweisend wurden ab den 1970er Jahren die Leitsätze des Soziologen Ralf Dahrendorf, welche der vormalige Professor als kurzzeitiger Parlamentarischer Staatssekretär im Auswärtigen Amt formulierte. Diese stellen für die in diesem Text dargelegte Beschäftigung mit Musik als Mittel kulturpolitischen Handelns eine bedeutsame Neuausrichtung dar, da sie die Interaktionen zwischen Musikprogrammgestaltung und Kulturpolitik maßgeblich veränderten. Erstmals erfolgte hier die

5 Zu diesen zahlreichen Persönlichkeiten gehörten im Musikbereich unter anderem Paul Hindemith, Eduard Zuckmayer und Ernst Praetorius.

„Einführung des so genannten ‚Erweiterten Kulturbegriffs‘, mit dem Dahren-dorf endgültig das ‚Gute, Wahre und Schöne‘ der deutschen Kultur um die ‚kulturellen und zivilisatorischen Gegenwartsprobleme‘ ergänzt wissen wollte. Kultur sei nicht mehr an einzelne Eliten gerichtet, sondern sie sei ein ‚Angebot an alle‘. Sie sei weiterhin Teil des ‚dynamischen Prozesses der Veränderungen in unserer Gesellschaft, der den Weg zu internationaler Zusammenarbeit aller gesellschaftlicher Gruppen vorzeichnet‘“ (ebd.: 291).

Methodik

Für die Erforschung musikpolitischer Strategien an den türkischen Goethe-Instituten wurden zwei Methoden herangezogen: zum einen eine Archivrecherche im Archiv des Instituts für Auslandsbeziehungen in Stuttgart, zum anderen Interviews mit Mitarbeitenden der türkischen Goethe-Institute. Das Institut für Auslandsbeziehungen archiviert seit Mitte des 20. Jahrhunderts Programmhefte und weitere Dokumente der weltweit verteilten Goethe-Institute. Für die vorliegende Forschung wurden Archivalien aus den drei türkischen Goethe-Instituten untersucht. In der Recherche vor Ort konnten über 750 Dokumente, vorwiegend Programmhefte, aus den Jahren 1959 bis 2011 für die spätere Auswertung digitalisiert werden. In der Folge wurden diese indexiert, tabellarisch strukturiert und hinsichtlich musikbezogener Veranstaltungen analysiert. Diese Analyse erfolgte auf zwei Ebenen: erstens als zusammenfassende Inhaltsanalyse mit dem Ziel induktiver Kategorienbildung (Mayring 2022: 68) und zweitens als komparative Analyse mit einem Vergleich der Musikveranstaltungen an den drei Goethe-Instituten.

Zudem wurden narrative Leitfadeninterviews mit Expert*innen (Diekmann 2007: 540ff.) geführt. Hierzu interviewten wir Sibel Ekmekçioğlu, langjährige Mitarbeiterin des Goethe-Instituts Ankara, Reimar Volker, Leiter des Goethe-Instituts Istanbul, sowie Alper Maral, Professor für Musikwissenschaft an der Universität für Musik und Schöne Künste Ankara. Diese Interviews wurden in Stichworten festgehalten. Die Interviews ergänzen die Archivalien um institutsinterne Details und Einblicke in die Praxis kulturpolitischer Arbeit.

Herausforderungen bestanden aufgrund der Unstrukturiertheit und Unvollständigkeit der erhaltenen Programmhefte. Das Archivmaterial aus den einzelnen Goethe-Instituten fällt hinsichtlich der Gestaltung bereits sehr unterschiedlich aus, lag doch besonders in den Anfangsjahren die Programmheftgestaltung und damit verbunden deren inhaltliche Detailliertheit in der Verantwortung der einzelnen Standorte. Zudem liegen Programmhefte nicht lückenlos vor. Dies liegt zum einen an der nicht immer sorgfältigen Dokumentation an den einzelnen Standorten, zum anderen können Dokumente über die Jahre verloren gegangen sein. Des Weiteren konnten die Programmhefte aus dem Goethe-Institut Izmir

nur bis zum Jahr 1981 gesichtet werden. Folgendes Archivmaterial liegt für die folgende Studie vor:

- Goethe-Institut Ankara: Jahrgänge 1959 bis 1993, Jahrgänge 2005, 2008 und 2009,
- Goethe-Institut Izmir: Jahrgänge 1962 bis 1981,
- Goethe-Institut Istanbul: Jahrgänge 1985 bis 2011.

Überblick über die Forschungsergebnisse

D E Z E M B E R - P R O G R A M M		
Täglich außer sonnabends 11.00-12.35 und 16.20-20.25	Sprachkurse Deutsch für Türken in Grund-, Mittel- und Oberstufe.	
Täglich außer sonnabends 18.00 - 19.35	Sprachkurse Türkisch für Deutsche in Grund- und Mittelstufe.	
Der Direktor der Deutschen Bibliothek, Ankara, gibt sich die Ehre, Sie auf folgende Veranstaltungen besonders aufmerksam zu machen :		
Freitag 4. Dezember 1959 20.30 Uhr	<p>Pädagogische Brocken — in der Türkei gesammelt von Prof. Dr. Gottfried Hausmann. (Mit diesem Vortrag verabschiedet sich der Redner, der einem Ruf an die Universität Hamburg Folge leistet).</p>	
Dienstag 8. Dezember 1959 20.30 Uhr	<p>Hilde Findeisen (Lindau am Bodensee) gibt einen Klavierabend mit Werken von Haydn, Schubert, Chopin, Debussy. Programmfolge liegt am Abend vor.</p>	
Freitag 11. Dezember 1959 20.30 Uhr	<p>Zu Gast bei Fürsten und Fischer — Heiterer Leseabend mit ergötzlichen Geschichten vom guten Essen; Leitung: Bernhard Klehn.</p>	
Mittwoch 16. Dezember 1959 21.00 Uhr	<p>Filmabend für den Türkisch - Deutschen Freundschaftsverein (siehe dessen Programm).</p>	
Freitag 18. Dezember 1959 20.30 Uhr	<p>Filmabend: Deutschlandsiegel und Spielfilm Anneline.</p>	
Dienstag 22. Dezember 1959 15.00 Uhr	<p>Kindernachmittag: Wir sehen den Film Puppenzauber und können uns auf manche Überraschungen freuen. (Anmeldungen von sechs- bis fünfzehnjährigen Kindern bis zum 16. Dezember).</p>	
20.30 Uhr	<p>Alte Weihnachtsmusik für Chor und Instrumente. Programmgestaltung und Leitung: Prof. Eduard Zuckmayer.</p>	
HINWEIS : Im Januar wird unter der Leitung des 1. Vorsitzenden des Türkisch - Deutschen Kulturbeirats, Herrn Prof. Dr. Mühlis Ete, ein Colloquium mit dem Thema «Das Studium für Türken in Deutschland stattfinden.		
Vom Donnerstag, 24.12.1959, 18.00 Uhr, bis einschließlich Freitag, 1. Januar 1960, bleibt die Deutsche Bibliothek geschlossen. Die Sprachkurse des Türkisch - Deutschen Kulturbeirats am 28., 29. und 30. Dezember finden statt.		

Abb. 1: Programm des Goethe-Instituts Ankara vom Dezember 1959. Musikalische Programmpunkte umfassen einen Klavierabend mit Hilde Findeisen und einen Weihnachtsliedabend mit Eduard Zuckmayer.

Die Kategorienbildung zeigte u.a. hinsichtlich der Kategorie der Musikgenres, dass die musikalische Ausrichtung von der ersten dokumentierten Veranstaltung eines türkischen Goethe-Instituts im Jahr 1959 bis zum Beginn der 2010er Jahre zunehmend populäre Musik im Musikprogramm umfasste. Der Vergleich zwischen den drei türkischen Goethe-Instituten zeigte die Zusammensetzung des Musikprogramms aus standortübergreifend organisierten sowie lokal verantworteten Veranstaltungen. Standortübergreifend organisiert waren vor allem Tourneen deutscher Musiker*innen, welche meistens an zwei oder allen türkischen Goethe-Instituten sowie an weiteren südosteuropäischen und westasiatischen Standorten auftraten. Lokal verantwortete Veranstaltungen waren Konzerte mit in den jeweiligen Städten lebenden Musiker*innen oder Musikprogramme im Kontext der Konzerte deutscher Musiker*innen. Diese trugen stark die Handschrift der Leitenden und Mitarbeitenden der Goethe-Instituts-Standorte und orientierten sich an deren Netzwerken und musikalischen Präferenzen.

1950er und 1960er Jahre

Betrachtet man ab den späten 1950er Jahren die musikalischen Aktivitäten des ersten türkischen Goethe-Instituts in Ankara, damals noch unter dem Namen der Deutschen Bibliothek und des Türkisch-Deutschen Kulturbairats tätig, so zeigt sich eine intensive Zusammenarbeit mit lokalen und staatlichen Musikinstitutionen, z.B. Sinfonieorchestern, Kammerensembles und Konservatorien. Für gewöhnlich führten deutsche Interpret*innen ein Repertoire auf, das sich an europäischen Kammermusikkonzerten sowie zu Feiertagen an christlichem Liedgut orientierte (s. Abb. 1). Deutlich wird auch die Fokussierung auf die Deutschkurse, wohingegen das Kulturprogramm meist nur zwei bis drei Abende pro Woche einnahm. Ein Blick auf die Veranstaltungskalender und Programmhefte, die unser Forschungsteam im Rahmen der Archivrecherche gesichtet hat, zeigt aber bereits für die Mitte der 1960er Jahre eine zunehmende Beteiligung von Musiker*innen und Solist*innen aus der Türkei, insbesondere aus den oben genannten Institutionen. Das Repertoire dieser Konzerte befasste sich zwar weiterhin mit klassischer und Neuer Musik, insbesondere der Zweiten Wiener Schule, aber auch mit Werken der sogenannten Türkischen Fünf. Dabei handelte es sich um fünf türkische Komponisten, die auf dem Höhepunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit und ihrer öffentlichen Wahrnehmung sowohl in der Türkei als auch im Ausland eine wichtige Rolle spielten.

An dieser Stelle ist es wichtig zu erwähnen, dass der Ort dieser Veranstaltungen die Stellung Ankaras als türkische Hauptstadt betonte. Diese fußte auf bereits etablierten lokalen Institutionen und Akteur*innen und auf der zentralisierten Kulturpolitik in der Türkei, die sich auf die Etablierung einer westlich orientierten

eigenen klassischen Musik konzentrierte. Auf diese Weise lässt sich eine Parallelität zwischen der damaligen reformorientierten Kulturpolitik der Türkei im Sinne einer westlich ausgerichteten Modernisierung und der kulturellen Selbstdarstellung Deutschlands als Kulturnation in der Nachkriegszeit beobachten.

PROGRAMM VOM 1. - 20. JANUAR 1964		
Donnerstag 2. Januar 20.30 Uhr	KONZERT des Jazz-Quintetts Albert Mangelsdorff Kommentare : Joachim E. Berendt, SWF Baden - Baden türkisch : Dr. Gültekin Oransay	
Ort ; Konzertsaal des Staatlichen Symphonieorchesters		
	Eintrittskarten zu TL 15,-, 10,-, 7,50 und 5,-, bei der Türkisch - Deutschen Freundschaftsgesellschaft, Kumrular Sok. 6/8 und bei Millî Piyango, Kızılay.	
Freitag 3. Januar 20.30 Uhr	LESEKREIS : Werkanalysen moderner Dramatik I : Friedrich Dürrenmatt "Die Physiker" (4 Abende) 1. Abend : Lesung, Referat über Autor und Werk ("Ist Dürrenmatt ein moderner Theaterautor ?") und Diskussion. Leitung : Max Meinecke Eintritt für jedermann	
Donnerstag 9. Januar 20.30 Uhr	VORTRAG von Frau Dr. Gabriele von Radocki (in deutscher Sprache mit kurzen türkischen Zusammenfassungen) : "Die Hansestädte Hamburg, Lübeck und Bremen" (mit Lichtbildern)	
Freitag 10. Januar 20.30 Uhr	KONZERT : Liederabend mit Muazzaz Gökmen, Sopran und Rifki Argon, Bariton am Flügel : Helmut Schaefer (<i>teilweise</i>)	
Samstag 11. Januar 17.00 Uhr	KONZERT mit Werken von W. A. Mozart. Sie hören Schallplatten, erläutert von Dr. Gültekin Oransay (türkisch und deutsch)	
Montag 13. Januar 16.00 Uhr	FILMNACHMITTAG : "Das Wunderfenster" ein farbiger Puppen- film "Aufruhr im Schlaraffenland" ein abenteuerlicher Spielfilm für die Jugend in Agfacolor	
Montag 13. Januar 20.30 Uhr	FILMABEND : Deutschlandspiegel Kurzfilm "Mal oben - mal unten ; Physik auf dem Rummelplatz" Spielfilm "Aufruhr im Schlaraffenland" (Agfacolor)	
Dienstag 14. Januar 16.00 Uhr	FILMNACHMITTAG wie am 13. Januar.	
Donnerstag 16. Januar 20.30 Uhr	VORTRAG (in türkischer Sprache) Prof. Dr. Danyal Bediz spricht über das Thema : "Das heutige Deutschland in wirtschaftlicher Hinsicht" (mit Lichtbildern)	
Freitag 17. Januar 20.30 Uhr	LESEKREIS : Friedrich Dürrenmats "Die Physiker" 2. Abend : Lesung, Referat über Stück und Hintergrund ("Ist die Handlung zeitgemaess") und Diskussion. Leitung : Max Meinecke Programmhinweise siehe Rückseite	

Abb. 2: Programm des Goethe-Instituts Ankara vom Januar 1964. Sichtbar ist die Zusammenarbeit mit lokalen Musiker*innen wie beim Liederabend. Oben findet sich die Ankündigung des „Jazz Quintetts Albert Mangelsdorff“.

Ausgehend von diesem in der Türkei und der Bundesrepublik vertretenen Verständnis von Kulturpolitik, lässt sich für die 1960er Jahre ein bemerkenswerter Wandel in den vom Goethe-Institut organisierten Veranstaltungen feststellen: Neben klassischer Musik manifestierten sich Jazz und zunehmend auch populäre Musikstile. Beispielsweise für die kulturellen Aktivitäten des Goethe-Instituts im Bereich der Jazzmusik ist das Konzert des Albert Mangelsdorff Quintetts im Konzertsaal des staatlichen Sinfonieorchesters in Ankara zu nennen, was auf die bereits erwähnte institutionelle Zusammenarbeit in Bezug auf den Veranstaltungsort hinweist (Abb. 2).⁶ Das Konzert fand im Rahmen der Asien-Tour des Quintetts statt. Es wurde kommentarisch gerahmt von Joachim Ernst Berendt, einem der damals bedeutendsten deutschen Musikjournalist*innen im Jazz-Bereich, und Gültekin Oransay, der durch seine Tätigkeiten an der Universität Ankara und in der Öffentlichkeit eine der sichtbarsten Figuren der Musikwissenschaft in der Türkei war. Während eines Interviews mit dem Musikwissenschaftler Alper Maral im Jahr 2022, der als Gastprofessor an diesem Studien- und Forschungsseminar teilnahm, wurde betont, dass die Relevanz dieses Konzerts auch heute noch in angesehenen Jazzkreisen in der Türkei nachklingt. Es wird weiterhin als ein bedeutendes Ereignis angesehen, das zur Etablierung der Jazzmusik in der Türkei beigetragen hat. Zudem folgten dem Experiment, westdeutschen Jazz als Aushängeschild deutscher Kulturpolitik zu nutzen, weitere Jazz-Konzerte, was Dunkel (2017) als „West German Music Diplomacy“ (ebd.: 191) bezeichnet.

Eine weitere Veranstaltung, welche die musikalische Öffnung für populäre Musik demonstriert, war das Konzert des deutschen Gitarristen Siegfried Behrend und der polnischen Sängerin Belina am 17. November 1964 in Ankara, bei dem das Duo Chansons und Volkslieder in verschiedenen Sprachen aufführte. Bereits 1963 war das Album *Belina-Behrend – 24 Songs And One Guitar (Folklore-Session In Berlin)* bei Columbia erschienen. Im Hinblick auf das Konzept des Albums, das sich auch auf der Bühne widerspiegelte, war dieses Konzert ein bemerkenswertes Beispiel für den interkulturellen Dialog durch das Repertoire, das aus jiddischer, russischer, französischer, englischer, ungarischer Musik und nicht zuletzt türkischen Liedern bestand. Neben den Begriffen der Mehrsprachigkeit und Multikulturalität, die dem Repertoire dieses Konzerts innewohnten, stellt das Konzert einen Kontrast zu den bis dahin vom Goethe-Institut organisierten Konzerten dar. Diese waren zuvor von einem eurozentrischen klassischen Musikrepertoire dominiert worden, wohingegen das Konzert eine Öffnung hin zur populären Musik aufzeigt. Dies kann hinsichtlich der Migrationsbewegungen von Arbeitskräften aus der Türkei in den 1960er Jahren in die Bundesrepublik und der neuen internationalen Orientierung Deutschlands als kulturpolitische Reak-

6 Bemerkenswert ist auch, dass Albert Mangelsdorff in den 1970er Jahren mit türkischen Musiker*innen wie Bülent Ateş in Deutschland in Kontakt kam (Greve 2022: 333).

tion auf diese Entwicklungen betrachtet werden. Dieses Konzert fügte sich damit in die sich entwickelnden kulturpolitischen Neuorientierungen des Goethe-Instituts und der BRD ein.

Die Konzerte des Albert Mangelsdorff Quintetts sowie von Siegfried Behrend und Belina markierten exemplarisch einen frühen Wandel der bundesdeutschen Musikdiplomatie, wie Dunkel (2017) ihn andeutet: die Etablierung eines neuen Bildes von Deutschland als Kulturnation, die sich nach den Verbrechen des Dritten Reiches und dem Zweiten Weltkrieg kulturpolitisch vorsichtig öffnet. Diese kulturpolitische Haltung spielte auch in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg eine Schlüsselrolle für die von Deutschland angestrebte versöhnende und friedenspolitische Haltung, wie sie in den interkulturellen Aspekten dieser Musikveranstaltungen sichtbar wird. Nach der Bundestagswahl 1969 und der Ernennung Willy Brandts zum Bundeskanzler erfolgten eine Fortführung und ein Ausbau dieser Öffnung auswärtiger Kulturpolitik. Damit einher ging die Festigung des kulturpolitischen Auftrags an das Goethe-Institut sowie eine bis heute prägende konzeptionelle Orientierung entlang eines weiten, partizipativen und inklusiven Kulturbegriffs. Diese Entwicklungen sowie die oben aufgeführten Leitsätze Dahrendorffs sorgten ab den 1970er Jahren für ein neues kulturelles Klima auch an den Goethe-Instituten in der Türkei.

1970er und 1980er Jahre

Der Analyse der Programmhefte folgend, gehörten die Konzerte der deutschen Krautrock-Band Embryo aus München zu den bedeutendsten populärmusikalischen Veranstaltungen, die die türkischen Goethe-Institute in den 1970er Jahren veranstalteten. Das erste dieser Konzerte fand am 7. Oktober 1978 in der Konzerthalle des Türkisch-Amerikanischen Instituts Izmir statt, bei dem die Progressive-Rock-Band 21. Peron aus Izmir als Vorgruppe auftrat. Auffällig ist hier, wie im Programmheft ein Anknüpfen an die in der Türkei bereits etablierten Genres „Soul, Underground und Free Jazz“ gesucht wurde und diese wiederum um den sternenumrahmten Pop-Schriftzug ergänzt wurden. Die Genre-Beschreibungen wirken heute fragwürdig und dürften auch damals weniger der Unkenntnis der Musik als der Vermarktung des Konzertes geschuldet gewesen sein. Auch zeigt sich die Strategie, die Konzerte deutscher Bands mit lokalen Musiker*innen aus dem Netzwerk der Institutsmitarbeitenden zu ergänzen: In der Vorband wirkte der in Izmir aufgewachsene deutsche Keyboarder Andreas Wildermann mit, der wiederum der Sohn des damaligen Direktors des Goethe-Instituts Izmir, Hanns Wildermann, war. Das zweite Konzert Embryos fand am 25. April 1979 im Goethe-Institut in Ankara statt als Teil der Rückreise der Band nach ihrer sechsmonatigen Asientournee, die sie unter anderem durch den Iran, Afghanistan und Indien

führte. Diese Konzerte, die als eine Form des kulturellen und musikalischen Dialogs zwischen Deutschland, den asiatischen Ländern und der Türkei verstanden werden können, zeichneten sich auch durch ihre Betonung des Stils der Rockmusik aus. Sie zeigten eine Tendenz zur Offenheit gegenüber der Rock- und Gegenkultur in den 1970er Jahren, die in Deutschland und der Türkei sichtbar zu entstehen begann, und wiesen einen Bezug zu den Jugendkulturen auf, die in dieser Zeit eine bedeutende Rolle in der globalen Kulturindustrie einnahmen (Baacke 1987).

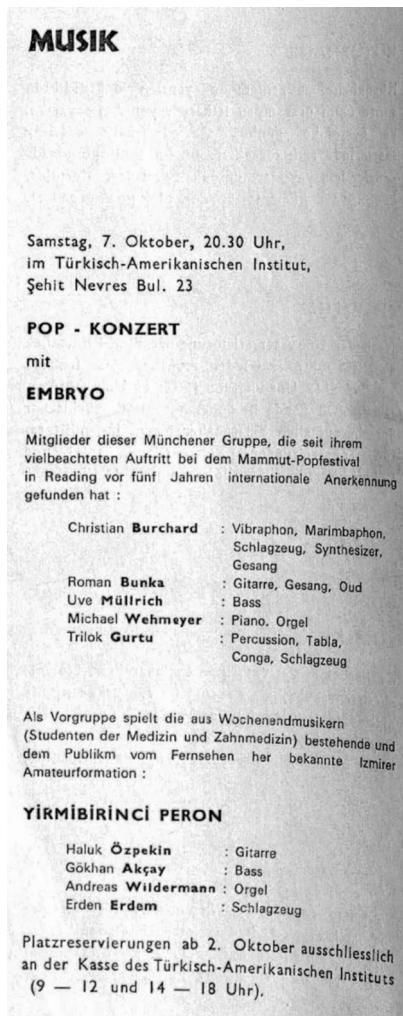


Abb. 3: Ankündigung des Konzerts von Embryo und Peron in Izmir.



Abb. 4: Ankündigung des Konzerts von Embryo in Ankara.

Die musikalischen Veranstaltungen des Goethe-Instituts in den 1970er Jahren zeichneten sich durch eine deutliche Zunahme von Veranstaltungen mit populärer Musik aus, die nicht auf Embryo beschränkt waren. In dieser Zeit wurden verschiedene Konzerte mit populären Musikrichtungen angeboten, darunter die Jazzkonzerte der German All Stars, die sowohl 1971 in Ankara als auch in Izmir organisiert wurden. Ebenso fand 1978 in Ankara ein Chansonkonzert von Claude Akire statt, gefolgt vom Electric Circus von Toto Blanke, ebenfalls 1979 in Ankara. Darüber hinaus wurden Konzerte mit Brecht-Liedern häufig im Musikprogramm des Goethe-Instituts erwähnt. Diese Ereignisse verdeutlichen die wachsende Affinität des Goethe-Instituts zu populären Musikstilen und zeugen von einer bewussten Bemühung, ein vielfältigeres musikalisches Angebot zu präsentieren.

Wenn wir die musikalischen Veranstaltungen des Goethe-Instituts in der Türkei in den 1980er Jahren darstellen, können wir einen drastischen Rückgang der organisierten Veranstaltungen feststellen. Der wesentliche Grund für dieses deutliche Nachlassen ist in der politischen und wirtschaftlichen Lage der Türkei und Deutschlands zu suchen. Der Putsch am 12. September 1980 in der Türkei, der auf einen politischen Konflikt zwischen den politischen Lagern folgte und sich auf das zivile Alltagsleben auswirkte, führte zu einem Notstand, der auch die demokratischen Prozesse in der Türkei stark beeinträchtigte und das kulturelle sowie soziale Leben stark einschränkte. Trotz einiger Entspannungen im Jahr 1983, als politische Parteien, die während des Putsches verboten worden waren, neu gegründet wurden und an den allgemeinen Wahlen teilnahmen, hielt der Ausnahmezustand bis 1989 mit nur allmäßlichen Lockerungen der strengen Gesetze an.

Parallel dazu kam es in Deutschland zwischen 1981 und 1982 zu einer Wirtschaftskrise und einer Rezession, die sich auf die Kulturfinanzierung auswirkte und zu einem erheblichen Rückgang an staatlich geförderten Musikveranstaltungen, insbesondere im Ausland, führte. Infolgedessen gab es weniger kulturelle

Veranstaltungen an den Standorten des Goethe-Instituts in der Türkei sowie an den anderen Auslandsbüros des Instituts. Auch aufgrund der aus politischen und wirtschaftlichen Gründen eingeschränkten Mobilität von Musiker*innen und Ensembles in beiden Ländern basierten Konzerte, die im Rahmen des Goethe-Instituts in der Türkei stattfanden, meist auf den Auftritten lokaler Akteur*innen aus der Türkei. Erst die wirtschaftliche und politische Entspannung in Deutschland und der Türkei und vor allem die deutsche Wiedervereinigung und das in der Folge neue kulturpolitische Klima führten zu neuen musikpolitischen Impulsen in den türkischen Goethe-Instituten. Dies lässt sich auch anhand des Verzeichnisses der Musikveranstaltungen der Goethe-Institute in der Türkei verdeutlichen, das während unserer Untersuchung erstellt wurde und für die 1980er Jahre auffallend wenig Konzerte aufweist. Außerdem lässt sich in der geringeren Anzahl von Veranstaltungen aufzeigen, dass die in diesen Konzerten vertretenen Musikstile zumeist auf klassischer Musik und Theatermusik basierten, was auf einen Rückgang in der Ausrichtung auf populäre Musik hinweist, die zuvor in den 1970er Jahren ausgeweitet worden war.

Ab den 1990er Jahren

Wenn es darum geht, die Kulturarbeit des Goethe-Instituts in der Türkei in den 1990er Jahren zu veranschaulichen, ist wiederum die Berücksichtigung politischer Entwicklungen in beiden Ländern eine Notwendigkeit, um den Kontext der kulturellen Aktivitäten zu erfassen. In Bezug auf kulturpolitische Strategien Deutschlands lassen sich die 1990er Jahre durch eine zunehmende Liberalisierungspolitik im Zuge der politischen und sozialen Umwälzungen im wieder vereinigten Deutschland unter maßgeblicher Federführung Westdeutschlands charakterisieren. Dieser Liberalisierungsprozess äußerte sich nicht nur in zunehmenden Privatisierungen, sondern auch in der Übernahme von Institutionen der ehemaligen DDR durch die BRD, wobei auch das Herder-Institut als führendes Kulturinstitut der DDR in das Goethe-Institut überführt wurde.

In der Türkei war Anfang der 1990er Jahre eine zu Deutschland parallele Liberalisierungspolitik zu beobachten, die mit der Neupositionierung der Türkei im Zeitalter der Globalisierung einherging. Betrachtet man die Innenpolitik der Türkei in der ersten Hälfte des Jahrzehnts, in der überwiegend eine rechtsliberale Regierung an der Macht war, so lag der Schwerpunkt der türkischen Politik auf der Privatisierung, die sich vor allem ab 1994 beschleunigte (Zaifer 2022). Die Folgen dieser Privatisierung begünstigten auch eine Veränderung der Machtverhältnisse im kulturellen Förderkreis in der Türkei, wo der Staat bis dahin ein dominanter Akteur im Kulturbereich war. Dementsprechend führte die Privatisierung auch zu einem Machtverlust der staatlich kontrollierten Kulturinstitute

in der Türkei, da die wirtschaftlichen Unternehmungen des Staates zahlenmäßig zurückgingen. Als Begleiterscheinung dieses wirtschaftlichen und politischen Wandels entstanden in der Türkei jedoch auch privatwirtschaftliche Einrichtungen im Bereich der Kulturförderung sowie private Institutionen, die sich kulturellen Aktivitäten widmeten. Im Zusammenhang mit diesen Veränderungen ist auch eine Verschiebung des kulturellen Zentrums in der Türkei zu beobachten. Wenn auch nicht offiziell anerkannt, rückte Istanbul als wirtschaftliches und kulturelles Zentrum in den Vordergrund und nahm eine Rolle ein, die bis dahin das bürokratische Ankara innegehabt hatte. Dementsprechend entwickelte sich Istanbul zu einer Hochburg für internationale Kultur- und Kunstaktivitäten sowie Festivals und löste damit die Hauptstadt Ankara, das Zentrum der Bürokratie, ab.

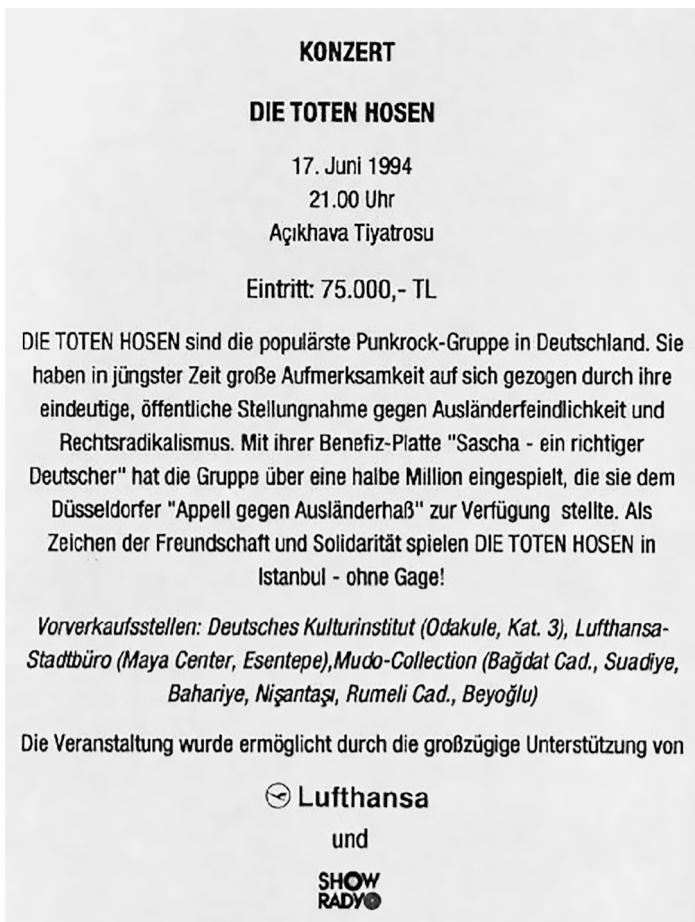


Abb. 5: Konzertankündigung der Toten Hosen im Programm des Goethe-Instituts Istanbul mit Sponsoring-Logos der Lufthansa und von Show Radio.

Im Lichte dieser kulturpolitischen Entwicklungen lässt sich eine klare Kohärenz zwischen diesen Entwicklungen und der zunehmenden Konzentration kultureller und musikalischer Veranstaltungen in Istanbul erkennen, was sich auch im Musikprogramm der türkischen Goethe-Institute zeigen lässt. In diesem Zeitraum kam es vermehrt zur Zusammenarbeit zwischen den Goethe-Instituten, besonders dem Institut in Istanbul, und privaten, lokalen, kommerziellen Kulturakteuren, wie bspw. Musikvereinen, Musikveranstalter*innen, Labels und Musikmedien. Als frühes Beispiel für das Ergebnis dieser Zusammenarbeit in den 1990er Jahren kann das Konzert der Punkrock-Band Die Toten Hosen aus Düsseldorf mit dem Support von Dr. Skull, einer türkischen von Metal, Punk und Glam Rock beeinflussten Rockband aus Ankara, gelten. Es fand am 17. Juni 1994 im Istanbul Cemil Topuzlu Açıkjhava Tiyatrosu, einem der beliebtesten Veranstaltungsorte in Istanbul für Konzerte und Festivals, statt. Dieses Konzert nahm sowohl für die kulturellen Aktivitäten des Goethe-Instituts in der Türkei als auch für populäre Musik in der Türkei einen hohen Stellenwert ein. Seine Bedeutung für das Goethe-Institut lässt sich damit begründen, dass es die bis dahin größte vom Institut organisierte Veranstaltung populärer Musik war. Dies bezog sich sowohl auf die Größe des Publikums als auch auf die neuartigen Sponsoring-Kooperationen mit der Lufthansa und Show Radio, einem der ersten privaten Radiosender in der Türkei der 1990er Jahre. Auch mit der stilistischen Ausrichtung des Konzerts, nämlich der Hinwendung zum Punkrock, war diese Veranstaltung ein Vorbote für die zukünftigen Konzerte des Instituts, die sich fortan mit diversen populären Musikgenres und subkulturellen Stilen auseinandersetzten. Dieses Konzert gilt noch heute als eines der ersten und größten internationalen Punkrock-Konzerte in der Geschichte der türkischen Popmusik (Türkiye'de Ağır Müziğin Geçmiş, o.D.).

Näher an die 2000er Jahre heranreichend, diversifizierten sich die bereits erwähnte Vielfalt populärer Musikstile sowie die Formen der Zusammenarbeit mit lokalen Akteuren in der Musikarbeit des Goethe-Instituts zunehmend. Ein anschauliches Beispiel für derartige Musikveranstaltungen war eine Konzertreihe, die in Zusammenarbeit mit dem Istanbuler Indie-Label Kod Müzik realisiert wurde. Diese fand im Babylon, einer der wichtigsten Bühnen für Alternative, World, Jazz und Electronica der Zeit, statt. An dieser Konzertreihe nahm zum einen die Berliner Experimental- und Post-Rock-Band To Rococo Rot teil, die am 1. Dezember 1999 auftrat, und zum anderen das Düsseldorfer Electronica-Projekt Kreidler, das am folgenden Tag spielte.

Mitte der 2000er Jahre lässt sich ein weiteres Beispiel für die Zusammenarbeit des Goethe-Instituts Istanbul mit Kod Müzik sehen, das auch eine der reichweitenstärksten Popmusikveranstaltungen war, die von der Institution organisiert wurden. Zwei Konzerte der Band Einstürzende Neubauten aus Berlin, die zu den experimentellen Pionieren der 1980er aus Deutschland gehörten, fanden am

21. Februar und 10. April 2004 im Maslak Venue in Istanbul statt, ebenfalls ein wichtiger Veranstaltungsort der damaligen Zeit für Großveranstaltungen. Diese Events waren fernerhin ein Ergebnis der Zusammenarbeit mit Privatinstitutionen, die das Goethe-Institut seit den 1990er Jahren bis in die heutige Zeit verfolgt.

Ausgehend von der Archivrecherche und den Daten, die unsere Forschungsgruppe durch die Veranstaltungsbroschüren und Programmhefte der Musikveranstaltungen des Goethe-Instituts von 1959 bis 2011 gesammelt hat, lässt sich zeigen, dass die Musikarbeit des Instituts hochgradig reflexiv in Bezug auf politische Entwicklungen und sich verändernde Orientierungen innerhalb der Kulturpolitik in Deutschland und der Türkei war. Berücksichtigt man außerdem, dass das Institut seit seiner Gründung eng mit der auswärtigen Politik Deutschlands verbunden ist und damit der kulturpolitischen Agenda des Landes folgt, überrascht es nicht, dass das Goethe-Institut seine kulturellen und musikalischen Strategien entlang sich verändernder politischer und musikalischer Dynamiken, Trends und Orientierungen transformiert.

Fazit

Wie anhand der oben aufgeführten Beispiele gezeigt, reflektierte Musik nicht nur auswärtige Kulturpolitik zwischen Deutschland und der Türkei, sondern war stets essenzieller Bestandteil kulturpolitischen Handelns. Teilweise folgten kulturpolitische Strategien musikpolitischen Experimenten wie am Beispiel des Albert Mangelsdorff Quintetts gezeigt: Hier führte der erfolgreiche Versuch, Jazzmusik als Teil deutscher Kultur zu zeigen, zu einer Erweiterung des deutschen kulturellen Selbstverständnisses. Teils orientierte sich das Musikprogramm aber auch an kulturpolitischen Strategien, wie z.B. an der zunehmenden programmatischen Öffnung und vermehrt interaktiv gestalteten Musikauswahl nach der Einführung des weiten Kulturbegriffs ab den 1970ern für die deutsche Kulturpolitik sichtbar wurde. Darin wird auch die Praxis kulturpolitischer Arbeit deutlich, in welcher mal aus praxeologischen Ansätzen politische Strategien entstehen, mal kulturelle Praxis politischen Theorien folgt.

Anhand der Entwicklungen des Goethe-Instituts und dessen musikalischen Aktivitäten in der Türkei lassen sich die kulturpolitischen Strategien Deutschlands und seine kulturelle Selbstdarstellung bis in die 1970er Jahre vor allem als Form von Musikexport erkennen. In dieser Hinsicht wird deutlich, dass sich diese Repräsentation in dem Image Deutschlands als Kulturnation manifestierte, die vielfach die klassische europäische Musik als Kulturgut in die Türkei exportierte, was auch gleichzeitig mit der staatlich geförderten Musikpolitik in der Türkei übereinstimmte und die Charakteristik der musikalischen Aktivitäten des Goethe-Instituts prägte.

Dem tritt ab den späten 1960er Jahren eine beachtenswerte Veränderung in der Ausrichtung der deutschen Außenpolitik entgegen. Mit der zunehmenden Konzentration auf Populärkultur stieg in der Türkei der Anteil von Popmusikkonzerten in den musikalischen Aktivitäten des Goethe-Instituts. Die Gründe dafür sind auch in der Etablierung internationaler kultureller Interaktionen und Netzwerke in der Ära der frühen Globalisierung im 20. Jahrhundert und dem transkulturell-partizipativen Potenzial populärer Musik zu sehen. Über die Betonung partizipativer Musikformate aufbauend auf global verbreiteten Popmusikstilen konnte eine enge Bindung zwischen Publikum und Musiker*innen, aber auch zwischen türkischen und deutschen Musiker*innen aufgebaut werden.

Bei der Betrachtung der vielfältigen Musikveranstaltungen des Goethe-Instituts lässt sich insgesamt feststellen, dass die kulturellen Praktiken des Instituts im Laufe der Zeit einen stärker partizipativen und interaktiven Charakter angenommen haben. Dies lässt sich bei den exemplarisch genannten Konzerten beobachten, bei denen Musiker*innen aus beiden Ländern mit ähnlichen oder sich ergänzenden musikalischen Ausrichtungen nebeneinander oder sogar auf derselben Bühne auftreten. Darüber hinaus ist eine Ähnlichkeit auch auf organisatorischer Ebene zu beobachten, auf welcher das Goethe-Institut sein Spektrum an Kooperationspartnern erweitert, indem es die Veranstaltungen gemeinsam mit lokalen Labels, Organisationen und anderen musikalischen Akteur*innen organisiert. Über solche Kooperationen gestaltet sich die kulturelle Beziehung zwischen Deutschland und der Türkei über die Jahre vermehrt als gleichberechtigt, wechselseitig und sozialintegrativ.

Literatur

- Baacke, Dieter (1987). *Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung*. Weinheim: Juventa.
- Bell, David Scott/Oakley, Kate (2015). *Cultural Policy*. London, New York: Routledge.
- Cevahir, Ibrahim-Kaan (2017). „Musik als kommunikatives Gerüst im Konstrukt einer sich fortwährend wandelnden Identität am Beispiel der türkischen Migrationsgesellschaft in der BRD.“ In: *Die Musikforschung* 70 (4), S. 359–369.
- Colschen, Lars (2010). *Deutsche Außenpolitik*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Davenport, Lisa E. (2009). *Jazz Diplomacy. Promoting America in the Cold War Era*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Diekmann, Andreas (2007): *Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Dunkel, Mario (2014). „Jazz – Made in Germany‘ and the Transatlantic Beginnings of Jazz Diplomacy.“ In: *Music and Diplomacy*. Hg. v. Rebekah Ahrendt, Mark Ferraguto und Damien Mahiet. New York: Palgrave Macmillan, S. 147–168.

- Dunkel, Mario (2017). „It Should Always Be a Give-and-Take‘. The Transformation of West German Music Diplomacy in the 1960s.“ In: *European Journal of Musicology* 16 (1), S. 191–207.
- Durrer, Victoria/Miller, Toby/O’Brien, Dave (Hg.) (2018). *The Routledge Handbook of Global Cultural Policy*. New York: Routledge.
- Eschen, Penny Marie von (2004). *Satchmo Blows Up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fosler-Lussier, Danielle (2010). „Cultural Diplomacy as Cultural Globalization. The University of Michigan Jazz Band in Latin America.“ In: *Journal of the Society for American Music* 4 (1), S. 59–93.
- Goethe-Institut (2017). *60 Jahre Goethe-Institut Ankara*, <https://www.goethe.de/ins/tr/de/sta/ank/ueb/60g.html> (Zugriff: 28.7.2023).
- Goodwin, Andrew/Gore, Joe (1990). „World Beat and the Cultural Imperialism Debate.“ In: *Socialist Review* 20 (Jul.-Sept.), S. 63–80.
- Greve, Martin (2022). *Die Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland*. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Hellmann, Gunther/Wagner, Wolfgang/Baumann, Rainer (2014). *Deutsche Außenpolitik. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Homan, Shane/Cloonan, Martin/Cattermole, Jennifer (Hg.) (2015). *Popular Music and Cultural Policy*. New York: Routledge.
- Ittstein, Daniel Jan (2009). *Potenziale der Musik als strategisches Instrument Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik am Beispiel der deutsch-indischen Beziehungen*. Marburg: Tectum.
- Jäger, Thomas/Höse, Alexander/Oppermann, Kai (Hg.) (2011). *Deutsche Außenpolitik. Sicherheit, Wohlfahrt, Institutionen und Normen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kathe, Steffen R. (2005). *Kulturpolitik um jeden Preis. Die Geschichte des Goethe-Instituts von 1951 bis 1990*. München: Meidenbauer.
- Maier, David (2020). *Auswärtige Musikpolitik. Konzeptionen und Praxen von Musikprojekten im internationalen Austausch*. Wiesbaden: Springer VS.
- Mayring, Philipp (2022). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Beltz (13. Auflage).
- Michels, Eckard (2005). *Von der Deutschen Akademie zum Goethe-Institut. Sprach- und auswärtige Kulturpolitik 1923-1960*. München: R. Oldenbourg.
- Miller, Toby/Yudice, George (2002). *Cultural Policy*. London: Sage.
- Sarikakis, Katherine (Hg.) (2007). *Media and Cultural Policy in the European Union*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Türkiye’de Ağır Müziğin Geçmişi (o.D.). „Die Toten Hosen ve Dr. Skull Konseri.“ <https://turkiyedeagirmuzigingecmisi.com/olay/die-toten-hosen-ve-dr-skull-konseri/> (Zugriff: 31.7.2023).

Zaifer, Ahmet. 2022. *Privatization in Turkey. Power Bloc, Capital Accumulation and State*. Leiden, Boston: Brill.

Diskographie

Belina – Behrend (1963): *24 Songs And One Guitar (Folklore-Session In Berlin)*. Columbia/EMI – C 83510.

Interviews

Sibel Ekmekçioğlu (2021). Narratives Interview. Online, 31.3.2021.

Reimar Volker (2021). Narratives Interview. Istanbul, 8.7.2021.

Alper Maral (2022). Narratives Interview. Ankara, 20.8.2022.

Abstract

This chapter evaluates the musical activities of the Goethe Institutes in Turkey, focusing on their concerts organized in Ankara, Istanbul and Izmir from the late 1950s to the 2000s. Starting with concerts of mainly European art music, the musical activities in these cities underwent several style changes. Eventually, they expanded into more popular genres such as jazz, rock, alternative, electronica and even experimental music. This chapter focuses on the interactions between the political, economic and social transformations taking place in Germany, Turkey and the globalized world and the music events at the three Turkish Goethe Institutes. Based on archival research focusing on brochures, flyers and program notes, this chapter maps the events related to popular music, as exemplified by case examples that highlight certain developments in the Institute's music policy. This analysis also serves as an overview of the forms of cultural exchange between Germany and Turkey, as demonstrated by the musical and cultural activities of the Goethe Institute.

Biographische Information

Utku Öğüt absolvierte sein Germanistik- und Soziologiestudium an der Universität Istanbul und erlangte seinen Masterabschluss in Kunst und Design an der Yıldız Technischen Universität in Istanbul mit dem Fokus auf Performative Künste, Performancetheorie und Musik. Im Jahr 2023 schloss er seine Promotion in Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin ab, gefördert durch das Elsa-Neumann-Stipendium. Seine Dissertation trägt den Titel „Compositio-

nal Strategies in Contemporary Music from Turkey: Producing Through Hybridity, Mobility and Cultural Policies in the 21st Century“. Derzeit widmet er sich in seiner Forschung der Untersuchung der Rolle der Kulturpolitik in der Musikkomposition, insbesondere im Kontext der zeitgenössischen und der Neue-Musik-Szene. Kontakt: utkuogut@gmail.com

Sean Prieske ist wissenschaftlicher Mitarbeiter (PostDoc) im Forschungsprojekt „PopPrints: The Production of Popular Music in Austria and Germany, 1930–1950“. Zuvor Promotion zu Musik im Fluchtkontext an der Humboldt-Universität zu Berlin, wissenschaftlicher Mitarbeiter am UNESCO Lehrstuhl für Transcultural Music Studies der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und Assistant Director am Center for World Music der Stiftung Universität Hildesheim. 2021 leitete er mit Utku Öğüt eine Forschungsgruppe zu deutsch-türkischem Musiktausch an der Berlin University Alliance. Er betreibt den musikwissenschaftlichen Podcast „Musikgespräch“ und war Stipendiat der Friedrich-Ebert-Stiftung sowie Preisträger des Sempre Conference Awards und des Maria Hanáček Awards der IASPM D-A-CH. Kontakt: sean.prieske@plus.ac.at

Über Sieben Brücken

Anmerkungen zu den Parallelen west- und ostdeutscher Popgeschichte

Dietmar Elflein

Einleitung

„Über sieben Brücken mußt du gehn“, das Lied der Ostberliner Band Karat, erschien 1978 als Single und Titelmelodie eines gleichnamigen TV-Films und erreichte Platz eins der posthumen DDR-Jahreshitparade 1978.¹ Das Stück wurde 1979 ohne größeres Echo auch in der BRD veröffentlicht (Karat 1979), erreichte 1980 in der Fassung von Peter Maffay (1980b) Platz vier der BRD-Charts und 1981 dann in der wiederveröffentlichten Originalversion von Karat Platz 15. Die Erlaubnis für die Bearbeitung holte sich Maffay von Karat bei einem Konzert, denn Karat durften bereits ab 1978 im Westen auftreten. Maffay erhielt dagegen erst 1986 erstmals die Erlaubnis für zwei Konzerte in der DDR. Karats erste Westveröffentlichung war bereits vor „Über sieben Brücken mußt du gehn“ (1978b) die Single „König der Welt“/„Reggae Rita Star“ (1978a). Maffays erste DDR-Veröffentlichung scheint 1980 die Single „Weil es dich gibt“/„Ist es gut – ist es schlecht“ (1980a) aus dem Album *Revanche* (1980c) gewesen zu sein, das auch seine Version von „Über sieben Brücken musst du geh'n“ enthält.² Karat veröffentlichten 1990 eine Neuauflage des Stücks mit Maffay als Gastsänger auf ihrem Album *...im nächsten Frieden*, die damals eher unterging, im neuen Jahrtausend jedoch gerne als Referenzaufnahme genutzt wird.³

1 Die DDR-Jahreshitparade wurde erst nach der deutschen Wiedervereinigung für die Jahre 1975-1990 erstellt und ist aus vier Wertungssendungen des DDR-Rundfunks kompiliert. Vgl. <https://www.deutsche-mugge.de/ddr-hitparaden.html> und [https://de.wikipedia.org/wiki/Jahreshitparade_\(DDR\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Jahreshitparade_(DDR)) (Zugriff: 25.7.2023).

2 Von seiner vorhergehenden LP *Steppenwolf* waren von AMIGA 1979 wohl nur unverkäufliche Testpressungen angefertigt worden (Maffay 1979a). Vgl. <https://www.discogs.com/de/release/10658669-Peter-Maffay-Steppenwolf> (Zugriff: 25.7.2023).

3 Vgl. die vom Deutschen Musikrat, dem Bundesbeauftragten für Kultur und Medien und der Popakademie Mannheim herausgegebene 8-CD Box *Popmusik in Deutschland 1950-2010*. Auf der

Dass die Parallelität des Ost-West-Erfolges von „Über Sieben Brücken“ keine Ausnahme darstellte, sondern in Bezug auf die Aneignungsprozesse britischer und US-amerikanischer Popmusik in beiden deutschen Staaten eher den Normalfall, war eine – zumindest für mich – erstaunliche Erkenntnis meiner Forschung zu deutscher Popgeschichte. Deshalb soll es in diesem Aufsatz um derartige Parallelen gehen, die ich aus der Geschichte der Aneignung und/oder Adaption von Rhythm & Blues, Soul, Funk und Disco in beiden deutschen Staaten extrahiere. Diese Forschung mündete in die Monografie *Ja. Herr! Ich kann Boogie* (Elflein 2022). Der vorliegende Text geht insofern darüber hinaus, als hier eine Rahmung der Beispiele und die Kritik einer Diskursformation bezüglich der großen Erzählung(en) deutscher Popmusikgeschichte unternommen wird, die das Trennende von Ost- und Westmusik betont und nicht das Verbindende. Außerdem gehe ich mit Kreis und Gruppe Elefant auf zwei DDR-Bands ein, die Philly Soul adaptierten und in der Monographie leider fehlen.

Einen möglichen Endpunkt der Parallelität markiert übrigens die Rezeption und Aneignung des Tanzfilmes *Dirty Dancing* (Ardolino 1987) mit Zuschauer*innenrekorden und Dirty Dancing-Tanzkursen in beiden deutschen Staaten, die in Ost und West, in Potsdam und Hamburg, jeweils 1990 wieder enden, wie der Dokumentarfilm *Die Zeit meines Lebens – Dirty Dancing in Ost und West* (Zintner 2021) beschreibt (s. auch Pilarczyk 2012). Damit wäre die gesamte Geschichte der Parallelexistenz zweier deutscher Staaten auch eine Geschichte popmusikalischer Parallelentwicklungen.

Diskursfragmente der Trennung

Dagegen steht eine Erzählung bzw. eine aufgeschriebene deutsche Popgeschichte, die auf die Trennung von Ost und West setzt. Dabei nimmt der ehemalige Westen, die alte BRD, meist die Rolle der Normalität und der ehemalige Osten, die DDR, die des Anderen ein (vgl. Oschmann 2023). Es gibt viele Veröffentlichungen zu Popmusikstilen, Genres, Szenen etc. im Osten Deutschlands, etwa zu HipHop (Schmieding 2014), Punk (Lipp 2021), Metal (Zaddach 2018, Okunew 2021), aber kaum welche, die Westdeutschland im Titel oder Untertitel führen. Auch ein Bezug auf beide deutsche Staaten ist selten; Michael Rauhuts Blues-Studie (2016) darf als Ausnahme von der Regel gelten, die im Titel *Ein Klang – Zwei Welten* jedoch ebenfalls auf das Trennende hinweist. Meist ist einfach und verallgemeinernd von „... in Deutschland“ die Rede oder „deutschem [xyz]“, auch wenn der Inhalt hauptsächlich bis ausschließlich (ehemals) westdeutsche Phänomene behandelt.

den 1970er Jahren gewidmeten CD findet sich nicht das Original, sondern die Karat/Maffay-Version von 1990.

Bei älteren Veröffentlichungen wird häufig die Begründung des gesamtdeutschen Anspruchs über ein meist eher kurzes Sonderkapitel zur DDR versucht. So besteht, um ein Beispiel willkürlich herauszugreifen, die Anthologie *20 Jahre HipHop in Deutschland* (Verlan/Loh 2000) aus 290 Seiten über westdeutschen HipHop, einem kurzen, achtseitigen Kapitel über HipHop in der DDR und 19 Seiten über HipHop in Österreich. Wieso das Buch *HipHop in Deutschland* heißt, vermittelt sich inhaltlich nicht. In der Diskographie der ersten 200 deutschen HipHop Veröffentlichungen⁴ (ebd.: 328–338) sind mit der Electric Beat Crew (1989), A Real Dope Thing (1995) und dem *Vibrazone 8/93*-Sampler (V.A. 1993) zwar wichtige (Ex-)DDR-Veröffentlichungen enthalten, die Genannten kommen im Buch aber ansonsten laut Register nicht vor.⁵

Man muss wahrscheinlich wirklich sagen: Deswegen erschien eine eigenständige Monografie zum HipHop in der DDR notwendig, die 2014 auch veröffentlicht wurde (Schmieding 2014).⁶ Gleichzeitig wäre es zu kurz gegriffen, das Schreiben von Geschichten mit dem Fokus auf populäre Musik in der DDR darauf zu reduzieren, dass man ansonsten in den gesamtdeutschen Geschichten vergessen würde. Vielmehr geht es u.a. darum, DDR-Geschichte auch in Bezug auf Popmusik aktiv als different zu konstruieren: DDR HipHop-Geschichte ist eben nicht vergleichbar mit HipHop im Westen und ist nur vor der Folie der spezifischen sozialen und politischen Auswirkungen staatlicher Herrschaft in der DDR zu verstehen – gleiches gilt für Heavy Metal, Punk, Blues und vieles andere. Rauhut konstatierte bspw. eine auch musikalische Eigenständigkeit der DDR-Rockmusik ab den 1970er Jahren:

„Die eigenwillige Verquickung von Ambition und Zwang gebar eine Musik, die ‚DDR-typisch‘ und zugleich hochgradig populär war. [...] Kompositionen, die diesem Idiom verhaftet waren und bald unter der Rubrik ‚liedhafte Rockmusik‘ subsumiert wurden, machten den mit Abstand größten Teil der Medienproduktionen der 1970er Jahre aus“ (Rauhut 2002: 58).

Leider begründet er diese Eigenständigkeit nicht musikanalytisch, auch nicht beim „größten Hit der DDR-Rockgeschichte“ (ebd.) – „Am Fenster“ von City (1977a) –, sieht aber einen qualitativen Unterschied zu „Strömungen im Fahrwas-

4 Österreichischer HipHop bekam eine eigene Kurzdiskographie (vgl. Loh/Verlan 2000: 321).

5 Die erweiterten Neuauflagen zu *25 bzw. 35 Jahre HipHop in Deutschland* (Verlan/Loh 2006 und 2015) verschlimmerten das Ost/West-Verhältnis noch, da der Erzählung zum Westen viel und zum Osten wenig bis nichts hinzugefügt wurde; zumindest blieb das kurze „HipHop im Osten“-Kapitel auch in *35 Jahre HipHop in Deutschland* im Umfang unverändert, während der Gesamtumfang des Buches von 363 auf 592 Seiten anwuchs.

6 Gleichtes gilt natürlich auch für HipHop in Österreich. Eine Monografie erschien 2021 (Dörfler-Trummer 2021).

ser der angloamerikanischen Trends“ (ebd.: 62). Gleichzeitig war „Am Fenster“ (1977b) auch ein internationaler Hit, „die erste Platte, die im Westen (Griechenland und BRD) vergoldet wurde“ (ebd.: 58), so dass ein musikalisches Argument, das das Stück aus dem „Fahrwasser der angloamerikanischen Trends“ hervorhebt, erfreulich gewesen wäre.

Man könnte nämlich „Am Fenster“ auch als Beispiel deutscher Folk-Rock/Pop-Aneignung im Rahmen des Progressive Rock-Feldes analysieren. Anstelle der im angelsächsischen Bereich üblichen Adaption indischer Ragas bspw. bei den Beatles u.a. oder der Querflöte bei Jethro Tull treten eine Balkanklischees und Sehnsucht evozierende Geige sowie eine Refrainmelodik auf Basis einer Pendelharmonik zwischen erster und zweiter Stufe (erstere in Dur, letztere in Moll). Unterstützt wird die Balkan-Assoziation noch durch die Polka-artige Four-to-the-Floor Bass Drum. Ähnliche Versuche hört man im Westen gleichzeitig von Embryo und anderen zwischen Folk, Fusion, Prog und früher Weltmusik pendelnden Gruppen, allerdings meist mit weniger Pop-Appeal.

Im Ergebnis wird bei beiden Beispielen, einem West-Autorenpaar und einem in der DDR aufgewachsenen Autor, das Trennende der kulturellen Auswirkungen der unterschiedlichen politischen Systeme in beiden deutschen Staaten betont und das Verbindende der relativ gleichzeitigen kulturellen Aneignung angelsächsischer und afroamerikanischer Populärkultur in beiden deutschen Staaten eher unterschätzt.

Diese Diskursformation produziert eine Normalität, die sich in den Erzählungen über Popmusik im wiedervereinigten Deutschland widerspiegelt und bestehende Schieflagen fortschreibt. Für Veröffentlichungen, deren Fokus inhaltlich und zeitlich im 21. Jahrhundert liegt, sind Ost- und Westproblematiken naturgemäß erst einmal Geschichte. Ein Nachdenken über deren Auswirkung auf aktuelle Phänomene wird jedoch durch einen neuen und notwendigen Fokus auf intersektionale, postkoloniale und/oder genderkritische Perspektiven eben nicht ergänzt, sondern leider eher ersetzt.

Beispielsweise verspricht der Klappentext des 2022 erschienenen, 520 Seiten starken, von Michael Rappe und Thomas Wilke herausgegebenen Sammelband *HipHop im 21. Jahrhundert* viel:

„Der Band liefert eine Bestandsaufnahme der bisherigen Entwicklungen von HipHop in Deutschland und geht der Vielfältigkeit der Zugänge, den Formen der inhaltlichen Auseinandersetzungen sowie der Ausdrucksformen nach. Es werden im Wesentlichen folgende Felder thematisiert und kartographiert: HipHop & Wissenschaft, Gender, (Post-)Migration, Empower-

ment & Bildung, mediale Repräsentationen, Archivierung & Tradition sowie Gesellschaftskritik“⁷.

Gleichzeitig konzentrieren sich die Herausgeber und Autor*innen fast ausschließlich auf die westdeutsche HipHop-Szene. Den Aufsatztiteln zufolge spielt nur ein einziger der 24 Artikel des Sammelbandes in den fünf nicht mehr so neuen Bundesländern: Konkret geht es um ein HipHop-Projekt und -Festival in Halle/Saale (Rademacher 2022). Eine Wortsuche im e-book findet dagegen das westdeutsche Rap-Urgestein Torch mindestens 44-mal verteilt auf drei Kapitel, von denen sich zwei (Margara 2022; Vit 2022) explizit auf dessen Heimatstadt Heidelberg beziehen, während man die Gründungsgeneration ostdeutschen HipHops à la Electric Beat Crew vergebens sucht. Selbst aktuelle HipHop-Stars mit ostdeutschem Hintergrund wie Trettmann oder Marteria kommen im Buch im Vergleich zu Torch kaum, nämlich nur zwei- (ostdeutsche Herkunft und Vaterschaft) bzw. dreimal (Vaterschaft, Geburtstagsgast bei Torch und Beispiel für Männlichkeit) vor. Gleichzeitig re-formuliert der das Buch abschließende Aufsatz von Co-Herausgeber Wilke (2022) zur Medialität von HipHop noch einmal den gesamtdeutschen Anspruch und integriert – nach Lektüre des Buches überraschenderweise bzw. plötzlich – doch Filme über Rap in der DDR in seine Ausführungen. Gerade diese abschließende Inkonsistenz, der plötzliche, aber eben nur sehr partielle Einschluss des bisher ignorierten, unterstreicht meiner Ansicht nach die Wichtigkeit der Beschäftigung mit diesem Ungleichgewicht der Repräsentation von West und Ost.

2017(a), fünf Jahre vor Rappe und Wilke, veröffentlichten Michael Ahlers und Christoph Jacke den Sammelband *Perspectives on German Popular Music* auch mit der Idee einer Außendarstellung der deutschsprachigen Populärmusikforschung für die internationale Community. Sie versuchten derartige Ein- und Ausschlüsse zu vermeiden, indem sie zwei einleitende Aufsätze, je einen mit West- und einen mit Ostfokus projektierten. Allerdings titelt der West-Aufsatz (Rösing 2017⁸) im Einklang mit der eben behaupteten Tendenz wieder allgemein „Popular Music in Germany“, während der Ost-Aufsatz (Wicke 2017) natürlich „Looking East“ heißt. Während Peter Wicke sich dort auf die detaillierte Aufarbeitung der mit dem Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt Universität zu Berlin (FPM) assoziierten Forschung und Geschichte beschränkt, schreibt Helmut Rösing unter dem Titel „Popular Music in Germany“ eine westdeutsch dominierte (und in Teilen österreichische) Geschichte wissenschaftlicher Veröffentlichungen zum

7 <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-658-36516-5#about-this-book> (Zugriff: 25.7.2023)

8 Es handelt sich um die Übersetzung eines älteren Artikels (Rösing 2002), allerdings wird von den Neu-Herausgebern darauf an keiner Stelle hingewiesen. Der Artikel wird als neu und exklusiv verkauft.

Thema, integrierte aber auf der zehnten Seite seines Aufsatzes unter der Überschrift „Institutions and Associations“ unvermittelt das Ost-Berliner FPM in sein Pantheon, wie um den gesamtdeutschen Anspruch seines Titels zu legitimieren (Rösing 2017: 25). Gleichzeitig ignoriert er aber die Veröffentlichungen zu Popmusik aus der DDR – diese hat ja mit Wickes Aufsatz ihren eigenen abgetrennten Ort im Sammelband – integriert diese aber wiederum für die Nachwendezeit der 1990er Jahre zumindest teilweise mit Rauhuts Dissertation zu Beat in der Grauzone (1993) sowie Wickes und Lothar Müllers (1996) Sammelband zu Rock und Politik in der DDR. Diese Unentschiedenheit kippt mit der Behauptung, dass ein studentisches Symposium in Köln 1993 die erste westdeutsche Popmusikkonferenz an einem musikwissenschaftlichen Institut gewesen sei, noch weiter in Richtung Westdominanz, denn drei Jahre nach der Wiedervereinigung lässt sich nur über diese regionale Zuschreibung die ebenfalls 1993 stattgefunden VI. Konferenz der IASPM in Gosen bei Ost-Berlin ignorieren, obwohl diese via FPM im Prinzip auch von einem musikwissenschaftlichen Institut veranstaltet wurde. Ostdeutsche Forschung wird bei Rösing nur dann zur westdeutschen addiert, wenn sie im Westen nachhaltig auffällig wurde, wie die schwer zu ignorierende Gründung des FPM und die ersten kulturpolitisch grundierten Veröffentlichungen zur Aufarbeitung bzw. Besonderheit der Geschichte populärer Musik in der DDR.

Dies setzt sich im gesamten Sammelband fort – trotz des Versuches mit den beiden einleitenden Aufsätzen. Jenseits von „Looking East“ thematisieren nur drei der 34 Aufsätze (Binas-Preisendorfer/Wachtmann 2017; Schiller 2017; Schulze 2017) auch Produktionen aus der DDR, zwei erwähnen die DDR nur, um sie explizit auszuschließen (Elflein 2017; Nathaus 2017) und drei weitere kommen auf die DDR je einmal in Form einer fußnoten-artigen Ergänzung zu sprechen (Ahlers/Jacke 2017b; Baßler 2017; Brunner 2017).

Auch der 2021 erschienene Sammelband *Made In Germany. Studies in Popular Music*, herausgegeben von Oliver Seibt, Martin Ringsmuth und David-Emil Wickström, versucht in zwei einleitenden Kapiteln eine Gleichgewichtung von Ost- und Westerfahrung und reproduziert im Anschluss leider doch wieder die Konstruktion der DDR-Erfahrung als etwas Besonderes. Diese wird immerhin nicht nur in einem, sondern in zwei Kapiteln (Rauhut 2021; Binas-Preisendorfer 2021) abgehandelt. Gemeinsam mit zwei Kapiteln, die um die Weimarer Republik und Nazi-Deutschland kreisen, bilden sie bezeichnenderweise die Sektion „Historical Spotlights“ – die DDR tritt damit nicht nur politisch, sondern auch im Rahmen der *Studies in Popular Music* der heutigen BRD bei. Sie wird im Gegensatz zur alten BRD Historie. Die sechs explizit westdeutschen Kapitel des Sammelbands (Adelt, Herbst, Hornberger, Michaelsen, Solomon, Wandler) verteilen sich dementsprechend auf die vier weiteren Hauptkapitel des Buches namens „Globally German“, „Also Made in Germany“, „Explicitly German“ und „Reluctantly German“, auch wenn sie historisch abgeschlossene Phasen der westdeutschen Popgeschichte wie

Krautrock und die Neue Deutsche Welle behandeln. Unter diesen vier Schwerpunktthemen finden sich wiederum nur zwei Kapitel, die Ost- und West-Perspektiven vereinen (Mrozek 2017; Ringsmut 2017).

Der dritte, relativ aktuelle Sammelband in englischer Sprache zu Popmusik aus Deutschland, der von Uwe Schütte editierte Band *German Pop Music* (2017a), schließt ostdeutsche Popmusik in der Einleitung gleich völlig aus, vertritt aber trotzdem den gesamtdeutschen Anspruch, „German Pop Music“ und nicht nur „West German Pop Music“ zu repräsentieren:

„The development of popular music in East Germany, however, will not be discussed at length in this volume, due to the repressive cultural politics in the German Democratic Republic (GDR). Even though bands there often found cunning ways to escape state pressures by retreating into subculture niches, official control of the media and record companies restricted the development of interesting, innovative pop music. Furthermore, musical transfer across the wall was mostly a one-way affair, from West to East. West Germans, let alone the wider world, took little or no notice of East German pop music“ (Schütte 2017b: 5).

Die westdeutsche Arroganz, die aus diesen Zeilen spricht, muss nicht weiter kommentiert werden.

Fragmente der Parallelität

Als Konsequenz meiner bisherigen Forschung beschränke ich meine Ausführungen hier auf die Jahre 1945-1980. In Bezug auf bspw. Punk, Metal und HipHop sowie die beginnende elektronische Tanzmusik sei deshalb auf die oben angeführte Literatur als Ausgangspunkt für weitere Recherchen verwiesen.

Die Parallelitäten in der Popadaption in den vier deutschen Besatzungszonen und später den beiden deutschen Staaten begannen bereits kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Ein möglicher Ansatzpunkt ist die in den Besatzungszonen zeitgleich einsetzenden Boogie-Mode (vgl. Wicke 2001: 194), die auch den Beginn meiner Beschäftigung mit Rhythm & Blues, Soul, Funk und Disco in *Ja, Herr, ich kann Boogie!* markiert:

Bereits 1947 erschien auf Amiga – d.h. nicht im zukünftigen Westen, sondern mit Erlaubnis der sowjetischen Besatzungstruppen – eine Aufnahme namens „Boogie-Woogie“ der Swing-Band des Berliner Rundfunks unter der Leitung von Walter Dobschinski (1947). Boogie war ein gesamtdeutsches oder genauer gesagt: Besatzungssektoren übergreifendes Phänomen (Elflein 2022: 166).

Die Boogie-Mode ist auch ein Startschuss für die durchaus parallele Entwicklung der Jazz-Szenen in Ost und West, die einerseits den Vorkriegs-Jazz weiter pflegen und andererseits die aktuellen Entwicklungen des US-Jazz nachvollziehen und zum dritten auch einen eigenständigen Ausdruck suchen (vgl. etwa Wolfram Knauers (2019) *Geschichte des Jazz in Deutschland*, die der BRD (alt) 100 Seiten und der DDR 80 Seiten widmet). Knauer fasst zusammen:

„Dennoch unterschieden sich die Anfänge des Jazz im Osten Deutschlands nur graduell von denen im Westen. Das Radio Berlin Tanzorchester (RBT), das sich im Mai 1946 gründete, existierte genauso mit sowjetischer Genehmigung wie das Orchester Kurt Henkels, dessen erste Aufnahmen von 1948 ähnlich klingen wie jene vergleichbarer professioneller Ensembles aus dem Westen“ (Knauer 2019: 282).

Interessant ist ein unterschiedlicher Umgang der Jazzmusiker*innen in Ost und West mit Ausflügen in vermeintlich kommerziellere Bereiche. Während im Westen bei Popprojekten, die Schwarze Tanzmusik adaptieren, Pseudonyme helfen müssen, die Identität zu verschleiern, um den guten Namen für den Jazz rein zu halten, steht man im Osten zu den Projekten: Klaus Doldinger veröffentlicht im Westen Rhythm & Blues und Soul nur als Paul Nero (vgl. Elflein 2022: 128). Unter eigenem Namen durften und/oder wollten nicht nur er sondern bspw. auch Ingfried Hofmann aka Memphis Black keine „sweet music“ bzw. Rhythm & Blues oder Soul veröffentlichen. Volker Kriegel (1983: 43) schrieb dazu 1983: „Ausflüge in die Gefilde der kommerziellen Popmusik hätten ihn in den Augen von Kritik und Publikum disqualifiziert. Das war keine Frage der Musik, sondern eher eine Frage der Moral.“ Der Ostdeutsche Conny Bauer blieb dagegen auch als Musiker der Modern Soul Band Conny Bauer und resümierte: „1970 bin ich als Posaunist zur Berliner Modern Soul Band gekommen. Soul-Musik war damals noch ganz neu und modern. [...] Wir haben damals drei- bis viermal die Woche gespielt, zum Tanz, so sechs Stunden“ (Osterhausen 2003: Abs. 9).

Auch den Rock'n'Roll entdeckten die Unterhaltungsmusiker*innen in beiden deutschen Staaten etwa gleichzeitig und begriffen ihn jeweils als variierende Fortsetzung des bereits im Zuge der Boogie-Mode ab Ende der 1940er Jahre Gelernten. Angeeignet wurde die Musik über das Nachspielen von Schallplatten oder über Engagements in entsprechend vorgebildeten Bands, Combos oder Orchestern, die bspw. in den Clubs auftraten, die exklusiv für die Angehörigen der britischen oder amerikanischen Besatzungsarmeen reserviert waren. Nach Knauer (2006: 5) waren für die Jazzmusiker die EM Clubs⁹ der einfachen Soldaten am

9 „Es gab drei Arten von GI-Clubs: EM Clubs (Enlisted Men Clubs) für die einfachen Soldaten, NCO Clubs (Noncommissioned Officer Clubs) für die unteren Ränge sowie die Officer Clubs für die Offiziere“ (Knauer 2006: 5).

interessantesten, während die Offiziere eher an anderen, konventionelleren Klängen interessiert waren (vgl. Elflein 2022: 163). Hier gingen nicht nur viele West-Jazzer in die Lehre bzw. verdienten ihr täglich Brot, sondern, glaubt man Simon Bretschneider (2018: 274–77), vielmehr eine gesamt-deutsche Tanzmusiker*innen-schaft: „Wie die meisten (gesamt)deutschen Tanzmusiker der Nachkriegszeit, die der ‚Jazzbazillus gebissen‘ hatte (Friwi Sternberg), ebenso wie die meisten der in dieser Arbeit besprochenen Dresdner Kapellen, eignete sich auch [Theo] Schumann die aktuelle jazz- und rockaffine Tanzmusik in Musikklubs der US-amerikanischen Besatzungsmacht an. Zum Jahreswechsel 1955/56 arbeitete er mit der Kapelle Helmut Wernicke für ein viertel Jahr in Augsburg“ (ebd.: 277).

Das Ende dieser Praxis blieb in den Bretschneider zugänglichen Quellen im Dunkeln. „Die Spielgenehmigung für die BRD musste Schmidt vierteljährlich im MfK [Ministerium für Kultur] beantragen, bis sie ihm irgendwann nicht mehr ausgestellt wurde“ (ebd.: 276).

Im Gegensatz zu Knauers obigen Ausführungen gilt für die frühen deutschen Rock'n'Roll-Aufnahmen, dass das Rundfunktanzorchester Leipzig unter der Leitung von Kurt Henkels meiner Ansicht nach nicht nur vergleichbar mit West-Ensembles ist, sondern insbesondere rhythmisch schmässiger klingt als diese. So zitierten 1956 sowohl Max Greger in München als auch Henkels in Leipzig den Saxophon-Break aus Bill Haleys „Rock Around The Clock“ (1955) mit seinem charakteristischen Wechsel zwischen On- und Offbeat-Phrasierung: Greger in „Dufte und Funky“ (1956), Henkels in „Rock'n'Roll Again“ (RTO Leipzig 1956). Dabei ließ es Greger mit einem Tempo von 113–117 bpm erheblich gemächerlich angehen als Haley mit 180 und Henkels mit 220 bpm. Auch stellte Henkels die Snare bzw. den zu hörenden Rimshot Rockabilly-artig in den Vordergrund – zumindest in einem der zwei wiederkehrenden Formteile. Bei Greger ist die Snare dagegen im Hintergrund eines eher konventionellen Jazzcombo-Klangbilds verschwunden, das vom Frage- und Antwortspiel von Saxophon und Piano dominiert wird.

„Rock'n'Roll Again“ ist die B-Seite einer Shellac 10-Inch, auf deren A-Seite das von Werner Hass gesungene „Simsalabim“ (RTO Leipzig 1956) zu finden ist, eine Bearbeitung von Haleys bzw. Big Joe Turners „Shake Rattle & Roll“ (beide 1954). Vergleicht man dies mit Peter Kraus' „Tutti Frutti“-Bearbeitung aus dem gleichen Jahr (1956), so fällt auch hier der Unterschied in der Beherrschung der Rhythmisierung zwischen dem RTO Leipzig und dem Kraus begleitenden Orchester Erwin Halletz aus Wien auf. Trotzdem (?) verließ Henkels die DDR 1959 in Richtung BRD, da er laut Knauer (2019: 286) „die Tanzmusik spielen [wollte], die außer den Funktionären in der Zone alle am liebsten hören“.

Auch im Kino beschäftigte man sich in beiden deutschen Staaten recht gleichzeitig mit den staatlich und pädagogisch unerwünschten Folgen jugendlicher Rock'n'Roll-Begeisterung wie jugendlicher Kriminalität und Orientierungslosigkeit: Im Westen erschien *Die Halbstarken* (1956), im Osten ein Jahr später *Berlin –*

Ecke Schönhauser (1957). Auch deren Filmmusik von Martin Böttcher bzw. Günther Klück ähnelte sich mit ihrem Schwerpunkt auf Boogie und Jazz und der Vermeidung von Rockabilly und Rhythm & Blues. Allerdings versuchte nur die DDR mit dem Lipsi, eher erfolglos, einen Gegentanz zum Rock'n'Roll zu popularisieren, der im Gegensatz zu diesem aber nicht im 4/4-, sondern im 6/4-Takt stand und in seinen auf Schallplatte gepressten Inkarnationen eher von karibischen bzw. Latin-Tänzen wie dem Calypso oder Cha-Cha-Cha inspiriert schien (vgl. RTO Leipzig 1959). Möglicherweise war der Zwang zum Lipsi ein Grund für Kurt Henkels, das RTO Leipzig zu verlassen und in den Westen zu wechseln, zumindest kann man den oben zitierten Verweis auf die Tanzmusik für Funktionäre so lesen.

Die auf Rock'n'Roll folgenden US-amerikanischen Modetänze wie der Twist wurden in beiden deutschen Staaten Anfang der 1960er Jahre ebenfalls parallel rezipiert und von Bear Family Records auch für die Nachfolgenden dokumentiert. In meine obige Argumentation bestätigender Art und Weise nannte man die Zusammenstellungen *Twist in der DDR* (V.A. 2003) und verallgemeinernd auf Englisch *Twist in Germany* (V.A. 2000) für die BRD-Zusammenstellung. Die hier versammelten Twist-Adaptionen wurden von Schlagersänger*innen, frühen Beatbands und Big-Bands/Tanzorchestern veröffentlicht und schlossen neben Twist auch andere zeitgenössische Modetänze wie den Hully Gully, Madison, Mashed Potato oder Watussi ein. Diese wurden auch gern in einen Topf geworfen, wie beim „Watussi Twist“ der ostdeutschen Theo Schumann Big Beat Combo (1965). Während sich Adaptionen und deutsche Kompositionen im Westen abwechselten, wurden im Osten offiziell ausschließlich Eigenkreationen veröffentlicht. Die auch musikindustriell befeuerte Twist-Mode verebbte im Westen mit dem Aufkommen der Beat-Welle, die übergroße Mehrheit der Titel der obigen Zusammenstellung stammt aus dem Jahr 1962. Dagegen hält sich der Twist in der DDR auch noch parallel zum Beat, die Mehrheit der Aufnahmen von *Twist in der DDR* stammt aus den Jahren 1963 und 64.¹⁰

Beat respektive der Erfolg und die damit einhergehende Vorbildfunktion der Beatles führten in beiden deutschen Staaten zu Amateurbandgründungen in bisher ungekanntem Ausmaß. Instrumentenverkäufe insbesondere von Gitarren und Schlagzeug stiegen steil an. Damit einher ging die Durchsetzung des Bandprinzips (zwei Gitarren, Bass, Schlagzeug, Harmoniegesang) im Vergleich zu Sänger*in und Begleitung sowie die Idee, dass es besser wäre, eigene Lieder zu schreiben, als bestehende nachzuspielen. Eine ungesicherte Quelle spricht für 1964 allein für die DDR von 4500 Tanzkapellen, „ein Großteil davon beschäftigt sich mit der neuen Beatmusik“ („green-brain“ 2006: Abs. 12).¹¹ Hauptinforma-

¹⁰ West: 23 von 30 Stücken aus dem Jahr 1962; Ost: 21 von 31 Stücken aus den Jahren 1963 und 1964.

¹¹ Es handelt sich um einen Artikel aus der Nummer 31/2006 der Zeitschrift *Rock News* des German Rock e.V., der wiederum 2006 online im Forum musikzirkus.eu gepostet wurde. Quellenangabe:

tionsquelle für die deutschen Beat-Interessierten waren die entsprechenden Programme der alliierten britischen und US-amerikanischen Soldatensender, die in weiten Teilen der BRD und der DDR zu empfangen waren.¹² Die Staatsorgane in beiden Staaten tolerierten die neue Musik und die Welle der musikalischen Aktivität anfangs, obwohl es sich in Bezug auf die DDR eindeutig um Musik des „Klassenfeindes“ handelte und das konservative, gerade zwangsdemokratisierte westdeutsche Bürgertum antiamerikanische und antibritisches Einstellungen pflegte. Die Arbeiterklassenherkunft der Beatles galt zumindest auf den Covertexten der in der DDR veröffentlichten Lizenzschallplatten als Begründung für die positive Wirkung dieser Musik für die sozialistische Persönlichkeitsentfaltung (vgl. Kloth 2022). Im Westen versuchte das konservative Bürgertum die Musik zu zähmen – eine Strategie, die beim Rock'n'Roll gut funktioniert hatte –, musste aber schließlich kapitulieren. Beat-Adaptionen im Schlager waren weniger Zähmung denn Hommage. Zudem schossen in Ost und West Amateur-Beatwettbewerbe aus dem Boden. Nach dem Bau der Mauer 1961 und der Schließung der Grenzen zum Westen herrschte in der DDR innenpolitisch Tauwetter. Höhepunkt und Ziel der ‚Toleranz‘ war das Deutschlandtreffen der Jugend 1964, in dessen Schatten mit DT 64 auch ein Jugendradiosender gegründet wurde, der für entsprechende Musik offen war. 1965 veröffentlichte die staatliche Plattenfirma Amiga schließlich zwei Zusammenstellungen ostdeutscher Beatbands unter dem Namen *Big Beat* und *Big Beat II*.¹³ Ein derartiger staatlich geprüfter Ritterschlag der einheimischen Beat Szene war im Westen noch nicht vorstellbar. Die allmähliche Integration von Beat in den öffentlich-rechtlichen Rundfunk und TV via kurzen Nischensendungen à la Beat Club war das höchste der offiziellen Gefühle. In der berühmten Erstansage des damals noch zukünftigen Tagesschau-Sprechers Wilhelm Wieben entschuldigte sich dieser vorab bei der schweigenden Mehrheit der vermuteten Zuschauer*innen für die Zumutung. Trotzdem wurde westdeutsche Beatmusik natürlich auch auf Tonträger veröffentlicht. Die Industrie wollte die potentiellen „west-deutschen Beatles“ in kommerzieller Hinsicht nicht verpassen. Dementsprechend wurde mehr Beatmusik sowohl bei den deutschen Filialen internatio-

ben sind nicht in den Text integriert, sondern allgemein angehängt. Hier wird u.a. auf Wikipedia verwiesen. Im Abschnitt „Beatmusik“ des Artikels „Musik in der DDR“ auf Wikipedia wird wiederum ohne Quellenangabe von 4500 Tanzkapellen im Jahr 1964 gesprochen.

12 Der (Ost)-Berliner Komponist Arnold Fritzsch exemplifiziert im Interview: „Man muss aber dazu sagen, dass es in der DDR die offizielle Kultur- und Popmusik-Schiene gab, die im DDR-Rundfunk stattfand, aber ich habe zu dieser Zeit nur AFN gehört. Für mich gab es gar keinen DDR-Sender“ (Reder 2010: Abs. 14).

13 Bezogen auf Tonaufnahmen muss für die DDR zwischen Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen unterschieden werden. Erstere konnten zwar ebenfalls auf Tonträger erscheinen, hatten aber den Rundfunk als Auftraggeber und nicht eines der staatlichen Label – die (kulturpolitischen) Zuständigkeiten waren andere (vgl. Rauhut 1993).

naler Konzerne als auch bei kleinen bis mittelständischen unabhängigen Schallplattenfirmen Westdeutschlands veröffentlicht als unter der staatlich gelenkten Veröffentlichungspolitik der DDR. Wiederum Bear Family Records dokumentierte diese (veröffentlichte) westdeutsche Beat-Szene Anfang der 2000er Jahre mit einer 30 CDs umfassenden, regional kuratierten Anthologie (V.A. 2000-2004).

Die Sprache der Beatmusik war Englisch. Deutsche Songtexte waren im Bewusstsein der Beatfans für Schlager – oder als anspruchsvollere Alternative: Chanson und Liedermacher*innen – reserviert. Dementsprechend selten waren Beatstücke mit deutschem Text, die auch als Beat rezipiert wurden und nicht wie z.B. Drafí Deutschers „Shake Hands“ (1964) oder „Marmor, Stein und Eisen bricht“ (1965) in den deutschen Schlager verschoben wurden.¹⁴ Westdeutsche Bands versuchten dementsprechend ihr bestes „Denglisch“ in den Ring zu werfen. DDR-Beatbands wollten aus ähnlichen Gründen wie ihre Westkollegen nicht Deutsch singen, durften aber aus ideologischen Gründen nicht Englisch singen. Aus diesem Grund ist die Mehrzahl der auf Tonträger dokumentierten DDR-Beatmusik instrumental.

Die auf den Rolling Stones-Auftritt 1965 in der West-Berliner Waldbühne folgenden Krawalle zeigten insbesondere in der DDR schwerwiegende Folgen. Man nahm dies als willkommenen Anlass für eine Änderung der Politik in Richtung Repression. Deren Folgen wie Band- und Versammlungsverbote sind umfassend dokumentiert und erforscht (vgl. Rauhut 1993). In der BRD erfolgten ab 1965 stattdessen Modernisierungen der öffentlich-rechtlichen Programme im Sinne der stärkeren Integration aktueller Popmusik von Beat bis Soul in Radio und TV. Die DDR verlor über die restriktive Politik bspw. das Momentum, das sie in der deutschsprachigen Radiolandschaft mit der Gründung von DT 64 hatte. Diese Phase der Restauration endete offiziell erst mit dem Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker 1971.

Während die West-Beatbands auf ihrem Weg zum Rock nicht nur Soul entdeckten und adaptierten, sondern auch Folk-, Blues-, Psychedelic- oder Progressive-Rock, war in der DDR in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre die praktische Umsetzung eines derartigen Interesses also schwieriger bzw. komplizierter. Die Aneignung neuer angelsächsischer und afroamerikanischer Stile wurde in diesen Jahren deswegen kaum auf Tonträger dokumentiert. Ab 1967 stiegen die Chancen für Beat- und Rockbands aber wieder, zumindest eine Rundfunkproduktion zu ergattern, die auch auf Tonträger veröffentlicht werden sollte. Ab 1969 war es für DDR-Amateurbands sogar wieder möglich, im TV in der Sendung *Die Notenbank* aufzutreten.

14 Deutscher war zwar in der West-Berliner Beatszene verankert, wurde aber vom Meisel Musiker-verlag unter Vertrag genommen, der stark mit dem deutschen Schlager assoziiert und an dessen Modernisierung interessiert war. Bei Meisel trifft er unter anderem auf Giorgio Moroder.

Anfang der 1970er Jahre hatte die DDR damit in Sachen Popmusikaneignung wieder aufgeholt. Die von Rauhut referierte liedhafte DDR-Rockmusik entstand ab diesem Zeitpunkt und verarbeitete jetzt öffentlich Inspirationen aus Progressive-, Folk-, Hard-, Blues Rock und Fusion. Zusätzlich verlief die Adaption von Funk in beiden Staaten nicht mehr zeitversetzt, sondern wieder fast zeitgleich. Funk war bezogen auf die jeweilige Gesamtproduktion populärer Musik in beiden deutschen Staaten ein Nischenthema, nichtsdestotrotz existierten in West und Ost kompetente Bands wie Randy Pie aus Hamburg und Panta Rhei aus Berlin.¹⁵

Ansätze sozialer Netzwerke

Von Randy Pie lassen sich Verbindungen zur Band des eingangs erwähnten Peter Maffay ziehen und auch – vermittelt – zu Panta Rhei, die wiederum teilweise in Karat aufgingen.

Randy Pie wurden 1972 in Hamburg vom ehemaligen Schlagzeuger der Hamburger Beatband The Rattles, Reinhard „Dicky“ Tarrach, dem Gitarristen und Sänger Bernd Wippich von The Petards, die 1968 das Burg-Herzberg-Festival ins Leben gerufen hatten, dem Bassisten Manfred Thies und dem Keyboarder Werner Becker gegründet. Ab dem zweiten Album 1974 spielte Jean Jaques Kravetz als zweiter Keyboarder mit.¹⁶ Für das fünfte und letzte Album 1977 ersetzte Frank Diez Wippich an der Gitarre,¹⁷ Keyboarder Becker stieg ebenfalls aus. Diez spielte schon vor Randy Pie, nämlich seit 1974,¹⁸ in der Band von Maffay. Er holte 1977 Kravetz von Randy Pie zu Maffay. Maffay arbeitete anfangs mit West-Berliner und Münchener Studiomusikern, 1976 wurden die Münchener erst wichtiger und 1977 dann von Hamburger Musikern abgelöst. Verbindendes Glied in dieser Zeit des Wechsels in der Maffay-Band war Diez, der zwischen Hamburg und München pendelte. In München wurde er häufiger von Giorgio Moroder und Pete Bellotte für Produktionen von Donna Summer, Moroder selbst oder Munich Machine gebucht. Die Hamburger Studiomusiker waren wiederum eng verwoben mit Udo Lindenberg's Panik Orchester, bei dem bspw. Kravetz schon seit 1973 aktiv war. Kurz nach Maffay wurde Kravetz auch Mitglied der neuen Band von Marius Müller-Westernhagen, die vom Bassisten und musikalischen Direktor Lothar Meid

¹⁵ In *Ja, Herr, ich kann Boogie!* gehe ich auch noch genauer auf Atlantis aus Hamburg, Soul (Xhol) Caravan aus Wiesbaden, Lift aus Dresden, die Modern Soul Band aus Berlin und die Arbeiten von Günther Fischer für Manfred Krug und Uschi Brüning ein.

¹⁶ Außerdem kam der Saxophonist und Gitarrist Jochen Petersen für drei Alben.

¹⁷ Zudem ersetzte Peter French Wippich als Sänger.

¹⁸ Laut Wikipedia (https://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Diez, Zugriff am 27.2.2024); das erste Maffay-Album mit Diez wurde 1975 veröffentlicht.

aus Hamburger und Münchner Musikern zusammengestellt wurde. Meid gehörte wie Diez zum erweiterten Kreis der Munich Disco Studio-Szene. Vor Maffay spielte Kravetz u.a. bei Frumpy und Atlantis, Meid spielte bei Doldinger Jazz und bei Amon Düül II Krautrock.

Becker und Wippich tauchten in den hier interessierenden Zusammenhängen 1983 als Mitwirkende am zweiten West-Album des DDR-Gesangssstars Veronika Fischer wieder auf. Fischer wiederum sang in der DDR ab 1971 bei Panta Rhei, gründete 1975 die Veronika Fischer Band und verließ 1981 die DDR. Ihr erstes West-Album entstand noch in Zusammenarbeit mit ihrem alten musikalischen Direktor Franz Bartsch, der 1980 von einem West-Gastspiel nicht in die DDR zurückgekehrt war. Die Texte schrieben mit Michael Kunze und Bernd Meinunger zwei erfolgreiche westdeutsche Autoren, die beide auch für Maffay gearbeitet hatten.¹⁹ Für das zweite Album wurde die Mannschaft um Fischer wahrscheinlich komplett ausgetauscht und Becker kam als Arrangeur und Wippich als Chorsänger in Spiel. Eine komplett neue Band spielte dann auch das dritte West-Album von Fischer ein. Sie konnte in der BRD trotz allem nicht mehr an ihre DDR-Erfolge anknüpfen.

Panta Rhei waren in der DDR das, was Randy Pie in der BRD waren: eine der Funkbands. Randy Pie wurden in den Liner Notes ihres Debüts wie folgt beschrieben: „Da kam mit einem Mal für deutsche Gruppen Unfaßbares aus den Monitorboxen“ (o.N. 1974). Ganz ähnlich hieß es über Panta Rhei in den Liner Notes ihres Debüts (Panta Rhei 1973): „Sie gehören unbestritten zu den Spitzengruppen der DDR“ (Gerlach 1973). Panta Rhei wurde 1971 von Herbert Dreilich (Gesang und Gitarre), Henning Protzmann (Bass und Gesang) und Ulrich „Ed“ Swillms (Piano und Orgel) gegründet. Sängerin Veronika Fischer, Schlagzeuger Frank Hille und ein Bläzersatz bestehend aus Bernd Richter (Tp.), Joachim Schmauch (As., Fl.), Ralph Stolle (Tb.) und Rudolf Ulbricht (Ts., Fl.) komplettierten die Besetzung, die 1973 ihr Debüt auf Amiga veröffentlichte und sich 1974 bereits wieder auflöste. Protzmann gründete in der Folge 1974 Karat; Dreilich und Swillms folgten ihm kurze Zeit später zu seiner neuen Band. Hille schloss sich 1975 der Veronika Fischer Band an. Die anderen ehemaligen Bandmitglieder waren u.a. bei Klaus Lenz und der Modern Soul Band aktiv.

Randy Pie und Panta Rhei spielten nicht nur – und im Falle von Panta Rhei sogar eher ausnahmsweise – Funk. Da beide Bands auch an der ausführlichen Präsentation ihrer solistischen Virtuosität interessiert waren, lagen ihnen insbesondere auch Jazz Rock und Fusion nahe.

Die Mitte der 1970er Jahre aktuelle und in Westdeutschland auch in den Charts erfolgreiche Soul-Spielart aus Philadelphia, die mit Barry White in Kali-

¹⁹ Kunze nahm den damals unbekannten Maffay in München unter Vertrag, der bereits mit seiner von Kunze getexteten und von Peter Orloff komponierten Debütsingle „Du“ 1970 einen großen Erfolg erzielte.

fornien und TK Records in Miami ästhetisch ähnlich interessierte Mitstreiter in anderen Regionen der USA hatte, wurde von beiden Bands deswegen eher nicht aufgegriffen. Philly Soul wurde in der BRD insbesondere von dem West-Berliner Komponisten und Produzenten Joachim Heider adaptiert. Heider hatte wie Deutscher in der Berliner Beat-Szene begonnen, wurde Schlagerkomponist und Produzent beim Meisel Musikverlag West-Berlin und produzierte zwischen 1974 und 1978 auch vier Studioalben sowie eine Live-LP für und mit Peter Maffay. Parallel dazu adaptierte er als Leiter des Alfie Khan Sound Orchestra (1974; 1976) aktuelle Funk- und Soul-Hits aus Philadelphia, Miami sowie von Barry White (vgl. Elflein 2022: 293-299). Randy Pie-Keyboarder Becker betrieb unter dem Namen Orchester Anthony Ventura seit 1973 ein ähnlich gelagertes Easy Listening-Projekt, das jedoch klanglich um dessen Liebe zur Hammond Orgel zentriert war und dementsprechend meist weit entfernt von einer am Originalklang und -groove orientierten Philly Soul-Adaption. Becker aka Ventura war kommerziell jedoch erheblich erfolgreicher als Heider mit Alfie Khan – inklusive eines Nummer-Eins-Albums mit *Je t'aime 6 (zo Traum Melodien)* (Orchester Anthony Ventura 1977).

Heider konnte seine Philly-Ambitionen dagegen vor allem mit der Sängerin Marianne Rosenberg ökonomisch gewinnbringend ausleben. Rosenberg war als von Heider produzierte Schlagersängerin bereits etabliert und erfolgreich, als Philly Soul ihre Single-Veröffentlichungen zu dominieren begann – mehr oder weniger parallel zu Heiders Erfindung des Alfie Khan Sound Orchestra. Beginnend mit „Wären Tränen aus Gold“ (1974) wurden zwischen 1974 bis 1979 zehn Singles in diesem Stil veröffentlicht, die mit „Er gehört zu mir“ (1975), „Lieder der Nacht“ (1976a) und „Marleen“ (1976b) drei der größten Hits in Rosenbergs Karriere beinhalteten (vgl. Elflein 2022: 305-312).

Parallel zu Alfie Kahn und Rosenberg entstand während der Zusammenarbeit von Maffay und Heider die für Maffay typische Mischung von Pop- und Rockelementen. Ohne Heider und mit einer Konzentration auf die mit Udo Lindenberg's Panikorchester in Verbindung stehende Hamburger Studiomusiker-Szene erreichte Maffay dann mit seinen beiden folgenden Alben *Steppenwolf* (1979b) und *Revanche* (1980c) seine größten Karriereerfolge. *Revanche* ist sein meistverkauftes Album, „Über sieben Brücken musst du geh'n“ steht auf diesem Album für das Pop-Element.

Philly Soul aus der DDR

Im Gegensatz zum in *Ja, Herr, ich kann Boogie!* Behaupteten erschienen auch in der DDR in dieser Zeit einige wenige, aber durchaus kompetente Philly-Adaptionen, deren Musiker*innen jedoch fast nichts mit den im Zusammenhang mit Panta

Rhei und Karat beschriebenen Netzwerken zu tun hatten.²⁰ Es handelt sich zum einen um die Gruppe Kreis²¹, die 1972 von Studierenden der Ost-Berliner Musikhochschule Hanns Eisler gegründet worden war, und zum anderen um die Gruppe Elefant, die 1976 von Studierenden der Musikhochschule Franz Liszt Weimar aus der Taufe gehoben worden war. An der Hochschule für Musik Hanns Eisler soll es lose Verbindungen von Kreis-Komponist Arnold Fritzsch zu Hille (Panta Rhei, Veronika Fischer) und Bauer (Modern Soul Band) gegeben haben (vgl. Reder 2010: Abs. 12 und 8). Da die DDR-Musiker*innen eine offizielle Ausbildung benötigten um professionell arbeiten zu dürfen, waren Musikhochschulen in Berlin, Leipzig oder Dresden und insbesondere auch die Musikschule Friedrichshain in Berlin wichtig für deren Netzwerke (vgl. Kaiser 2014).

Kreis hatten 1975 mit „Doch ich wollt' es wissen“ einen Überraschungserfolg, der in der nachträglich veröffentlichten DDR-Jahreshitparade 1975 Platz 2 erreichte und 1976 (b) auch in der BRD veröffentlicht wurde, allerdings relativ erfolglos. Komponist Fritzsch meinte im Interview 2010: „Das Lied wurde ein solcher Riesenerfolg, der uns wirklich überrollt hat und mit dem wir in der Form auch nicht gerechnet haben. [...] Ich habe dann auch in der Folge drei Jahre lang im Stile von „Doch ich wollt' es wissen“ komponiert“ (Reder 2010: Abs. 10). Trotzdem blieben Philly-Adaptionen im auf Tonträger veröffentlichten Repertoire von Kreis in der Minderheit. Sie umfassten jeweils drei von zehn bzw. elf Stücken auf den ersten drei (Kreis 1976a; 1978; 1979a) der insgesamt vier Kreis-Alben. Das letzte Album (1980) war frei von Philly Soul-Adaptionen.

Das Eröffnungsstück des Debüts von Kreis, „Phillys Tanz“, war nicht nur dem Namen nach eine Adaption von Philly Soul, sondern auch formal und klanglich. Es beruht auf der Reihung und Wiederholung dreier Formteile und verharrt im Playout auf der dritten Idee (vgl. Elflein 2022: 99-104). Dagegen war der Hit „Doch ich wollt' es wissen“ ein Strophenlied in Verse/Chorus-Form und ohne Bridge. Als typisch für die Philly-Adaptionen von Kreis erscheinen insgesamt eine Vorliebe für von der Formzahl vier abweichenden Teillängen²² sowie die (mehrfache) harmonische Rückung von grundlegenden (Bass)Riffs und damit eine Kombination von Groove-Orientierung und harmonischem Interesse des bekennenden Beatles-Fans Fritzsch.

20 Die folgenden Beispiele sind mir erst nach Abschluss der Arbeiten an *Ja, Herr, ich kann Boogie!* zu Ohren gekommen und damit ein schönes Beispiel dafür, dass Vollständigkeit unmöglich ist.

21 Auf den Tonträgern firmiert die Band teils unter „Kreis“, teils unter „Gruppe Kreis“, vgl. <https://www.discogs.com/search/?q=kreis+gruppe&type=all&type=all> (Zugriff: 3.8.2023).

22 Vgl. „Doch ich wollt' es wissen“ (Anfang des Verses), „Philly's Tanz“ (Teil B), „Denn ich liebe“ (Teil B).

Ost- und/oder Westveröffentlichungen

Die Veröffentlichungsgeschichte von Kreis ist ein Beispiel für die Unwägbarkeiten der DDR-Kulturpolitik, obwohl die Band um Fritzsch es penibel vermied, politisch auffällig zu werden, und gleichzeitig für die Durchlässigkeit des *Eisernen Vorhangs*. Am Anfang der Karriere standen, wie in der DDR häufig, Rundfunkaufnahmen. Die B-Seite der ersten Single, „Doch ich wollt' es wissen“ (Kreis 1975), wurde zum Hit, machte Amiga auf die Band aufmerksam und wurde an Decca in der BRD lizenziert (1976b). Auf Amiga erschienen dann zwei Alben, *Kreis* (1976a) und *Alle Mann an Deck* (1978), vier begleitende Singleauskopplungen, die Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen vereinten, sowie eine Single mit lizenzierten Bearbeitungen zweier West-Hits (Gruppe Kreis 1976), die nicht auf diesen beiden Kreis-Alben enthalten sind.²³ Kreis konnten den Überraschungserfolg von „Doch ich wollt es wissen“ zwar nicht wiederholen, blieben aber eine gefragte Band.²⁴ Amiga veröffentlichte jedoch in den Jahren 1978 und 79 nur noch Rundfunkaufnahmen der Band auf gerade einmal zwei Singles und kein weiteres Album – laut Fritzsch aufgrund eines Wechsels auf dem Posten des Amiga-Chefredakteurs (vgl. Reder 2010, Abs. 16f.). Stattdessen erschien in der ČSSR auf Supraphon sowohl 1978 eine Single in deutscher Sprache (Skupina Kreis 1978) als auch 1979 das dritte, mit englischen Texten versehene Album.²⁵ 1978 trat die Band trotzdem mit einer in der DDR bis dahin unveröffentlichten Bearbeitung von „Hello Mary Lou“ in *Ein Kessel Bunes* auf, der großen Samstagabend-Show des DDR-Fernsehens. 1979(b) konnten außerdem zwei weitere Rundfunkaufnahmen als Single in der BRD, aber nicht in der DDR erscheinen. Das vierte und letzte Album wurde schließlich 1980 ebenfalls nur in der BRD beim zur Hansa/Meisel-Gruppe gehörenden Label Rocktopus veröffentlicht. Eine durchdachte Karriereplanung sieht anders aus.²⁶

Verbindungen der ersten Besetzung von Kreis zu anderen DDR-Bands oder -Netzwerken existierten kaum. Ein Besetzungswechsel 1978 brachte jedoch Bandmitglieder mit Vergangenheit in der DDR-Szene ins Boot, allerdings war die Band da

23 „Ein Bett im Kornfeld“ von Jürgen Drews (1976), das wiederum eine deutsche Bearbeitung von „Let Your Love Flow“ der Bellamy Brothers ist und „Save Your Kisses For Me“ der britischen Eurovision Song Contest-Gewinner von 1976, Brotherhood Of Man.

24 Kreis spielen bspw. bis zu ihrer Auflösung jedes Jahr eine ČSSR-Tournee und sind dort sehr populär (vgl. Reder 2010: Abs. 16).

25 Das 1978 in der ČSSR auf erst mit deutschem und später mit englischem Text erschienene „Komm, komm näher“ (Skupina Kreis 1978) bzw. „Come Come Closer“ (Kreis 1979) ist eine simplifizierte und als Eigenkomposition ausgegebene Adaption des Cole Porter-Stücks „Love For Sale“ (1930), das ein Jahr vorher auch Frank Farian für Boney M. (1977) bearbeitet hatte.

26 Zuvor hatte Rocktopus im gleichen Jahr das Album-Debüt von Silly veröffentlicht. Auf Kreis folgte das siebte West-Album der Puhdys (1980). Die sechs vorhergehenden West-Alben waren direkt bei Hansa erschienen.

schon über ihren Karrierezenit hinaus. Komponist Fritzsch arbeitete im Anschluss in der DDR erfolgreich an anderen Projekten und verschob nach der Wiedervereinigung den Schwerpunkt seiner Tätigkeiten auf Kompositionen für TV-Filme.

Vom Funk zum Pop

Im Jahr nach dem ersten Kreis-Erfolg gründete sich in Weimar 1976 die Gruppe Elefant, die bereits im selben Jahr eine erste Single veröffentlichen durfte. Die Besetzung bestand aus Bass, Schlagzeug, zwei Gitarren, Keyboards und Saxophon sowie drei Sängerinnen. Die diesen Umstand thematisierende A-Seite der Debüt-Single „Drei Mädchen und eine Band“ (1976) ist der Versuch einer Philly-Adaption. Allerdings handelt es sich strukturell eher um einen Popsong mit dreimal wiederholter Verse/Prechorus/Chorus-Abfolge, bei der der erste Chorus weggelassen wird. Hier eine reihende Tanzmusik-Struktur hineinzuinterpretieren, weil bspw. die Bridge fehlt, also die drei Formteile gereiht werden etc., fällt schwer. Philly-typisch bildet die Rhythmusgruppe jedoch das Zentrum des Mixes. Wah-Wah-Gitarre und Schellenkranz sind links, das Keyboard mit Streichersounds rechts vorortet. Sowohl die Solostimme als auch der Chor der drei Sängerinnen sind mittig platziert. Vorbild für den Mix ist dementsprechend eine Bühnensimulation, die nur bedingt von den Gamble und Huff-Mixen in Philadelphia inspiriert sein muss. Allerdings evozieren die hohen Streicherklänge die Philly-Assoziation sehr direkt.

„Drei Mädchen und eine Band“ blieb nach meiner Kenntnis das einzige Funk-Stück von Elefant und ihrer Hauptsängerin Ute Freudenberg. Spätere Stücke wie „Disco-Fieber“ (Freudenberg 1981) heißen nur so, erklingen aber als Boogie-Rock. Neben Rocknummern spielten Elefant vor allem auch an Schlager erinnernde Balladen und Popstücke. Das Debut-Album von Freudenberg und Elefant erschien 1981 wiederum parallel in Ost und West. „Drei Mädchen und eine Band“ fehlt auf dem Album. Dass die Adaption von Philly Soul eher einen einmaligen Versuch darstellte, bestätigte Freudenberg im Interview: „Das war natürlich ein großes Sammelsurium. [...] Wir komponierten, arbeiteten an den Songs und guckten, wie das alles klingt und so weiter. Die ganz stetigen Geschichten entstanden erst später“ (Freudenberg, in Brettschneider 2012: Abs. 13).

Auch „Über sieben Brücken musst du gehen“ ist sowohl bei Karat als auch bei Maffay weniger ein Soul- oder Funk-Stück, denn eine Popballade. Die Funk-Vergangenheit der Karat-Musiker Dreilich, Protzmann und Swillms ist allerdings in Ansätzen hörbar. Verantwortlich ist dafür der Beat von Schlagzeuger Michael Schwandt, der von der Horst Krüger Band²⁷ kam und bis dahin noch nicht mit

27 Schwandt ist wahrscheinlich auf keinem Tonträger der Horst Krüger Band zu hören. Deren 1976 erschienene Novelty-Single „Ach Nee, Nanu, Wer Bist Denn Du...“ (Krüger 1976) beinhaltet als

Funk- und Soul-Affinität aufgefallen war. Die Backbeat Variation mit bewegter Bass Drum und Sechzehntel-HiHat im Shuffle-Feeling wird insbesondere über den die Snare zurücknehmenden und die HiHat betonenden Mix funky. Sie unterscheidet sich insbesondere vom statischen und minimalen Backbeat, den Bertram Engel auf der Maffay-Version anbietet. Einzig die Bass Drum auf 3+ durchbricht bei Engel die Betonung der Viertel im Beat des Chorus, während bei Karat Sechzehntel dominant sind. Beide vertonen die Strophen mittels eines Achtel-Pulses, der bei Maffay für den Chorus verlangsamt wird, während bei Karat mit den Sechzehntel nicht nur die Spannung steigt.

Fazit

Blickt man mit dem entsprechenden Erkenntnisinteresse auf die Popgeschichte in beiden deutschen Staaten, so zeigen sich vielfältige Parallelen, die sich auch in meiner Forschungsarbeit zu *Ja, Herr, ich kann Boogie!* herauskristallisieren. US-amerikanische oder britische Trends im Zusammenhang mit Rhythm & Blues, Soul, Funk und Disco werden bspw. häufig relativ gleichzeitig adaptiert und es wäre falsch, DDR-Aneignungen nur als nachträgliche Reaktionen auf bundesdeutsche Prozesse zu erklären.

Gleichzeitig zeigt der detailliertere Fokus auf Einzelbeispiele in den vorliegenden Fällen einige Lücken im Eisernen Vorhang. West-Veröffentlichungen von ausgewählten Titeln ostdeutscher Bands und Künstler*innen waren so selten nicht. Die kulturpolitischen Interessen vor allem der westdeutscher Akteur*innen, die hinter diesen häufig erfolglosen Veröffentlichungen stehen, bleiben bisher in Dunkeln. Dagegen konnten West-Bands selten in der DDR veröffentlichen, sie waren aber, einen gewissen Erfolg vorausgesetzt, sowieso via Radio in weiten Teilen des Staatsgebietes der DDR präsent.

Darüber hinaus scheint mir die bisher eher wenig im Fokus aktueller Forschung stehende Untersuchung von sozialen und Akteur*innen-Netzwerken, die hinter den Kulissen der Popmusikproduktion aktiv sind, wie auch die in *Ja, Herr, ich kann Boogie!* beispielhaft untersuchte Münchner Studioszene zeigt (vgl. Elflein 2022: 320-347), interessante und wichtige Aufschlüsse sowohl für die Sozialgeschichte als auch die Stilentwicklung populärer Musik in West-, Ost- und Gesamt-Deutschland zu versprechen.

Ausnahme im Repertoire der Band auch Funk-Anklänge. Schwandt verlässt die Host Krüger Band 1976.

Literatur

- Adelt, Ulrich (2021). „The Krauts Are Coming. Electronic Music and Rock in the 1970s.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 71–80.
- Ahlers Michael/Jacke, Christoph (Hg.) (2017a). *Perspectives on German Popular Music*. Oxford, New York: Routledge.
- Ahlers Michael/Jacke, Christoph (Hg.) (2017b). „A fragile kaleidoscope. Institutions, methodologies and outlooks on German popular music (studies).“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 3–15.
- Baßler, Moritz (2017). „‘White punks on dope’ in Germany. Nina Hagen’s punk covers.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 185–189.
- Binas-Preisendorfer, Susanne (2021). „‘Party on the Death Strip’. Reflections on a Historical Turning Point.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 58–68.
- Binas-Preisendorfer, Susanne/Wachtmann, Arno (2017). „Rammstein under observation.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 158–164.
- Bretschneider, Simon (2018). *Tanzmusik in der DDR. Dresdner Musiker zwischen Kulturturpolitik und internationalem Musikmarkt, 1945–1961*. Bielefeld: transcript.
- Brettschneider, Mike (2012). „Zu Gast bei Deutsche Mugge: Ute Freudenberg.“ In: *DM deutsche-mugge.de*, <http://www.deutsche-mugge.de/interviews/archiv/117-2012/872-ute-freudenberg.html> (Zugriff: 21.2.2023).
- Brunner, Georg (2017). „Music of the right-wing scene. Text content, distribution and effects.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 149–157.
- Dörfler-Trummer, Frederik (2021). *HipHop in Österreich. Lokale Aspekte einer globalen Kultur*. Bielefeld: transcript.
- Elflein, Dietmar (2017). „Restless and wild. Early West German heavy metal.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 116–122.
- Elflein, Dietmar (2022). *Ja, Herr, ich kann Boogie! R&B, Soul, Funk und Disco in Deutschland 1945–1980*. Braunschweig: TU Braunschweig, <https://doi.org/10.24355/dbbs.084-202209021024-0> (Zugriff: 21.2.2023).
- Gerlach, Jan (1973). „Liner Notes.“ In: Panta Rhei: *Panta Rei*, Amiga 855318.
- „green-brain“ (2006). „Musik in der DDR – vom Staat misstrauisch beäugt und in den Grenzen des Landes gefangen.“ In: *Musikzirkus*, <https://musikzirkus.eu/forum/topic.php?t=1066> (Version vom 6.8.2006, Zugriff: 21.2.2023).
- Herbst, Jan- Peter (2021). „German Metal Attack. Power Metal in and from Germany.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 81–89.
- Hornberger, Barbara (2021). „Neue Deutsche Welle. Tactical Affirmation as a Strategy of Subversion.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 135–144.
- Kaiser, Ulrich (2014). „Pop- und Rockmusikausbildung in der DDR.“ In: *Musikanalyse.net*, <https://musikanalyse.net/tutorials/ms-friedrichshain/> (Version vom 4.4.2016, Zugriff: 21.2.2023).

- Kloth, Friedericke (2022). *Zum Umgang mit westlicher Popmusik in der DDR. Zwischen sozialistischem Anspruch und Wirklichkeit am Beispiel der AMIGA-Lizenzplatten und der Zeitschrift Melodie und Rhythmus*. Unveröffentlichte Masterarbeit. TU Braunschweig, Institut für Musik und ihre Vermittlung.
- Knauer, Wolfram (2006). „„Jazz, GI's und German Fräuleins“ Einige Anmerkungen zur deutsch-amerikanischen Beziehung im musikalischen Nachkriegsdeutschland.“ In: *Popscriptum* 8, S. 1–11, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21044/pst08_knauer.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Zugriff: 21.2.2023).
- Knauer, Wolfram (2019). „*Play yourself, man!*“ *Die Geschichte des Jazz in Deutschland*. Ditzingen: Reclam.
- Kriegel, Volker (1983). „Jazz & Rock.“ In: *Jazz Rock. Tendenzen einer modernen Musik*. Hg. v. Burghard König. Reinbek: Rowohlt, S. 35–77.
- Lipp, Florian (2021). *Punk und New Wave im letzten Jahrzehnt der DDR. Akteure – Konfliktfelder – musikalische Praxis*. Münster, New York: Waxmann.
- Margara, Andreas (2022). „„Sag mir, welcher Pfad zur Geschichte führt“ Historisierung und Archivierung von Hip-Hop in Deutschland am Beispiel des Heidelberger Hip-Hop Archivs.“ In: Rappe/Wilke (2022), S. 129–148.
- Michaelsen, René (2021). „„Meine Lieder sind anders“ Hildegard Knef and the Idea(l) of German Chanson.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 165–174.
- Mrozek, Bodo (2021). „G.I. Blues and German Schlager. The Politics of Popular Music in Germany during the Cold War.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 122–132.
- Nathaus, Klaus (2017). „The history of the German popular music industry in the twentieth century.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 247–252.
- o. N. (1974). „Liner Notes.“ In: Randy Pie: *Randy Pie*, Zebra 2949 015.
- Okunew, Nikolai (2021). *Red Metal. Die Heavy-Metal-Subkultur der DDR*. Berlin: Ch. Links.
- Oschmann, Dirk (2023). *Der Osten: eine westdeutsche Erfindung*. Berlin: Ullstein.
- Osterhausen, Hans Jürgen von (2003). „Die Klangwelt des Konrad Bauer.“ In: *Jazzpodium* (Dezember), S. 22–27, <https://web.archive.org/web/20160423223114/http://www.intaktrec.ch:80/osterbauer-a.htm> (Zugriff: 21.2.2023).
- Pilarczyk, Hannah (Hg.) (2012). *Ich hatte die Zeit meines Lebens. Über den Film „Dirty Dancing“ und seine Bedeutung*. Berlin: Verbrecher.
- Rademacher, Max (2022). „Hip Hop und Empowerment. Erkenntnisse aus dem halleschen Versuchslabor ‚Breathe in Break out!‘“ In: Rappe/Wilke (2022), S. 235–266.
- Rappe, Michael/Wilke, Thomas (Hg.) (2022): *HipHop im 21. Jahrhundert. medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Wiesbaden: Springer VS.

- Rauhut, Michael (1993). *Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964–1972 – Politik und Alltag*. Berlin: Basis-Druck.
- Rauhut, Michael (2002). *Rock in der DDR*. Bonn: BpB.
- Rauhut, Michael (2016). *Ein Klang – zwei Welten. Blues im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990*. Bielefeld: transcript.
- Rauhut, Michael (2021). „Conflicting Identities. The Meaning and Significance of Popular Music in the GDR.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 48–57.
- Reder, Christian (2010). „Arnold Fritzsch.“ In: *DM deutsche-mugge.de*, <http://www.deutsche-mugge.de/interviews/archiv/42-2010/2125-arnold-fritzschr-kreis.html> (Zugriff: 21.2.2023).
- Ringsmut, Martin (2021). „The German Connection. German Reggae Abroad.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 197–206.
- Rösing, Helmut (2002). „Populärmusikforschung“ in Deutschland – von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren.“ In: *Musikwissenschaft und populäre Musik*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfleiderer (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt am Main: Lang, S. 13–35.
- Rösing, Helmut (2017). „Popular music studies in Germany. From the origins to the 1990s.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 16–32.
- Schiller, Melanie (2017). „From soundtrack of the reunification to the celebration of Germanness. Paul van Dyk and Peter Heppner's ‚Wir sind Wir‘ as national trance anthem.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 217–222.
- Schmieding, Leonard (2014). „Das ist unsere Party“: *HipHop in der DDR*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Schütte, Uwe (Hg.) (2017a): *German pop music. A companion*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Schütte, Uwe (2017b): „Introduction – Pop Music as the Soundtrack of German Post-War History.“ In: *German pop music. A companion*. Hg. v. Uwe Schütte. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1–24.
- Schulze, Holger (2017). „Pophörspiel: popular music in radio art.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 67–74.
- Seibt, Oliver/Ringsmut, Martin/Wickström, David-Emil (Hg.) (2021). *Made in Germany. Studies in Popular Music*. Oxford, New York: Routledge.
- Solomon, Thomas (2021). „Made in Almanya. The Birth of Turkish Rap.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 111–121.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2000). *20 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2006). *25 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2015). *35 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal.
- Vit, Bryan (2022). „Hip-Hop als urbane Geschichtsschreibung am Beispiel der Historisierung von Hip-Hop in Heidelberg.“ In: Rappe/Wilke (2022), S. 149–167.

- Wandler, Heiko (2021). „How Munich and Frankfurt Brought (Electronic) Dance Music to the Top of the International Charts with Eurodisco and Eurodance – and Why Germany Was Not Involved.“ In: Seibt/Ringsmuth/Wickström (2021), S. 175–183.
- Wicke, Peter (2001). *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wicke, Peter (2017). „Looking east. Popular music studies between theory and practice.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 33–52.
- Wicke, Peter/Müller, Lothar (Hg.) (1996). *Rockmusik und Politik. Analysen, Interviews und Dokumente*. Berlin: Ch. Links.
- Wilke, Thomas (2022). „Doing Mediality. Zu einigen konstitutiven und phänomenalen medialen Aspekten von HipHop & Rap.“ In: Rappe/Wilke (2022), S. 491–543.
- Zaddach, Wolf (2018). *Heavy Metal in der DDR. Szene, Akteure, Praktiken*. Bielefeld: transcript.

Diskographie

- A Real Dope Thing (1995). „Take The Rough With The Smooth“. MZEE Records MZEE 010.
- Bellamy Brothers, The (1976). „Let Your Love Flow“/„Inside My Guitar.“ Warner Bros. Records WB 16 690.
- Boney M. (1977). „Love For Sale.“ Auf: *Love For Sale*. Hansa 28 888 OT.
- Brotherhood Of Man (1976). „Save Your Kisses For Me“/„Let's Love Together.“ Pye Records 16 791 AT.
- City (1977a). „Am Fenster“/„Mein alter Freund.“ AMIGA 4 56 277.
- City (1977b). „Am Fenster“/„Traudel.“ Telefunken 6.12 231.
- Deutscher, Draf, And His Magics (1964). „Shake Hands“/„Come On, Let's Go.“ Decca D 19 523.
- Deutscher, Draf, And His Magics (1965). „Marmor, Stein und Eisen bricht“/„Das sind die einsamen Jahre.“ Decca D 19 735.
- Dobschinski, Walter und die Swingband des Berliner Rundfunks (1947). „Boogie Woogie“/„Wenn ich dich seh“. AMIGA 1113.
- Drews, Jürgen (1976). „Ein Bett Im Kornfeld“/„Mein Engel In Bluejeans.“ Warner Bros. Records WB 16 740.
- Electric Beat Crew (1989). *Electric Beat Crew*. AMIGA 5 56 210.
- Freudenberg, Ute & Gruppe Elefant (1981). „Disco-Fieber.“ Auf: *Jugendliebe*. AMIGA 8 55 813/Pool 6.24 846.
- Greger, Max Big Band (1956). „Dufte & Funky.“ Auf: *Max & Sax*. Brunswick EPB 10057.
- Gruppe Elefant (1976). „Drei Mädchen Und Eine Band“/„Ur-Ur-Lied.“ AMIGA 4 56 203.

- Gruppe Kreis (1976). „Ein Bett Im Kornfeld“/“Save Your Kisses For Me.“ AMIGA 4 56 207.
- Haley, Bill and his Comets (1954). „Shake, Rattle And Roll“/“A. B. C. Boogie.“ Decca 9-29204.
- Haley, Bill and his Comets (1955). „Rock Around The Clock“/“A.B.C. Boogie.“ Brunswick 12 031.
- Karat (1978a). „König Der Welt“/“Reggae Rita Star.“ Telefunken 6.12399 AC.
- Karat (1978b). „Über Sieben Brücken Mußt Du Gehn“/“Rock-Vogel.“ AMIGA 4 56 316.
- Karat (1979). „Über Sieben Brücken Mußt Du Gehn“/“Blues.“ Pool 6.12 646.
- Karat (1990). ...*Im Nächsten Frieden*. AMIGA. 8 56 461.
- Khan, Alfie, Sound Orchestra (1974). *Woman*. Atlantic 63 673.
- Khan, Alfie, Sound Orchestra (1976). *Gettin' Vibrations*. Atlantic ATL 50 315.
- Kraus, Peter und die Rockies (1956). „Tutti-Frutti“/“Die Straße der Vergessenen.“ Polydor 23 376.
- Kreis (1975). „Eva weiß immer einen Dreh“/“Doch Ich wollt es wissen.“ AMIGA 4 56 149.
- Kreis (1976a). „Philly's Tanz“/“Denn ich liebe.“ Auf: *Kreis*. AMIGA 8 55 480.
- Kreis (1976b). „Doch ich wollt' es wissen“/“Doch ich wollt' es wissen (Instrumental) (Disco-Version).“ Decca 6.11893.
- Kreis (1978). *Alle Mann An Deck*. AMIGA 8 55 582.
- Kreis (1979a). „Come Come Closer.“ Auf: *Kreis*. Supraphon 1113 2525.
- Kreis (1979b). „Auf Engel schießt man nicht“/“Nenn' mich einfach Robinson.“ Hansa 101 133.
- Kreis (1980). *Kreis*. Rocktopus 202 815-320.
- Krüger, Horst und seine Band (1976). „Ach nee, nanu, wer bist denn du...“/“Heinrich der Löwe.“ AMIGA 4 56 202.
- Maffay, Peter (1970). „Du“/“Jeder Junge braucht ein Mädchen.“ Telefunken U56 048.
- Maffay, Peter (1975). *Meine Freiheit*. Telefunken 6.22296 AS.
- Maffay, Peter (1979a). *Steppenwolf*. Testpressung. AMIGA 6.23777.
- Maffay, Peter (1979b). *Steppenwolf*. Telefunken 6.23 777.
- Maffay, Peter (1980a). „Weil es dich gibt“/“Ist es gut – Ist es schlecht.“ AMIGA 4 56 464.
- Maffay, Peter (1980b). „Über sieben Brücken mußt du geh'n“/“Erst dann hat der Teufel gesiegt.“ Metronome 0030.352.
- Maffay, Peter (1980c). *Revanche*. Metronome 0060.340.
- Orchester Anthony Ventura (1977). *20 Traummelodien (Je t'aime 6)*. K-Tel – TG 1163.
- Panta Rhei (1973). *Panta Rhei*. Amiga 855318.
- Puhdys (1980). *Heiß wie Schnee*. Rocktopus 202 816.
- Randy Pie (1974a). *Randy Pie*. Zebra 2949 015.
- Randy Pie (1974b). *Highway Driver*. Polydor 2371 555.
- Randy Pie (1975). *Kitsch*. Polydor 2371 666.

- Randy Pie (1977): *Fast/Forward*. Polydor 2417 109.
- Rosenberg, Marianne (1974). „Wären Tränen aus Gold“/“Ein Brief von dir.“ Philips 6003 379.
- Rosenberg, Marianne (1975). „Er gehört zu mir“/“Am Tag, an dem die Liebe kam.“ Philips 6003 431.
- Rosenberg, Marianne (1976a). „Lieder der Nacht“/“Liebe kann so weh tun.“ Philips 6003 530.
- Rosenberg, Marianne (1976b). „Marleen“/“Wieder zusammen.“ Philips 6003 570.
- RTO (Rundfunk-Tanzorchester) Leipzig/Henkels, Kurt (Leitung)/Hass, Werner (Gesang) (1956). „Simsalabim“/“Rock And Roll Again.“ AMIGA 150 138.
- RTO (Rundfunk-Tanzorchester) Leipzig/Hagara, Willy (1959). „6 aus 49“/“Mandolinen und Mondschein.“ AMIGA 450 074.
- Schumann, Theo Big Beat Combo (1965). „Watussi Twist.“ Rundfunkaufnahme. Auf: V.A. (2003): *Twist In Der DDR*. Bear Family BCD 16371 AH.
- Silly (1980). *Silly*. Rocktopus 202 814-320.
- Skupina Kreis (1978). „Komm, komm näher (Pojd', Pojd' Blíž)“/“Er war der Clown (Byl To Klaun).“ Supraphon 143 2162.
- Turner, Joe and his Blues Kings (1954). „Shake, Rattle And Roll“/“You Know I Love You.“ Atlantic 45-1026.
- V.A. (1965a). *Big Beat*. AMIGA 850 039.
- V.A. (1965b). *Big Beat II*. AMIGA 850 049.
- V.A. (1993). *VibraZone 8/93*. Eigenveröffentlichung (SWAT Posse, Insel der Jugend, Jugendförderung Berlin Treptow).
- V.A. (2000). *Twist In Germany*. Bear Family BCD 16186 AH.
- V.A. (2000–2004). *Smash...! Boom...! Bang! Beat in Germany – The 60s Anthology*. 30 CDs. Bear Family, <https://www.discogs.com/de/label/1015586-Smash!-Boom!-Bang!-Beat-in-Germany-The-60s-Anthology> (Zugriff: 21.2.2023).
- V.A. (2003). *Twist in der DDR*. Bear Family BCD 16371 AH.
- V.A. (2010). *Popmusik in Deutschland 1950–2010*. 8 CD-Box. Sony Music 88697645922.

Audiovisuelle Medien

- Ardolino, Emile (Regie) (1987). *Dirty Dancing*. Great American Films, Vestron Pictures, USA.
- Klein, Gerhard (Regie) (1957). *Berlin – Ecke Schönhauser*. DEFA, DDR.
- Tressler, Georg (Regie) (1956). *Die Halbstarken*. Inter West Film GmbH, BRD.
- Zintner, Frank (Regie) (2021). *Die Zeit meines Lebens – Dirty Dancing in Ost und West*. Ecomedia/MDR/Arte, DE.

Abstract

This essay describes the connecting elements and simultaneities in the appropriation of US pop music in East and West Germany, using R&B soul, funk and disco as examples. The author argues that the focus of German pop historiography has so far been on what separates East and West. This argument is supported by an examination of the literature on the subject, including three recent anthologies on German pop music in English. Special attention is paid to Philly Soul from the GDR, as well as the bi-national hit „Über sieben Brücken mußt Du gehn“ and the networks of studio musicians associated with it.

Biographische Information

Dietmar Elflein lehrt populäre Musik und Systematische Musikwissenschaft am Institut für Musik und ihre Vermittlung der TU Braunschweig. Er forscht insbesondere zu deutscher Popgeschichte (als Akteur-Netzwerke), Gender und postkolonialen Themen. Seine neuste Open Access-Monografie *Ja, Herr, ich kann Boogie!* beschäftigt sich mit R&B, Soul, Funk und Disco in Deutschland 1945–1980.

„Ästhetisch schön, aber völlig geschichtslos“¹

Politisierende Argumentationsstrategien im bundesdeutschen Folk-Revival 1975-1985

Marcus Bühler

1. Einleitung: Unterschiedliche Akteur*innen, parallele Argumentationsmuster

Im Juli 1976 zog der Journalist Thomas Rothschild für die Leser*innen der Wochenzeitung *Die Zeit* eine Bilanz zu einem Phänomen, das in der zweiten Hälfte der 1970er in der popkulturellen Landschaft der Bundesrepublik Deutschland zunehmend an Popularität gewann:

„1976 ist das Jahr der Folkfestivals. [...] Auffallendste Tendenz: die Renaissance des deutschen Volkslieds. Wer kann sich noch die Namen all der Gruppen merken, der Fiedel Michel und der Elster Silberflug, der Scheytholz, Zupfgeigenhansel und Rumpelstilz. Da gibt es nebeneinander irisch intonierte mittelhochdeutsche Lyrik und die demokratischen Lieder, die [die Liedermacher] Peter Rohland oder Hein und Oss Kröher populär gemacht haben. Eine ambivalente Angelegenheit. Ist das Resignation, oder ist das die Besinnung auf progressive Traditionen unserer Geschichte?“ (Rothschild 1976: 29)

Rothschild verwies hier nicht nur auf einen Folk-Festivalboom in der BRD, er betonte auch eine sich „neuerdings explosiv verbreitende Beschäftigung“ (ebd.: 30) mit (deutschen) Volksliedern, die seit den 1960er Jahren durch ein internationales Folk-Revival (Hill/Bithell 2014; Ronström 2014: 43f.; Simmeth 2016: 32-36; Morgenstern 2017: 32f.) v.a. aus dem anglophonen Raum angestoßen worden war. Der Artikel präsentierte der Leser*innenschaft sogleich auch die zentrale Frage der Auseinandersetzung, die sich um die zeitgenössisch als *Deutsch-Folk* zusammengefassten und weitere Bands entspann (Steinbiß 1984; Anon. 1975a; Anon. 1975c;

¹ Aus der im *Folk-Magazin* namentlich nicht gekennzeichneten Besprechung des Albums „Ich fahr dahin“ von Elster Silberflug (Anon.: 1975a).

James 1977b: 117; Gillig 1978b): War das wiederauflebende Interesse an deutschen Folklore-Adaptionen ein romantischer, ja konservativer Rückzug in die Innerlichkeit oder bot diese neue Folk-Musik ein progressives, ein (basis-)demokratisches Potenzial?

Die Debatte wurzelte bereits in den politisierenden Auseinandersetzungen im Umfeld des Folk-Festivals auf der Burg Waldeck (1964-1969, s. dazu Siegfried 2017: 582-600), bei dessen fünfter Ausgabe im Jahr 1968 prägnant gefordert wurde: „Stellt die Gitarren in die Ecke und diskutiert!“ (Basisgruppe Waldeck-Festival, in ebd.: 589). Eine Vielzahl an Autor*innen, Journalist*innen und Redakteur*innen, sowohl im folk- und rockmusikalischen wie auch im wissenschaftlichen Kontext, hatten dann in den 1970er Jahren dieses Credo der Unterordnung des Musikalischen gegenüber dem Politischen verinnerlicht. Dies schlug sich u.a. in einem Diskurs um die Authentizität und Legitimität von Folk-Musik nieder. Dominiert wurde dieser von Vorstellungen über die politischen Funktionen von (Folk-)Musik. Es kristallisierte sich eine v.a. von Folk-Journalist*innen behauptete Deutungshoheit heraus, die die Fronten zwischen einer vermeintlich politischen und einer vermeintlich unpolitischen Folk-Musik verhärten ließ. Ästhetische Werturteile spielten dabei eine untergeordnete Rolle oder wurden meist im Zusammenhang politischer Funktionen gelesen.

Ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre wandte sich diese Debatte – etwa mit dem kommerziellen Erfolg der Folk-Bands Zupfgeigenhansel und Ougenweide (Leyn 2016: 139; Sineeve 1981: 289), aber auch dem einsetzenden Festival-Boom (Anon. 1975b: 17) – zunehmend dem neuen Phänomen Deutsch-Folk und seinen Akteur*innen mit ebenjener von Rothschild formulierten Infragestellung des politischen Engagements zu.

Der Begriff Deutsch-Folk ist ein bereits zeitgenössisch verwendeter Terminus.² Im Jahr 1978 bezeichnete der Sounds-Autor Manfred Gillig diesen Begriff als eine „unglückliche Verlegenheitslösung“ (Gillig 1978b: 53), denn eigentlich sei alle deutschsprachige Folk-Musik als Deutsch-Folk zu bezeichnen (ebd.). Es ließen sich jedoch einige Merkmale ausmachen, die diese Musik v.a. von Liedermacher*innen (Götsch 2007: 9f.) abgrenze, nämlich

„die mehr oder weniger starke Betonung der instrumentalen Elemente, die von irisch-keltischen Zitaten über Blues bis hin zum Rock besonders mannigfaltig

2 Es spricht einiges dafür, dass dieser Begriff durch die Zeitschrift *Folk-Magazin* im Diskurs etabliert wurde. In der April-Ausgabe von 1975, in der sich dem geäußerten Leserwunsch gewidmet wurde, mehr über die „deutsche traditionelle Folk-Scene [sic]“ (Anon. 1975c: 3) zu berichten, tritt der Terminus erstmals mit dem Nebensatz „wie wir ihn mal provokatorisch genannt haben“ (ebd.) auf. Im Verlauf der nächsten Ausgaben tritt er dort gehäuft auf (vgl. bspw. Anon. 1975a: 40). Von dort an wird dieser Begriff bis weit in die 1980er Jahre hinein in verschiedenen Zeitschriften und Textsorten verwendet (vgl. bspw. mik 1989: 23; Hanneken 1990).

vorhanden sind, und [...] die Aufarbeitung alten Volksgutes in Musik und Text“ (Gillig 1978b: 53).

Abseits von Gilligs Erläuterung wurden Deutsch-Folk-Musiker*innen eher mit dem exponierten Gebrauch von historischen oder historisierenden Instrumenten (z.B. Drehleibern, Krummhörnern, Dudelsäcken und Lauten-Instrumenten), und dem Zusammenschluss zur Band als Komponier- und Musiziergrundlage in Verbindung gebracht (James 1977b: 117).

Gegenüber dem Begriff Folk, unterstrich Deutsch-Folk v.a. die hauptsächliche Verwendung deutscher Sprache, ergänzt durch deutsche Dialekte oder historische Sprachen wie das Mittelhochdeutsche und die Aneignung eines deutschsprachigen Repertoires, welches sich hauptsächlich aus Liedern speiste, die aus dem 16. bis frühen 20. Jahrhundert stammten.

Den Diskurs, der mit Rothschilds Artikel erstmals an ein größeres, bundesweites Publikum herangetragen wurde, führten und formten verschiedene Akteur*innen des bundesdeutschen Folk-Revivals, der Popularkultur und der Wissenschaft u.a. in den von ihnen produzierten Printmedien und Veröffentlichungen. Im Rahmen der diesem Text vorrausgehenden Masterarbeit wurde dieser printmediale Austausch diskursanalytisch untersucht.³ In der Abschlussarbeit wurde der Forschungsgegenstand (Printmedien des BRD-Folk-Revivals) wesentlich detailreicher untersucht und ein stärkerer Fokus auf unterschiedliche Textsorten und Dichotomien des Diskurses gelegt. Hier wird nun der Aspekt der Politisierung von Folk-Musik herausgegriffen und sich mit der Frage auseinandergesetzt, ob und inwiefern sich in den Argumentationsstrategien verschiedener Akteur*innen parallele Muster aufzeigen lassen.

Dieser Schwerpunkt gibt nicht nur einen Einblick darin, wie sich im bundesdeutschen Folk-Revival politisches Engagement mit Musik verquickte. Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Deutsch-Folk zeigt auch eine bedeutende Nuancierung und Gleichzeitigkeit von Rechtfertigungsmustern abseits der zu dieser Zeit und in diesem Genre viel debattierten Trennung von Hedonismus und Politik (Siegfried 2017: 730-733). Der gewählte Forschungszeitraum (1975-1985) stellt einerseits eine pragmatische Eingrenzung dar, andererseits trägt er auch der zeitgenössisch wahrgenommenen Popularität der Folk-Musik in der BRD und

3 Für die Masterarbeit, die diesem Aufsatz zugrunde liegt, wurden folgende Hauptquellen untersucht: *Eiserne Lerche* (versch. Untertitel, 1976-1987), *Folk-Magazin* (versch. Untertitel, 1974-1982), *Jahrbuch für Volksliedforschung* (1970-1985), *Lied. Chanson. Folklore* (1977), *Michel bzw. Folk-Michel* (versch. Untertitel, 1977-1990), *Musikexpress* (1969-1983), *Musikexpress. Sounds* (1983-1985), *Sing In. Magazin für Kabarett Song Chanson* (1972-1973), *Song* (versch. Untertitel, 1966-1969), *Sounds* (versch. Untertitel, 1966/67-1983), *Troubadoura. Frauenmusikzeitung* (1978-1981), *Unsere Stimme. Zeitung für eine Musik, die von unten kommt* (1976-1977). Vgl. hierzu das Literaturverzeichnis, außerdem Bühler 2020: 2-5, 15-44.

den Dynamiken des Austauschs Rechnung (u.a. nachzuvollziehen bei James 1976: 240; James 1977a: 204; Jauch 1977: 48; Hanneken 1984: 41).

Aus den rar gesäten Aussagen und Interventionen von Deutsch-Folk-Akteur*innen lässt sich ableiten, dass diese sich ebenfalls (links-)politisch und basisdemokratisch engagiert verstanden wissen wollten. Diesem Selbstverständnis lag die Argumentation zugrunde, dass Folk-Musik ob ihrer leichten Verständlichkeit und ihres kommunikativen Charakters inhärent demokratisch sei, womit sich ihre Argumentation an denselben Grundsujets orientierte wie die der printmedialen Folk-Akteur*innen. Es deutet sich also eine Parallelführung in der Begründung von Standpunkten an, die es nun genauer zu untersuchen gilt.

Zeitgleich manifestierte sich die Argumentationsbasis für eine kritische Auseinandersetzung mit Folk-Musik, mit der dann über Deutsch-Folk und den mit diesem Begriff in Verbindung gebrachten Bands diskutiert und geurteilt wurde. Deswegen ist es zunächst zielführend, die besonders relevanten Aspekte und Narrative des Diskurses eingehend nachzuvollziehen, bevor die Verengung auf Deutsch-Folk-Bands beschrieben werden kann.

2. Gegen Musikanalphabetismus, für Volkstümlichkeit – Zum Einfluss Hanns Eislers und Bertolt Brechts

Der linkspolitische Anspruch, der an Folk-Musik herangetragen wurde, hatte verschiedene, auch nationalspezifische Ursprünge. Hierzu zählt die Rezeption der Ideen, Schriften und des Repertoires von Bertolt Brecht und Hanns Eisler. Zuerst fanden ihre Theorien über den Umweg der Jugendbewegung Eingang in das Waldeck-Umfeld (Holler 2014: 223–226). Dort wurden sie neben Heinrich Heine als „deutsche Tradition“ (Kaiser 1968: 31) rezipiert (Kerbs 1977: 4). In der Folk-Musik der 1970er Jahre wurde ihr Œuvre dann vermehrt aufgegriffen und fand sich im Repertoire von Liedermacher*innen, Folk-Bands, sogenannten fortschrittlichen Chören (Faure 1981: 14f.) und Songgruppen wieder (Funk-Hennings 1995; Hippen 1977: 8; Willach 1979: 7).

Eisler propagierte ab den 1920ern in seinen Kompositionen eine „agitation and enlightenment of a proletarian audience“ (Robb 2007: 55) die sich einerseits kritisch mit einer in Eislers Augen sowohl elitären wie apolitischen bürgerlichen Musik-Tradition (E-Musik) und andererseits mit einer auf Zerstreuung und Manipulation sinnenden Massenkultur (U-Musik) auseinandersetze.

Explizit wurde Eisler in der Zeitschrift *Eiserne Lerche* rezipiert. Ausgangspunkt für die Eisler-Rezeption bildete dort die 1973 posthum veröffentlichte Schrift *Materialien zu einer Dialektik der Musik* (Eisler 1973), welche in den meisten relevanten Artikeln als Quelle genannt und zitiert wurde. Im Wesentlichen bezog man sich auf die von Eisler propagierte „planmäßige Liquidierung des Gegensat-

zes zwischen ‚ernster‘ und ‚leichter‘ Musik“ (Eisler, in Sponheuer 1977: 5), um eine politisierende Musik für die „arbeitende Bevölkerung“ (Reddig/Nyffeler 1976: 14) zu schaffen. Dies fußte auf Eislers historisch abgeleiteter Dichotomie beider Kulturformen, die er auch auf die gesamte Gesellschaftsstruktur bezog (Sponheuer 1977: 6; Grünberg 1977; Gillig 1978a: 50). Die Funktionen von U- und E-Musik, so gab Bernd Sponheuer 1977 Eislers Erfahrungen in der *Eisernen Lerche* wieder, würden für sich allein genommen wenig nützen:

„die U-Musik erfüllt eine soziale Funktion – aber nur um den Preis musikalischer Differenziertheit, die E-Musik genügt den Ansprüchen an musikalische Differenziertheit – aber nur um den Preis ihrer sozialen Funktion“ (Sponheuer 1977: 5).

Um diese Dichotomie aufzulösen, führte Sponheuer als ästhetisches Ideal Eislers Begriff der „neuen Volkstümlichkeit“ (ebd.: 6) ein, welche „ein Umschlag des Neuen in das Einfache [sei]. [...] Der historische Widerspruch zwischen Kunst und Unterhaltung wird aufgehoben, und seine Elemente werden sich in einer neuen Einheit wechselseitig durchdringen“ (Eisler, in ebd.).

Um eine „totale Umfunktionierung der Musik“ (Adamek 1978: 10) zu erreichen, solle sie – so zitierte Karl Adamek 1978 in einem anderen *Eiserne-Lerchen*-Artikel Eisler – das „praktische Verhalten der Zuhörer“ (Eisler, in ebd.) beeinflussen. Dies setze, so Adamek, eine textierte Musik voraus. Um eine Volkstümlichkeit „im Interesse des ganzen Volkes“ (Stöhr 1978: 10) zu erreichen, so stellte der Autor Wilibald Stöhr eine Ausgabe später fest, liege es an den Musiker*innen, Volksmusik historisch aufzuarbeiten und in einen aktuellen Bezug zu setzen (ebd.: 11). Die Autor*innen der *Eisernen Lerche* propagierten in ihrer Auseinandersetzung mit Eisler also konkrete Handlungsanweisungen für (Folk-)Musiker*innen.

Trotz des Plädoyers für eine Verbindung beider Kompositionsweisen und Ästhetiken wurde der kritischen bis pejorativen Haltung Eislers gegenüber Populärmusik ein großer Raum zuteil. Wenn dies auch nicht immer ganz unkritisch abgenickt wurde (Adamek 1978: 10; Redaktion 1978b: 2), unterstrich man etwa das „suchtartige Bedürfnis“ (Sponheuer 1977: 6) der Massen nach Populärmusik sowie deren „Rauschgift und Fluchtfunktion“ (Adamek 1978: 10) und bemühte Eislers Begriff des „Musikanalphabetismus“ (Sponheuer 1977: 6) der Arbeiterklasse, um die angestrebte aufklärerische Funktion von Musik zu verdeutlichen (ebd.; Redaktion 1978a: 2).

Der Begriff Volkstümlichkeit fand auch durch die Schriften Brechts Eingang in den Diskurs. In der *Eisernen Lerche* unterstrich man 1976 anhand Brechts Schrift „Volkstümlichkeit und Realismus“ (1938) jedoch stärker dessen „klare Absage an einen klassenneutralen Begriff von Volkstümlichkeit“ (Reddig/Nyffeler 1976: 16). Diese soziale Definition von Volk und deren verschiedenen Kulturformen sei-

en durch die Kulturindustrie zementiert worden.⁴ Ziel der Argumentation war es, die Brauchbarkeit von Schlager-Adaptionen, aber auch des Arbeiterliedes und des bürgerlichen Erbes auszuloten (ebd.). Volkstümliche Musik grenze sich von einer populären Musik ab. Popularität wurde dabei als „das Ergebnis einer rücksichtslosen ‚Promotion‘ der großen Konzerne der Unterhaltungsindustrie“ (ebd.) definiert und mit Schlagersänger*innen wie Heino assoziiert:

„Eine Figur wie Heino hat gleichzeitig zwei Aufgaben zu erfüllen: Die Profitrate des Unternehmens zu garantieren und die kulturellen Bedürfnisse der Bevölkerung mit minderwertigen Produkten, die sich aus Abfallresten der ‚oberen‘ bürgerlichen Kultur und korrumptem Volksliedgut zusammensetzen, zu befriedigen. Die realistische Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse, an der die Bevölkerung objektiv interessiert ist, geht in Heinos Liedern unter in einer Welt des falschen Scheins, der verborgenen Ideale und der falschen Versprechungen“ (ebd.).

Somit findet sich hier eine sehr deutliche Ablehnung kommerzieller Musikproduktionen, die als degeneriert gesehen wurden. Die „realistische Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse“, die Heinos Musik abgesprochen wurde, stünde dem angestrebten volkstümlichem Ideal gegenüber, welches mit Brechts Text durch Begriffe wie Verständlichkeit und Einfachheit erweitert wurde (Brecht 1967). Der Unterschied von Volkstümlichkeit und Popularität sei in der Schlagermusik bereits in den Texten bemerkbar, jedoch nicht so einfach für die Musik zu bestimmen. Auch wenn Schlagermusik (auch erweitert auf Populärmusik im Allgemeinen) in der *Eisernen Lerche* als „süße, herbe oder pikante, meist aber uncharakteristische breiige Einheitssoße, am Laufmeter produziert in den Studios der Konzerne“ (Reddig/Nyffeler 1976: 14) beschrieben wurde, sei die instrumentale Seite dieser Musik eher neutral. Instrumentale Musik ließe sich grundsätzlich etwa mittels Brechts Verfremdungseffekts (ebd.: 14f.; Dümling 2003: 797) durch neue oder abgeänderte Texte umfunktionieren, um somit „dem Zuhörer [...] Erkenntnisse [zu] vermittel[n], zu denen er, wenn Text und Musik deckungsgleich sind, nicht befähigt wird“ (Reddig/Nyffeler 1976: 15). Dies sollten sich Musiker*innen nach einer vorgeschobenen kritischen Betrachtung der Lied-Quelle zunutze machen (ebd.: 15f.). In den Ausführungen der Folk-Akteur*innen ergänzten sich somit Brechts Vorstellungen von Volkstümlichkeit mit Eislers Dichotomie der

4 Wenn dies so auch nie explizit benannt wurde, ist davon auszugehen, dass sich viele der in den Zeitschriften zu Wort meldenden Autor*innen auch auf den kapitalismuskritischen Ansatz von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno Bezug nahmen. So z.B. auf deren Begriff der Kulturindustrie und dem Verständnis von Kultur als Ware (Horkheimer/Adorno 2015).

Musikkultur zu einem bestimmten Adoptionsideal, das quellenkritisch war und auf einen subversiven Umgang mit Liedtexten abzielte.

3. Die klassengesellschaftliche Umdeutung des Volks-Begriffs

Der zentrale Begriff Volk wurde innerhalb des Folk-Revivals allgemein nur sehr selten ethnisch oder nationalistisch definiert. Stattdessen wurde er in der Regel auf der Basis von Eislers und Brechts Argumentation als klassengesellschaftliches Konzept begriffen. Zwar hatte sich in den 1970er Jahren Folk(-Musik) als allumfassender Oberbegriff auch in der Bundesrepublik etabliert, zunächst stellten viele Zeitschriften-Akteur*innen aber die Begriffe Volksmusik und -lied als Selbstbezeichnung für die Musik des Folk-Revivals zur Diskussion. Die Intention dahinter war nicht selten eine Abgrenzung oder auch ein Reclaiming gegenüber der institutionalisierten Volksmusikpflege und der Schlagermusik, die ebenfalls mit diesen Begriffen umgingen. Somit sah man eine Begriffsdefinition des Wortes Volk als selbstverständlich und notwendig an. Bereits 1966 in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Song* setzte der Autor Arno Klönne im Kontext der deutschen Revolution von 1848 Volk mit Klassengesellschaft gleich (Klönne 1966: 20f.). Diese Einteilung der Gesellschaft in Klassen wurde, wie oben gezeigt, eine Dekade später wieder verstärkt aufgenommen, wobei mal mehr, mal minder strikt in ein Oben – Staat, Bürgertum, Kirche, institutionalisierte Politik, Herrschende – und ein Unten – Arbeiterklasse, werktätige Bevölkerung, Beherrschte – unterschieden wurde (u.a. Maske 1977b: 10; Anon. 1977; Frahm/Alber 1978: 46). Das Bürgertum bildete oft eine dritte separate Klasse (Vogel 1978a: 5). Erweitert wurde dieses Verständnis mit Rekurrieren auf Eisler auch auf den Kulturbetrieb. Die „Massenmedien“ (Holzräddchen 1976: 8) und die Musikindustrie galten als mächtige Entscheider, die dem Volk Medien und Kultur entrissen hätten, es in eine passive Konsumhaltung drängen würden und im Allgemeinen für eine kommerzielle, manipulative und unpolitische Massenkultur verantwortlich seien (Maske 1977b: 9; Vogel 1979: 17; Ahlbrand 1980).

In der Zeitschrift *Michel* wurde in den ersten Ausgaben eine Volkslied-Definitionsdebatte geführt. Dazu steuerte Hans-Günther Vogel eine vierteilige Artikelreihe bei. Laut Vogel existierten zwei wesentliche Definitionen des Wortes Volk. Auf den ostdeutschen Ethnologen Wolfgang Steinitz Bezug nehmend definierte er die „träger der volksliedkultur [als] jene unterdrückten schichten, auf deren kosten die herrschenden schichten ihre ‚hohe kultur‘ aufbauen“ (Vogel 1978a: 5). Dem gegenüber stünden „die konservativen kräfte (vor allem in unseren medien)“, die „darunter immer noch die traute volksgemeinschaft, unabhängig von herkunft und schichtzugehörigkeit – so richtig ein einig volk von brüdern“ (ebd.) verständen. Die Definition von Volk sei für Vogel aber „nur innerhalb einer so-

ziologisch-ökonomischen Diskussion machbar“ (ebd.). Er unterstrich zudem die gesonderte Stellung des Bürgertums:

„[F]ür mich steht VOLK als Gegenpol zu den herrschenden, seien es nun feudadel oder Kirche, Industriekapital oder Finanzoligarchie [...]. Der bürgerliche Mittelstand spielt dabei eine eigene Rolle [...], tendiert aber nach einer anfänglich revolutionären Phase eher dazu, sich mit den herrschenden Schichten zu arrangieren“ (ebd.).

Gleichzeitig verwies er aber auch darauf, dass das Volk „kein einheitliches Gebilde ist und daß damit auch seine kulturellen Äußerungen uneinheitlich sind“ (ebd.).

Im Verlauf der nächsten Ausgaben zeigte sich in den Leserbriefen, dass einige Folk-Revival-Akteur*innen mit dogmatischem Marxismus und insbesondere mit in dieser Hinsicht ideologisch gefärbter Sprache wenig anfangen konnten.⁵ Der Münsteraner Liedermacher Manfred Kehr, der die Autorenschaft von Vogel kurzzeitig übernommen hatte, vertrat die Meinung, dass das Volk sich nur mit einer „Klassenanalyse der jeweiligen Gesellschaft“ (Kehr 1978: 9) identifizieren ließe und dass sich eine dichotome Teilung der Gesellschaft in Klassen durch die Menschheitsgeschichte zöge.

„Die eine Klasse verfügte stets über die Produktionsmittel, kontrollierte den Produktionsvorgang, unterwarf sich die Arbeitskraft der anderen Klasse und beutete sie aus. [...] Diese beiden Klassen stehen durch ihre Rolle in der Gesellschaft grundsätzlich in Widerspruch zueinander. [...] Um darüber hinaus ihre Herrschaft über die Produktionsmittel aufrecht halten zu können, hält sich die Bourgeoisie heute einen großen Staatsapparat in Form von Parlamenten, Armee und Polizei, Justizapparat, Kirche, Gewerkschaftsführung etc. [...] Das Volk ist erst einmal die Arbeiterklasse und die kleinen und mittleren Bauern, daneben all diejenigen, die bereit sind, [...] sich für die Interessen der Arbeiterklasse einzusetzen und sich damit gegen die Ausbeuterklasse zu richten“ (ebd.: 9f.).

Auch wenn sich Kehrs Text hauptsächlich im Vokabular von Vogels Ausführungen unterschied, kam dieser Artikel bei den Leser*innen des *Michel* nicht gut an. Man warf Kehr „politische Pauschalialisierung und geistige Kleinmeierei übelster Sorte“ (Wenicker 1978: 12) vor. Dazu entgegnete man ihm mit einer holistischeren Definition, die jedoch das Konzept der Klassengesellschaft nicht negierte:

5 Zu Kritik an „wotradikalisch reagierende[r] linke[r] Revoluzzerei“ (Klöinne 1967: 50) und sozialistischen Ideen v.a. in Form institutionalisierter Politik der Partei DKP vgl. bspw. Kamp 1977: 11; Meyer 1978: 15.

„Volk stellt wohl ähnlich wie Gesellschaft eine Gesamtheit organisierten Zusammenlebens der Menschen in einem bestimmten räumlichen Verband einzuschließen allem Positiven und Negativen dar. Das heißt [...] auch, daß die Kultur aus den Merkmalen aller Klassen zusammengesetzt ist“ (ebd.: 13).

In den 1980er Jahren war die soziale Definition bereits mehr oder minder allgemein akzeptiert (u.a. UHe 1983). Dies deutet sich etwa in einer Artikel-Serie über ungarische Folklore-Instrumente von Róbert Mandel im *Folk-Magazin* an. In der Einleitung betonte der Musikwissenschaftler die kulturpolitischen Implikationen, die historisch gewachsen seien:

„Volksmusik und Kunstmusik trennten sich mit der Zusitzung der gesellschaftlichen Gegensätze. Die Reichen erhoben auf die neue Musik und die neuen Instrumente Anspruch, während sich die armen Bauern und die noch ärmeren Tagelöhner mit den bis dahin gebräuchlichen Musikinstrumenten begnügen mußten“ (Mandel 1982: 106).

Zudem verwies man in der neuen Dekade auch weiterhin auf die Korrumierung des Begriffs Volksmusik in der Schlagermusik. Als 1983 die Zeitschrift *Michel* ihren Untertitel „Folkzeitung“ durch „Zeitschrift für Volksmusik“ ersetzte, war man sich in der Redaktion durchaus dessen bewusst, dass man sich mit dem negativ behafteten Begriff Volksmusik in eine „angreifbare Position“ (wb 1983) begab. Der damalige Chefredakteur Walter Bast argumentierte, dass es nicht Sinn der Sache sei:

„die 894., garantiert richtige Definition des Begriffs ‚Volksmusik‘ [zu erläutern]. [...] Weil wir auch begrifflich die Volksmusik nicht mehr Heino, Gott hilf Fischer, Mosch und Konsorten überlassen wollen. Weil wir aber auch nie vergessen dürfen, daß die Diskussion nicht um Begriffe, sondern Inhalte gehen muß. Weil hierzulande der Hinweis darauf, daß wir unsere eigene Volksmusik immer noch nicht kennen, eine Provokation ist. Und weil irgendwann mal z.B. [der Liedermacher] Walter Mossmann unser Titelbild sein wird und obendrüber steht der MICHEL-Untertitel Zeitschrift für Volksmusik“ (ebd.).

So wurde einerseits auf die Unschärfe des Begriffs und die national-spezifische Situation der Volksmusik verwiesen, andererseits griff man auf die gängige Legitimationsstrategie der bundesdeutschen Folk-Akteur*innen zurück, indem man sich scharf von den als kommerziell und unauthentisch verfeindeten Folklore-Adaptionen der Schlagermusik abgrenzte, um den Begriff Volksmusik umzudeuten und mit Musiker*innen des Folk-Revivals zu assoziieren.

Selbst in der Tendenz zum Regionalismus, der in der Bundesrepublik etwa durch ein wiedererstarkendes Interesse an regionalen Dialektien und Sprachen (v.a. Plattdeutsch, Schwäbisch, Pfälzisch) Platz im Folk-Revival fand, spielte eine ethnische Definition quasi keine Rolle. Auch hier stand das politische Engagement gegen eine Obrigkeit, die mit hochdeutscher Sprache assoziiert wurde, im Vordergrund.⁶ Durch die soziale Definition von Volk unterstrich man also das angestrebte links-politische Engagement der Folk-Musik gegen eine (meist staatliche) Herrschaftsgewalt. Gleichzeitig setzte man sich von dem als museal, pädagogisch und nationalistisch empfundenen Volks-Verständnis der Romantik, etwa bei Johann Gottfried Herder (Baumann 1996: 72-74), und der rassistischen Blut-und-Boden-Ideologie des Nationalsozialismus ab, gegen die man sich ohnehin scharf abgrenzte.

4. Legitimierungen deutscher Folklore-Adaptionen in Abgrenzung zu Faschismus und Konservatismus

Der Ersatz eines ethnisch definierten Volkes durch eine Klassengesellschaft und die Betonung einer historisch reflektierten und aktualisierten Wiedergabe von Lied-Quellen standen nicht nur im Zusammenhang eines durch Eisler und andere linkspolitische Vordenker*innen propagierten politischen Bewusstseins durch Musik. Vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Diktatur dienten diese Argumente auch als notwendige Strategie zur Legitimierung von insbesondere deutschsprachigen Folklore-Adaptionen.

Der Liedermacher Franz Josef Degenhardt hatte bereits 1966 die problematische Beziehung der bundesdeutschen Gesellschaft zu ihrer Folklore in seinem Lied „Die alten Lieder“ pointiert verbalisiert: „Tot sind unsre Lieder,/unsre alten Lieder./Lehrer haben sie zerbissen,/Kurzbehoste sie verklampft,/Braune Horden totgeschrien,/Stiefel in den Dreck gestampft“ (Degenhardt zit. n. Sygalski 2011: 37). Im Forschungszeitraum wurden in den Folk-Zeitschriften deutsche Lied-Quellen und die eigene Tradition als tot empfunden, ein Modernisierungsbedarf festgestellt oder darauf hingewiesen, dass eine faschistische oder konservative „Pervertierung“ (Maske 1977b: 10) überwunden werden müsse. Gemäß Degenhardts Zeilen wurden verschiedene Ursprünge für diesen Tod ausgemacht: institutionalisierte Brauchtumspflege durch Museen, Vereine und Schulen (Thym-Hochrein 1985: 33; Borg 1979: 15; Löppmann/Reusch 1981: 36), die problematische Vergangenheit der Volksmusik während der NS-Diktatur und mit Abstrichen auch in deren nationalistischen, romantischen Deutungen im 18. und 19. Jahrhundert (Alpha 1973: 22; Vogel 1978b: 3; Roßmann 1973: 34) sowie die Adaptionen

6 Zu Dialekt und Regionalismus im Folk-Revival vgl. bspw. Maier 1978; Fritz 1980; Debus 1980; Roßmann 1978.

von Schlagermusiker*innen – wie Maria Hellwig, den Fischer Chören und v.a. dem bereits genannten Heino, der sich ab spätestens 1973 zum primären Feindbild entwickelt hatte (Kröher 1974: 35; Limpinsel 1975: 34). Zusätzlich sah man sich auch mit anderen faschistischen, rechten oder konservativen bzw. so eingeschätzten Musiker*innen und Akteur*innen konfrontiert: Im Falle der Zeitschrift *Song* etwa mit der Sing-Out-Deutschland-Bewegung, in den 1970er Jahren mit den antikommunistischen Folk-Musik-Kritiken des Journalisten und Jazz-Kritikers Reginald Rudorf und um den Dekaden-Wechsel mit dem CDU-nahen Liedermacher Gerd Knesel (Siegfried 2017: 581; ga 1977b; Cless 1980).

Grundsätzlich wurde im Forschungszeitraum von Folk-Akteur*innen – bereits beginnend mit der ersten Hälfte der 1970er Jahre – von einer „gebrochenen Kulturtradition“ (Wader, in Maske 1977a: 39) oder einem „verdrängten eigenen Geschichtsbewußtsein“ (Lipping 1977: 18) gesprochen. Insbesondere die nationalsozialistische Diktatur, in der man, wie man 1973 im *Sing In* vermerkte, „diese Lieder dem Volke geraubt, gereinigt und umfunktioniert“ (Alpha 1973: 22) hatte, habe zu diesem Bruch und daraus folgend einem kulturellen Vakuum geführt.

Ab 1977 zentrierten sich die Argumentationen zunehmend um den Begriff der Identität. In einer Analyse des aktuellen „Volksliedbooms“ (Maske 1977b: 9) in der *Eisernen Lerche* führte man dies wie folgt aus: Bezüglich „eigener Kultur und Tradition“ (ebd.), mit der der Autor Ulrich Maske in erster Linie deutschsprachige und politisierende Musik meinte, sei die BRD in einem „ausgehungerten Zustand“ (ebd.). Dies würde die Menschen grundsätzlich unkritischer im Konsumieren von Musik (und Medien) machen. Deutsche hätten in der Vergangenheit entweder nur Schlagermusik oder englischsprachige Musik zu hören bekommen. Zu beiden hätten sie jedoch „eigentlich keine verständnisvolle Beziehung“ (ebd.). Dennoch bestünde ein Bedürfnis nach eigener Kultur, was Maske am Erfolg Udo Lindenberg festmachte. Grundsätzlich sei

„[d]as Geschichtsbewußtsein, das in unseren Schulen vermittelt wird, [...] in der Regel nicht geeignet, die eigene Tradition zu verarbeiten. Durch idealistische Geschichtsschreibung, die Kriege auf krankhafte Unzulänglichkeiten Einzelner zurückführt, die Unterdrücker und Unterdrückte, Faschisten und Kommunisten in die Kategorie Extremisten einordnet, die also eine Geschichte zusammenfügt, daß sich die Balken biegen“ (ebd.),

würden „besonders junge Leute ihrer Tradition systematisch entfremdet, über ihre historische und soziale Lage beschwindelt“ (ebd.) werden. Dies und der Umstand, dass Volkslieder von „Herrschenden okkupiert“ (ebd.) seien, führten Maske zu einer Prognose unter Vorbehalten und aufgeworfenen Fragen:

„[O]b unsere Volkslieder von allen zu verstehen sind, ihre Inhalte noch eindeutig wahrgenommen werden können, ohne erklärt zu werden [...] [?] Oder werden sie wertfrei empfunden, vielleicht als etwas Exotisches, vermitteln sie ein neues Hippie-Feeling [...]? Oder eine neue Latsch-latsch-die-Heide-blüht-Emotion? Oder gelingt es einigen wieder, ihre perverse Brauntönung anzu-bringen[?]“ (ebd.).

Auch der Liedermacher Hannes Wader kam in jenem Jahr in seinen Interviews mit der *Eisernen Lerche* und dem *Sounds* auf dieses Thema zu sprechen. Noch expliziter als Maske zielte er dabei auf einen „amerikanischen Kulturimperialismus“ (Wader, in Schwedes/Flacke/Sponheuer 1977: 12): „[D]er Amerikaner [...] [ist] hier eingebrochen, so daß für die Aufarbeitung eigener Traditionen überhaupt kein Platz mehr war“ (ebd.). Weiter bettete er die Ursachen in die geopolitischen Zusammenhänge nach 1945 ein. Zu dieser Zeit hätte sich in der BRD ein kulturelles Vakuum aufgetan, das von US-amerikanischer Kultur gefüllt wurde, durch den Vietnam-Krieg sei jedoch das Vertrauen in die USA wieder verloren gegangen. Dieses neuerliche Vakuum wiederum werde nun mit Folk-Musik gefüllt (ebd.).

Durch die nationalsozialistische Vergangenheit der BRD wurde die gebrochene Tradition der bundesdeutschen Kultur als nationales Spezifikum wahrgenommen. Das Schamgefühl zu singen sei verantwortlich für eine theoretische Herangehensweise, welche nach 1945 quasi unausweichlich gewesen war. Dies führte auch Bernhard Hanneken 1981 im *Michel* aus:

„Man darf [...] nicht vergessen, daß gerade die deutsche Folkszene von vornherein mehr einen theoretischen Anspruch gehabt haben mußte. Wir haben seit 1945 vor allem eine gebrochene Tradition. Bei uns wird sehr wenig in Familien gesungen, bei uns gibt es eine große Scheu, in der Öffentlichkeit zu singen. [...] Da die Engländer bspw. eine ungebrochene Tradition haben, fällt es ihnen sehr viel leichter, neue Einflüsse zu verarbeiten. Bei uns war die Folkmusik immer schon intellektuell, und sämtliche Einflüsse sind theoretischer Natur“ (Hanneken 1981: 6).

Letztendlich, so wird an Hannekens Worten deutlich, sei es in der BRD gegenüber Ländern mit vermeintlich ungebrochenen Traditionen wie Großbritannien oder etwa Irland ob der nationalsozialistischen Vergangenheit sehr schwer bis unmöglich, eine eigene, vergleichbare und auch ebenbürtige Folk-Musik zu spielen und eine Tradition zu etablieren.⁷ Diese sei jedoch notwendig, um neue (musikalische) Impulse aufzunehmen. Die Korrumperung durch den Nationalsozialismus habe

⁷ Zum Topos der Ebenbürtigkeit vgl. auch Schwedes/Flacke/Sponheuer 1977: 13; Kannmacher 1982; Schöntges/Kannmacher: 1977: 18.

nicht nur zu einem schwierigen Umgang mit dem Repertoire geführt, sondern auch mit dem Musizieren selbst. Welche Schlüsse wurden nun aus dieser schwierigen Aufgabe gezogen, sich von einer faschistischen und konservativen Pervertierung zu lösen und ein politisches Engagement nach dem Vorbilde Eislers und Brechts zu vermitteln?

5. Die Diskussion um (klangliche) Ideale und Adoptionsstrategien

So gut wie alle Ansätze, ein politisches Engagement innerhalb einer selbstbewussten, bundesdeutschen Folk-Musik zu schaffen, einte in den 1970er Jahren das Ideal einer Gebrauchsmusik (Gillig 1978a: 50). So griff man z.B. die politische Funktion 1973 im *Sing In* auf. Volkslieder schilderten „vergebliche Versuche der Auflehnung gegen die Obrigkeit“ (Alpha 1973: 21), womit der Ausdruck vom Wunsch nach Veränderung und Verbesserung der Lebenssituation des Volkes dieser Musik inhärent sei. So gesehen seien Volkslieder ein „wichtiges politisches Medium und erfüllen eine besondere kommunikative Funktion“ (ebd.). Gerade dieses vermittelnde Element, welches sich auf die Kommunikation von Inhalten zwischen Musiker*innen und Publikum bezog, wurde von mehreren Autor*innen betont und als wichtige Voraussetzung dafür gesehen, dass „folk nicht nur konsumiert werden sollte“ (Gliniorz 1977: 3; vgl. außerdem Brocke 1978).

Die viel beschriebene Funktion der Bildung eines historischen und letztendlich politischen Bewusstseins, ob nun Teil einer eislerischen Volkstümlichkeit oder einer anti-faschistischen Haltung, konnte in den Augen der Folk-Akteur*innen durch unterschiedliche Mittel erreicht werden.⁸ Redakteur*innen wie Ulrich Maske sprachen sich etwa für die brechtsche Verfremdungstechnik als probates Mittel aus. AG Song-Mitglied Peter Kühn betonte 1982 im *Folk-Magazin*, dass bei der Adaption historischer Liedquellen eine Einordnung dieser v.a. in der Konzert-Situation selbst notwendig sei:

„Historische Lieder müssen in ihrem historischen Zusammenhang angesagt werden. So ist es notwendig, über ihre Entstehung und Verbreitung etwas zu wissen, über die jeweilige Herrschaftsform und die Rolle der Zensur etwas aussagen zu können. Sonst kann ein Lied wie ‚Oh König von Preußen‘ zur munteren und textvernebelnden Fingerpick-Orgie oder eines wie die ‚Moor-soldaten‘ zum Happy-Mitklatsch-Sound degenerieren“ (Kühn 1982).

8 Bspw. Thomas Kannmachers internationalistischer und an hohe spieltechnische Fertigkeiten geknüpfter sogenannter Impro-Folk-Ansatz (Kannmacher 1982), oder die Forderung, dass Folk-Musik zu revitalisieren sei, indem man auf das kulturelle Kapital älterer, traditioneller Musiker*innen zurückzugreife (Thym-Hochrein 1985).

Die zu vermeidenden Fingerpick-Orgien und Happy-Mitklatsch-Sounds verdeutlichen die Abwertung des musikalisch-instrumentalen Aspekts der Folk-Musik. Darüber hinaus zeigt sich hier auch eine kritische Haltung gegenüber einer Musik, die bei Hörer*innen übermäßige körperliche und emotionale Reaktionen hervorrufen würde. Demnach konsumiere das Publikum dabei nur, ohne nachzudenken. Diese Argumente waren dann auch ein Sprungbrett für eine sehr pejorative Kritik an Musiker*innen, denen dieses Kompositions- bzw. Adoptionsideal unterstellt wurde – diese Kritik fasste sich ab 1974 auch in dem Begriff *Happy-Folk* zusammen (Lipping 1977: 16f.; Anon. 1974: 24; Rögner 1976).

Das „rauschhafte“ (Lipping 1977: 15) und „zwanglos[e]“ (ebd.), das gemeinschaftliche und sinnliche Erleben von Musik, welches im Zusammenhang mit Musiker*innen und Hörer*innen von Happy-Folk betont wurde, haftete bestimmter Folk-Musik bis in die 1980er Jahre hinein an (Kannmacher 1982: 44; Zellner 1981: 23). Neben Deutsch-Folk-Bands wurde dieser Begriff im Laufe der 1970er Jahre zunehmend auch mit Irish-Folk-Bands assoziiert, deren Musik nun zunehmend als kommerziell und deshalb in der bestehenden Logik von Folk-Akteur*innen als entpolitisert wahrgenommen wurde (Kröher 1974; ga 1979).

Musik, die „ausschließlich der Geldvermehrung oder psychologischen Strategie (Werbung, deutscher Schlager, Rock, Musikbox)“ (Kannmacher 1975: 31) diene, wie es der Musiker Thomas Kannmacher 1975 im *Folk-Magazin* schrieb, könne keine Volksmusik sein. Die hier von Kannmacher erwähnte Rockmusik⁹ im Besonderen entfachte über den gesamten Forschungszeitraum kontroverse Diskussionen, die meist auf eine Kapitalismus- bzw. Kommerzialisierungskritik abzielten. Damit setzte man sich von der in den 1960er Jahren noch durchaus positiven Rockmusik-Rezeption, wie es sie bspw. im Umfeld der Zeitschrift *Song* gab, ab (Kuhnke 1968). Später dann wurde eine kritische Haltung gegenüber Rockmusik – mit einem gewissen Dogmatismus – v.a. in der *Eisernen Lerche* perpetuiert.

Neben dem Argument der Kommerzialisität äußerte man sich dort auch kritisch zum klanglichen Charakter (Verzerrung und Lautstärke), der die Vermittlung einer politischen Botschaft unmöglich machen und das Publikum bzw. die Hörer*innen in eine konsumierende, unaufmerksame Haltung drängen würde (Fleischmann 1982). Dem gegenüber stellte man ein Hör-Ideal der „Wachheit und Aufmerksamkeit“ (Stern 1977). Beide Punkte lassen sich an einem *Eiserne-Lerche*-Artikel von 1977 über Punk-Rock exemplifizieren. Punk-Rock wurde dort als Mode entlarvt, die ihren Ursprung zwar in der Perspektivlosigkeit Jugendlicher habe. Doch es ging in dieser Kritik v.a. darum, dass „Punk-Fans [...] nicht nur finanziell geschröpft [werden], sondern [...] auch geistig verarmen“ (Schumann 1977: 11)

9 In der Kritik standen v.a. die sich in den 1980er Jahren ausdifferenzierenden popularmusikalischen Genres wie Hard-Rock, Punk-Rock, Reggae sowie Neue Deutsche Welle (vgl. bspw. wgr 1981; Fleischmann 1982; Weyer 1982).

sollten. Das Klangbild wurde als „Form der substanzlosen, harten und schnellen Musik [...] [, die] durch Monotonität des Rhythmus, der Griffen auf Bass-, Rhythmus- und Lead-Gitarre gekennzeichnet“ (ebd.: 10) sei, beschrieben.

Darüber hinaus wurden auch Gender-kritische Argumentationen angeführt, in denen etwa die fehlende Partizipation von Frauen in der Rockmusik kritisiert wurde (Weyer 1984; Barbara 1978, Anon. 1981). Ebenso wandte man sich gegen eine Sexualisierung von Frauen sowie die Zurschaustellung „aggressiver [männlicher] Sexualität“ (Rosenegger 1979) und polemisierte gegen einen „Sexprotzkult“ (ebd.). Die Performance, welche als „(sexuelle) Freiheit“ (ebd.) verkauft würde, diene allein dazu, Aufmerksamkeit zu generieren, und somit letztendlich nur zur Gewinnmaximierung (ebd.).

Auch im *Folk-Magazin* wurden trotz einer anti-puristischen, Rockmusik inkludierenden Haltung immer wieder kritische Töne laut. Diese trafen Folk-Rock-Bands¹⁰ und Rockmusiker*innen, die mit folkloristischen Versatzstücken spielten. So wurden die rockmusikalischen Folklore-Adaptionen des Hamburger Musikers Achim Reichel vom *Folk-Magazin*-Herausgeber Heinz Mees als „Joke“ (hm 1978) bezeichnet und in einem Portrait über die Folk-Rock-Band Reifrock vermerkte man dort, dass diese Band es verstehe, „mit den Elementen der Rockmusik den volksliedhaften Charakter ihrer Texte nicht zu zerstören“ (Anon. 1980: 31). Der hier gezeichnete Gegensatz zwischen Rockmusik und Volksliedhaftigkeit deutet nochmals darauf hin, dass Rockmusik als problematischer Einfluss in der Folk-Musik gesehen wurde.¹¹

6. „Frei schwebende mystifizierende Sangeslust“ (Rebscher 1976: 12) – Der Diskurs um Deutsch-Folk-Bands

Die besondere Aufmerksamkeit, die Deutsch-Folk-Bands ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre erfuhr, verwandelte sich nicht zwangsläufig in Kritik (hm 1977; Redaktion/mk/bh 1982; wb, mk 1984), jedoch lässt sich insbesondere in Schallplatten-Rezensionen und Festival-Berichten ein skeptisches bis negatives Narrativ ausmachen. Eine gewichtige Rolle innerhalb dieses Narrativs spielten v.a. das Argument der Gebrauchsmusik, eine Kapitalismus- und Rockmusik-Kritik sowie der Reaktionismus- und Happy-Folk-Vorwurf. So wurde Deutsch-Folk in die Nähe

¹⁰ Der Begriff Folk-Rock wird in den Quellen häufig synonym zu Deutsch-Folk verwendet (Gillig 1978b: 54; hm 1979).

¹¹ Nicht alle Akteur*innen fassten dies so auf. Dies zeigt sich u.a. in der Rezeption von Peter Wickes Nobilitierung der Rockmusik in der DDR als dezidiert volkstümliche Musik. An anderer Stelle wurde Rockmusik als ein Genre verstanden, das Folk-Musik als neue Volksmusik abgelöst hatte (Hanneken 1981: 6; Frey/Legath 1978: 39; Wicke 1982a; 1982b).

der unliebsamen, konservativen und kommerziellen Schlagermusik gerückt. Besonders stark traf dies die 1971 in Heidelberg gegründete Band Elster Silberflug. Das *Folk-Magazin* veröffentlichte 1975 eine Rezension des ein Jahr zuvor erschienenen Albums „Ich fahr dahin“. Diese Rezension enthält den Topos der Abwertung des Musikalischen gegenüber dem Inhalt. Zunächst wurde nämlich die „hervorragende musikalische Interpretation“ (Anon. 1975a) – also die instrumentalen und kompositorischen Fähigkeiten – der Band gelobt, doch:

„Kritisch wird die Sache lediglich bei der Zusammenstellung der Liedauswahl. Und da muß man feststellen, daß praktisch kein einziges politisches oder demokratisches Lied ausgewählt wurde. Mag das nun Absicht oder Zufall sein: es stimmt nachdenklich, wenn heute die deutschen traditionellen Lieder ästhetisch schön, aber völlig geschichtslos dargeboten werden. Die Liedauswahl für eine Platte mit ‚Deutsch-Folk‘ ist auch immer eine politische Auswahl und eine Frage des Bewußtseins“ (ebd.).

Elster Silberflug, deren Musik in einer anderen *Folk-Magazin*-Rezension als „sch.-reaktionär“ (ga 1977a) bezeichnet wurde, wurde hier das (politische) Bewusstsein abgesprochen. Diese vermeintlich apolitische Adaption deutscher Folklore wurde als geschichtslos verstanden. Dieses Zitat zeigt, dass Abweichungen vom Verständnis Folk-Musik gleich politisches Engagement als äußerst negativ empfunden wurden. Der hier problematisierte (bundes-)deutsche Kontext zeigt zudem, dass die NS-Vergangenheit implizit noch eine Rolle spielte. Elster Silberflug wurde mit dieser letzten Bemerkung implizit vorgeworfen, auf der falschen Seite zu stehen, auf der die demokratische und anti-konservative Vergangenheit deutscher Volkslieder (und gleichzeitig deutscher Geschichte) negiert würde. Deutsch zu sein hieße, so die Auffassung des *Folk-Magazins*, demokratisch zu sein. Diese Einstellung wurde so auch noch einmal in einer Rezension zu einem Album der Göttinger Band Lilienthal wiederholt. Deren demokratische Texte hätten lediglich eine „Alibi-Funktion“ (hmt 1978: 11), und man fuhr weiter fort, dass „demokratisch [zu sein] doch geradezu eine Verpflichtung für jeden Deutsch Folker“ (ebd.) sei. Somit etablierte sich die Meinung, dass Deutsch-Folk-Bands professionell und ästhetisch ansprechend musizieren würden, deren Texte jedoch nicht dem politischen Anspruch des bundesdeutschen Folk-Revivals entsprechen würden.

Wie verhielten sich nun Deutsch-Folk-Bands zu dieser hervorgebrachten Kritik und dem hier herausgearbeiteten Diskurs im Allgemeinen? Zunächst ist es wichtig zu vermerken, dass sie sich in den untersuchten Printmedien quasi nicht dazu äußerten. Es sticht lediglich die zwischen 1975 und 1977 im *Folk-Magazin* veröffentlichte Deutsch-Folk-Kolumne heraus. Neben anderen Autor*innen steuerten als Vertreter des Deutsch-Folk die Bands Fiedel Michel (Münster), Limpinsel (Essen), Holzrädchen (Gießen), Larynx (Fürth/Odenwald) und Queskedatdann

(Mainz u. Wiesbaden) Artikel bei. Diese geben einen Einblick in ihr Selbstverständnis im auch kritischen Umgang mit deutscher traditioneller Folk-Musik.

Die Band Fiedel Michel führte drei Punkte als Begründung für ihre Auseinandersetzung mit deutscher Volksmusik an: zunächst den Spaß am Spielen dieser Musik, zu der man über schottische und irische Folk-Musik leicht Zugang gefunden hätte, und den Umstand, dass die Musiker*innen deutsch seien und Deutsch sprechen würden. Zweitens unterstrich die Band, dass Volksmusik „eine ursprüngliche Art des Musizierens [...] in nicht entfremdeter Form“ (Fiedel Michel 1975: 33) sei. Ein „wesentliches Merkmal“ (ebd.) sei, „daß man etwas gemeinsam macht und sich gegenseitig mitteilt“ (ebd.). Fiedel Michels Intention sei es, die Hörer*innen „zum Selbermachen, Nachdenken, Singen, Tanzen etc.“ (ebd.) zu bringen. Diesem kommunikativen Element maß man ein dezidiert demokratisches Potenzial bei. „[T]raditionelle Musik“ (ebd.) sei nicht nur ihrer „Struktur“ (ebd.) nach demokratisch, sondern darüber hinaus auch in ihren Inhalten. Dabei bezogen sich Fiedel Michel auf eine „jahrhundertlange demokratische Liedtradition“ (ebd.), die von den „Bauernkriegen bis zum 2. Weltkrieg“ (ebd.) reiche. An dieser Stelle knüpften Fiedel Michel an das von Steinitz beeinflusste Verständnis von (deutscher) Folklore als primär in einer demokratischen Tradition stehend an. Diese Tradition sei „nicht zufällig vergessen“ (ebd.) worden und müsse wieder popularisiert werden. Der Band ging es nicht nur um konkrete politische Inhalte, sondern sie erweiterte das Politikverständnis auf die „Vermittlung von Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung oder Freude am gemeinsamen Mitmachen“ (ebd.: 34). Dabei spiele Volksmusik eine zentrale Rolle, da sie keine „Kunst im bourgeois entfremdeten Sinne, sondern Kommunikationsform unter Menschen“ (ebd.) sei. Die Band gab jedoch zu, dass dieser Anspruch in den meisten Fällen noch ein Wunschtraum sei (ebd.).

Auf Schlagermusik bezugnehmend beklagte die Band Limpinsel den Zustand des deutschen Volkslieds bzw. das Bild, das von deutscher Folklore in der BRD existiere (Limpinsel 1975: 34). Außerdem würden der „Mißbrauch“ (ebd.), der während der NS-Diktatur mit Folklore stattgefunden hatte, „mit den modernen Mitteln der Medien weiter betrieben“ und immer noch „systematische [...] Mißbräuche der Neo-Faschisten“ (ebd.) stattfinden. Dies seien Gründe genug, sich mit deutscher Folklore auseinanderzusetzen. In ihrer Volkslied-Definition bezogen sich auch Limpinsel auf Steinitz. Volkslieder hätten ungeachtet ihrer Intention grundsätzlich einen „politischen, demokratischen Charakter, vorausgesetzt es handelt sich wirklich um Volkslieder“ (ebd.: 35). Solch ein wirkliches Volkslied, so die Band Steinitz paraphrasierend, sei ein „Lied beliebiger Herkunft, das von der Gemeinschaft, dem Kollektiv aufgenommen und dabei im Laufe seiner Entwicklung vom Volke schöpferisch geformt wird“ (ebd.). Insofern begrüße es die Band, dass man sich mittlerweile wieder mit deutscher Folklore beschäftige. So könnten „möglichst viele Diskussionen auf breiter Basis entstehen und [...] somit

ein potenter Gegenpol zu den rein wirtschaftlichen Interessen und den verlogenen Absichten der Plattenkonzerne“ (ebd.) gebildet werden.

Die Band Holzrädchen gab zwar zu, dass sie von „Rucki-Zucki-Folk“ (Holzrädchen 1976: 7) wenig begeistert sei, doch die Intentionen der meisten Deutsch-Folk-Bands seien andere als etwa die der verfemten Band Elster Silberflug. So wie Holzrädchen würden die meisten Bands sich den Ideen des US-amerikanischen Liedermachers Pete Seeger verpflichtet fühlen, Folklore in Archiven und im Feld zu sammeln und wiederzubeleben, damit die „eigene [...]Musik“ (ebd.) und das demokratische Repertoire nicht unwiderruflich vergessen würden. Gleichermaßen gelte für die historische Einordnung der Musik. Das Repertoire solle jedoch nicht allein aus politischen Liedern bestehen, sondern auch aus Liebesliedern, Tanzliedern und „Reißer[n]“ (ebd.: 8).

Dies solle sicherstellen, dass man solche Musik nicht der „Schallplattenindustrie“ (ebd.: 9) überlasse, und möglichst viele Menschen dazu bringen (politische) Folk-Musik zu hören. Wie auch schon Limpinsel ging es Holzrädchen darum, gegenüber der „bequem dargebotenen U-Musik eine echte Alternative“ (ebd.) zu sein. Ebenso wie Fiedel Michel unterstrich die Band das kommunikative Element von Folk-Musik bzw. Musik im Allgemeinen. Durch die Erhaltung der „Traditionen“ (ebd.) könne dazu beigetragen werden, dem Volk die von Massenmedien und Musikindustrie vereinnahmte Musik als „Kommunikationsmedium“ (ebd.) wieder zu eignen zu machen.

Die Band Larynx wandte sich gegen eine Pauschalisierung von Deutsch-Folk-Bands, nach der diese „ein Haufen haschvernebelter, bestickte Gewänder-tragender, meterweise über dem Boden schwebender armer Irrer“ (Larynx 1976: 10) seien. Solche Vorwürfe, „im altdeutschen Tandaradei [...] das Publikum zu unkritischen Traumtänzern [zu] machen“ (ebd.), schlugen Larynx oft entgegen. Gerade bei der Adaption von Liebesliedern sei zu hinterfragen, wie inaktiv oder unpolitisch sie seien:¹²

„Ist Liebe eigentlich verwerflich, reaktionär, vernebelnd – oder sind die Probleme in Zweierbeziehungen nicht mit die aktuellsten Probleme, mit denen sich Besucher unserer Festivals, Clubs und Jugendzentren und wir selber rumschlagen, sind alle Liebeslieder nur Tandaradei?“ (ebd.)

Wenn Politik allein bedeute, „dem Publikum mit dem musikalischen (oder unmusikalischen) Holzhammer den Unterschied zwischen Kapital und Arbeit einzuhämmern [...]n“ (ebd.: 11), so schlossen Larynx, dann „können (und wollen) Deutschfolker wie wir nicht mit“ (ebd.).

12 Die Abwertung von Liebesliedern und sentimentalier Musik war ebenfalls eine weit verbreitete Kritik (vgl. bspw. Degenhardt 1974).

Die rheinländische Band Queskedatdann äußerte in der Kolumne, dass sich ein „bedenklicher Trend in der deutschen Volksmusik-Scene breitgemacht“ (Kröher/Queskedatdann 1977: 11) hätte. Deutsch-Folk-Musiker*innen würden „lediglich romantisierende alte deutsche Volkslieder“ (ebd.) adaptieren. Die Band vermerkte, dass „deutsche Folklore [...] musikalisch gesehen, auf einem Höhepunkt“ (ebd.: 12) und mittlerweile anglophoner Folk-Musik ebenbürtig sei. Dies treffe jedoch nicht auf den inhaltlichen Aspekt zu. Zentral für die Band seien Liebeslieder, die, wie schon zuvor Larynx vermerkt hatten, nicht unbedingt unpolitisch zu sein hätten, doch leider, so Queskedatdann, häufig „Gefühlsklisches, die schon an den Schlagerkommerz heranreichen“ (ebd.), vermitteln würden. Diesen Liedern fehle ein zwar nicht zwangswise politischer, aber doch „realistische[...][r] Bezug“ (ebd.), der sie davor bewahre der „Reaktion [zu] dienen“ (ebd.). Einerseits würde solche Folk-Musik „fast nahtlos in das Ideologiegebäude derjenigen [passen], die ein Interesse an der Verdummung und Entmündigung der jungen Generation haben“ (ebd.). Andererseits stehe sie durch „die Musikindustrie“ (ebd.) unter einem Kommerzialisierungsdruck, welcher zuvor bereits Jazz und Rockmusik unkommunikativ gemacht und einer „formale[n] und inhaltliche[n] Entschärfung“ (ebd.) unterzogen habe. Das beste Beispiel hierfür seien Diskotheken, „wo von der kommunikativen Aufgabe der Musik aufgrund der bis zur Ohrampuption eingestellten Lautstärke keine Rede sein“ (ebd.) könne. Und so könne „Musik als Rauschmittel und Ersatz für das Gespräch, [...] doch wohl nicht die Aufgabe der Deutsch-Folkies sein“ (ebd.).

7. Zusammenfassung: Legitimierungsstrategien und Deutungshoheiten im bundesdeutschen Folk-Revival

In dieser hier vorgenommenen Analyse zeigt sich, dass sich im Forschungszeitraum verschiedene Aspekte im Diskurs des bundesdeutschen Folk-Revivals herauskristallisierten: Eine besondere Bedeutung erhielt die Unterscheidung politische vs. apolitische (Folk-)Musik. Ästhetische Werturteile waren an diese Einteilung gebunden, spielten generell aber eine untergeordnete Rolle. Den Ideen Eislers und Brechts und anderer linkspolitischer Vordenker*innen folgend wurde der Fokus auf ein klassengesellschaftliches Gesellschaftskonzept gelegt, das sich explizit auch auf Musik bezog. Dies führte zu mehreren Überlegungen und Schlussfolgerungen: eine Abwertung entpolitisierter und kommerzieller Populärmusik (besonders Rock- und Schlagermusik), die Erwirkung einer neuen Volksbürtlichkeit in der Musik und damit das Aufwerfen von Fragen nach der Politisierung der Gesellschaft, sowie nach dem Text-Musik-Verhältnis, bei der dem Text eindeutig die größere Bedeutung zugesprochen wurde.

In den Diskussionen um Rockmusik wurde der Einfluss des Klanges auf die Fähigkeit der Hörer*innen, politische Botschaften aufzunehmen, kritisch hinterfragt. Dabei spielte die Befürchtung, dass das Publikum durch eine Betäubung der Sinne in eine konsumierende Haltung gedrängt werde, eine nicht unwichtige Rolle. Mit dem Begriff Happy-Folk wurde dies auch auf bestimmte Folk-Musiker*innen erweitert, denen unterstellt wurde, durch schwungvolle Musik das Publikum in einen als passiv verstandenen Zustand zu versetzen.

Im Hinblick auf die NS-Vergangenheit wurde noch bis in die 1970er Jahre von einer Kontaminierung der Folklore durch die Nutzung der Nationalsozialisten ausgegangen. Erweitert wurde dies zuweilen auch auf den Gebrauch in nationalen, völkischen Kontexten der Romantik – und in der als deren Fortführung verstandenen institutionalisierten Volksmusikpflege und Schlagermusik. Dieser gebrochenen Tradition nach 1945 könne man nur Herr werden, indem man deutsche Volksmusik linkspolitisch und demokratisch kontextualisiere und interpretiere.

Dieser sich ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre zunehmend auf Deutsch-Folk-Bands verengende Diskurs offenbart in den Reaktionen dieser Bands, dass deren Argumente sich im Wesentlichen mit denen der Zeitschriften-Akteur*innen deckten. Man sah zwar durchaus Romantisierungstendenzen innerhalb der Adoption deutschsprachiger Folklore. Deutsch-Folk-Akteur*innen wehrten sich aber gegen eine Verfemung als Schlagermusik oder Happy-Folk, sowie gegen den Vorwurf, sie stünden für eine massenmedial-kommerzielle, rechts-konservative bzw. reaktionäre Interpretation deutschsprachiger Folklore. Gerade wegen der Korrumperung durch die NS-Diktatur sei es notwendig, sich mit deutschsprachiger Folklore auseinanderzusetzen, um sie demokratisch umzudeuten. Auch aufgrund der (vermeintlichen) Vereinnahmung durch die Musikindustrie und die Massenmedien sei es eben notwendig, Folk-Musik diesen Institutionen zu entreißen und dem Volk als Mittel der Kommunikation zur Verfügung zu stellen und somit zu einer Verbreitung von Basisdemokratie und einer politischen Partizipation beizutragen. Gekontert wurde damit auch gegen den Vorwurf, Deutsch-Folk-Bands böten dem Publikum allein Musik zum Konsumieren dar. Diese Politisierung solle sich auch auf die in Folk-Revival-Kreisen skeptisch gesehnen Liebeslieder erstrecken, wobei implizit mit Brechts Politisierung aller Lebensbereiche für eine Aufwertung sentimentalier Inhalte argumentiert wurde.¹³ Deutsch-Folk-Bands deuteten somit – wohl auch vor dem Hintergrund gleicher politischer und musikalischer Sozialisation – die Argumentationsstrategien des sich besonders zwischen 1975 und 1985 ausgetragenen Diskurses um, um sich gegen Ausschlussmechanismen und auch gegen eine vehement bis dogmatisch formulierte Deutungshoheit zu behaupten.

13 An anderer Stelle auch Knoll 1966: 4; Kachler et al. 1975: 33.

Literatur

Primärliteratur¹⁴

- Adamek, Karl (1978). „Musikalische Bedürfnisse und Verhaltensweisen von Arbeiterjugendlichen und Entwicklungsprobleme einer demokratischen Musikkultur“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 3 (1), S. 9–13.
- Ahlbrand, Klaus (1980). „Nach eigener Wahl...“ In: *Michel. Folkzeitung* 3 (6), S. 36f.
- Alpha, Burt (1973). „Volkslied heute. Ein Beitrag zur Diskussion um das Volkslied und seiner Funktion.“ In: *Sing In. Magazin für Kabarett Song Chanson* 2 (3), S. 21–23.
- Anon. (1974). „Meinung.“ In: *Folk-Magazin* 1 (3), S. 23f.
- Anon. (1975a). „15. & 16. Elster Silberflug: ‚Ich fahr dahin‘, Hansa, der andere song 88 708 OU, 17.90 DM und Singspiel: ‚Singspiel‘, RCA PPL 1-4056, 22.- DM.“ In: *Folk-Magazin* 2 (5), S. 40.
- Anon. (1975b). „Festival.“ In: *Folk-Magazin* 2 (3), S. 17–19.
- Anon. (1975c). „Inhalt.“ In: *Folk-Magazin* 2 (2), S. 3.
- Anon. (1977). „Konzept. 2. Tübinger Folk- und Liedermacher-Festival. 1000 Jahre Unrecht machen noch keine Stunde Recht.“ In: *Lied. Chanson. Folklore* 1 (3), S. 25f.
- Anon. (1980). „Reifrock.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 7 (4), S. 31.
- Anon. (1981). „Frauen in der Rockmusik – Ein kurzer Überblick über die geschichtliche Entwicklung“ In: *Troubadoura. Frauenmusikzeitung* 4 (1), S. 4f.
- Barbara [Bauermeister, Barbara] (1978). „Darf Frauenmusik aggressiv sein?“ In: *Troubadoura. Frauenmusikzeitung* 1 (1), S. 5f.
- Borg, Gabi (1979). „...dann stopf ich sie in'n Habersack... Frauenfeindlichkeit im deutschen Volkslied.“ In: *Troubadoura. Frauenmusikzeitung* 2 (3), S. 14f.
- Brockner, Michael (1978). „Folk oder nicht Folk?“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (3), S. 3.
- Cless, Olaf (1980). „Der Fall Knesel oder Seit 5 Uhr 45 wird zurückgesungen. Wie die Plattenfirma RCA schwarzbraune Pennälerverse salonfähig machen will.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 5 (1), S. 7.
- Debus, Helmut (1980). „Frisia – non cantat?“ In: *Michel. Folkzeitung* 3 (6), S. 16f.
- Degenhardt, F. J. [Franz Josef] (1974). „Meinung. Zum Thema: Polit-Lied. Vorsicht vor privaten Liedern!“ In: *Folk-Magazin* 1 (4), S. 24–26.
- Faure, Jean (1981). „Die neue Chorbewegung.“ In: *Michel. Folkzeitung* 4 (6), S. 14f.
- Fiedel Michel (1975). „Warum spielen wir deutsche Volksmusik?“ In: *Folk-Magazin* 2 (2), S. 33f.
- Fleischmann, Hans (1982). „Die autoritäre heile Welt des Bum-Tschacka-Bum-bum-Tschack. Musik als Desensibilisierung. Eine Polemik gegen den Hard Rock.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 7 (2), S. 5f.

14 Die hier in eckigen Klammern aufgeführten Namen weisen auf die vermutete Autor*innenschaft (Klarnamen) hin.

- Frahm, Eckhart/Alber, Wolfgang (1978). „An den Mischpulten der Volkskultur. Anmerkungen und Thesen zur Folk-Szene '77.“ In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 23. Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich. Berlin: Erich Schmidt, S. 43–68.
- Frey, Jürgen/Legath, Jürgen (1978). „Achim Reichel. Deutscher Rock bei vollem Bewußtsein Teil II.“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 12 (1), S. 36–43.
- Fritz, Uwe (1980). „So ist das mit Deutsch.“ In: *Michel. Folkzeitung* 3 (4), S. 7f. und 10f.
- ga [Alexander, Gerhard] (1977a). „13. & 14. Elster Silberflug: ,Komm in meinen Rosengarten‘, Stockfisch LP 5005, Fiedel Michel: ,Live‘, Stockfisch LP 5008, beide Normalpreis.“ In: *Folk-Magazin* 4 (2), S. 37.
- ga [Alexander, Gerhard] (1977b). „Ach, Reginald, du weißt's doch besser!“ In: *Folk-Magazin* 4 (4), S. 15f.
- ga [Alexander, Gerhard] (1979). „Wildgänse.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 6 (3), S. 31.
- Gillig, Manfred (1978a). „Die deutsche Folk-Szene. Rückzug in die Innerlichkeit, neues Selbstbewusstsein oder was?“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 12 (4), S. 48–52 und 54f.
- Gillig, Manfred (1978b). „Die deutsche Folk-Szene, Teil III und Schluß. Folk fürs Volk und was sonst?“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 12 (6), S. 52–54 und 56f.
- Gliniorz, Gert (1977). „FOLK! Was ist das?“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (0), S. 2f.
- Grünberg, Ingrid (1977). „Neue Musik statt alte Kategorien. Bemerkungen zum historischen Verhältnis von Ernster und Unterhaltender Musik.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 2 (1), S. 6–9.
- Hanneken, Bernhard (1981). „Die Folkszene in der BRD. Eine ,Experten‘-Diskussion.“ In: *Michel. Folkzeitung* 4 (1), S. 4–6 und 8.
- Hanneken, Bernhard (1984). „Folk... Volksmusik... Musik der Völker... Ein Gespräch mit Dr. Jan Reichow (WDR). Funk-Folk Teil 2.“ In: *Michel. Zeitschrift für Volksmusik* 7 (6), S. 38–41.
- Hanneken, Bernhard (1990). „Deutschfolk '90. Gedanken zu einem Thema“. In: *Folk Michel* 13 (1), S. 37f.
- Hippen, Reinhard (1977). „Zur Entstehungsgeschichte der deutschen ,Chanson- und Folklorefestivals‘.“ In: *Lied. Chanson. Folklore* 1 (3), S. 6–12.
- hm [Mees, Heinz] (1977). „,Zupfgeigenhansel 2‘, Pläne S 19 F 902, Normalpreis.“ In: *Folk-Magazin* 4 (3), S. 33.
- hm [Mees, Heinz] (1978). „Achim Reichel ,Regenballade‘. LP, Nova 6.23431, Normalpreis.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 5 (6), S. 31.
- hm [Mees, Heinz] (1979). „Besser nur instrumental.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 6 (3), S. 32.
- hmt (1978). „6. Lilenthal: ,Lieder und Tänze‘, FolkFreak/Stockfisch FF 1001, LP, Mittelpreis.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 5 (3), S. 11.
- Holzrädchen (1976). „Deutsch-Folk.“ In: *Folk-Magazin* 3 (5), S. 7–9.

- James, Barbara (1976). „Fiedel Michel. Deutsche Folkgruppe. Folkshop. AllP 191. Fiedel Michel. No. 4. Folkshop. AllP 199. Singspiel. Wolfgang Leyh, Wolfgang Klumb Jörg Suckow, RCA PPL 1-4056 (26.21484 AS).“ In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 21, Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich. Berlin: Erich Schmidt, S. 239f.
- James, Barbara (1977a). „Fiedel Michel live. Braunschweig, Stockfisch, 1977. SF 5008. Zupfgeigenhansel. Volkslieder 1. Dortmund, Pläne, 1976. S 19 F 901, F. Liederjan. Deutsche Volkslieder aus 5 Jahrhunderten. Live aus der Fabrik. Hamburg, Elektra, 1976. ELK 52 042 (B). Tom Kannmacher & Jürgen Schöntges ... Wer jetzig Zeiten leben will ... Dortmund, Pläne, 1976. TK/JS – 01/76. Perry Friedmann, Passing through. Dortmund, Pläne, 1976. (Serie Folk 8) S 18 F 8000.“ In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 22. Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich. Berlin: Erich Schmidt, S. 204f.
- James, Barbara (1977b). „Versuch einer Beschreibung der deutschen Folk-Szene '76.“ In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 22, Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich. Berlin: Erich Schmidt, S. 113–118.
- Jauch, Eric Oluf (1977). „Wieder die alte (Dreh)leier?“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 11 (4), S. 48–50.
- Kachler, Helmut/Groß, Karl-Heinz/Vogt, Hans/Mauch, Reinhard (1975). „Reinhard Mey.“ In: *Folk-Magazin* 2 (4), S. 33–35.
- Kaiser, Rolf-Ulrich (1968). „Materialien. Zu einem Buch, das ich nie schreiben wollte.“ In: *Song. Deutsche Underground-Zeitschrift* 3 (2), S. 30f.
- Kamp, Michael (1977). „Hannes Wader singt Arbeiterlieder.“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (0), S. 11.
- Kannmacher, Tom [Thomas] (1975). „Gibt es noch ein deutsches Volkslied?“ In: *Folk-Magazin* 2 (2), S. 31–33.
- Kannmacher, Tom [Thomas] (1982). „Es lässt mir keine Ruhe. Gedanken eines Folk-Instrumentalisten in der BRD.“ In: *Michel. Folkzeitung* 5 (3), S. 44–46.
- Kehr, Manfred (1978). „Das Volkslied. Versuch einer Begriffserklärung.“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (5), S. 9–11.
- Kerbs, Diethart (1977). „Eröffnungsrede beim ersten Waldeckfestival 1964.“ In: *Lied. Chanson. Folklore* 1 (3), S. 4f.
- Klönnne, Arno (1966). „Brennpunkt 1848.“ In: *Song. Chanson Folklore Bänkelsang* 1 (1), S. 20f.
- Klönnne, Arno (1967). „Anmerkungen zum politischen Lied.“ In: *Song. Chanson Folklore Bänkelsang* 2 (2), S. 48–50.
- Knoll, Joachim H. (1966). „Politisch Lied – ein garstig Lied.“ In: *Song. Chanson Folklore Bänkelsang* 1 (1), S. 4–7.
- Kröher, Hein (1974). „Praxis. Gesangstil. Gesangstechniken. Vorbilder und Leitsterne.“ In: *Folk-Magazin* 1 (4), S. 35–37.
- Kröher, Michael/Queskedatdann (1977). „Deutsch-Folk.“ In: *Folk-Magazin* 4 (1), S. 10–13.

- Kröher, Oss (1974). „Oss Kröhers Meinung.“ In: *Folk-Magazin* 1 (1), S. 5.
- Kühn, Peter (1982). „Wenn die Soldaten... Soldatenlieder. Teil 6.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 9 (5), S. 66.
- Kuhnke, Klaus (1968). „Pop.“ In: *Song. Deutsche Underground-Zeitschrift* 3 (2), S. 27–29.
- Larynx (1976). „[Ohne Titel].“ In: *Folk-Magazin* 3 (5), S. 10f.
- Limpinsel (1975). „Die Notwendigkeit, sich heute noch mit deutschsprachigen Volksliedern zu beschäftigen.“ In: *Folk-Magazin* 2 (2), S. 34f.
- Lipping, Margitta (1977). „Zwischen politischem Anspruch und Showbusiness? Bemerkungen zum Phänomen des... bundesdeutschen Folklore-Booms.“ In: *Lied. Chanson. Folklore* 1 (3), S. 15–21.
- Löppmann, Horst/Reusch, Jürgen (1981). „Plattdeutsche Szene.“ In: *Michel. Folkzeitung* 4 (3), S. 36–39.
- Maier, Rainer (1978). „„mund art ,78:“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 5 (5), S. 5f.
- Mandel, Róbert (1982). „Ungarische Volksmusikinstrumente.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 9 (7), S. 106–107.
- Maske, Ulrich (1977a). „Hannes Wader. Nicht singen wie die Vögelein.“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 11 (1), S. 38–40.
- Maske, Ulrich (1977b). „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder. Aber: auch böse Menschen singen Volkslieder.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 2 (2), S. 9–12.
- Meyer, Michel (1978). „Emma Myldenberger.“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (5), S. 15 und 17.
- mik [Kleff, Michael] (1989). „Folk im Radio.“ In: *Folk Michel* 12 (1), S. 20–23.
- Rebscher, Reno [Rainer] (1976). „Und noch einmal Reno.“ In: *Folk-Magazin* 3 (5), S. 11f.
- Redaktion (1978a). „Lieber Leser.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 3 (2), S. 2.
- Redaktion (1978b). „Lieber Leser.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 3 (4), S. 2.
- Redaktion/mk [Kamp, Michael]/bh [Hanneken, Bernhard] (1982). „Michel-LP des Jahres.“ In: *Michel. Folkzeitung* 5 (2), S. 20f.
- Reddig, Christa/Nyffeler, Max (1976). „Volkstümlichkeit – Popularität. Einige Überlegungen zum Umgang mit Schlagern und Unterhaltungsmusik.“ In: *Eiserne Lerche. Textdienst mit Noten Texten Information Diskussion* 1 (1), S. 14–16.
- Rögner, Stephan (1976). „Nachlese. Festivals mit Alternativprogrammen.“ In: *Eiserne Lerche. Textdienst mit Noten Texten Information Diskussion* 1 (4), S. 5f.
- Rosenegger, Elvira (1979). „Der schlimme Sexprotzkult auf der Bühne. Polemische Einladung zur Diskussion.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 4 (2), S. 8.
- Roßmann, Andreas (1973). „Steeleye Span. Portrait einer Folkrock-Gruppe.“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 7 (5), S. 30–34.

- Roßmann, Andreas (1978). „Wie provinziell ist Kunst aus der Provinz. Anmerkungen zur Dialektkultur anlässlich des Festivals ‚mund art 78‘ in Schifferstadt.“ In: *Sounds. Das Musik-Magazin* 12 (7), S. 14f.
- Rothschild, Thomas (1976). „Die Wiederkehr des Volksliedes. Fazit einer sangesseeligen Saison.“ In: *Die Zeit* 31 (32) (Sg.: DKA LN/Bb/2), S. 29f.
- Schöntges, Jürgen/Kannmacher, Tom (1977). „Jürgen Schöntges Tom Kannmacher.“ In: *Folk-Magazin* 4 (1), S. 17–25.
- Schumann, Gerd (1977). „„Punk-Rock“ – das neue Geschäft mit Verzweiflung und Aggression.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 2 (4), S. 9–11.
- Schwedes, Birgit/Flacke, Uschi/Sponheuer, Bernd (1977). „„Das ist regelrechte Dreckarbeit“. Gespräch mit Hannes Wader über die gegenwärtige Volksliedbewegung.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 2 (2), S. 12–15.
- Siniveer, Kaarel (1981). *Folk Lexikon*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch.
- Sponheuer, Bernd (1977). „U- und E-Musik. Zum allgemeinen Verhältnis von Kunst- und Unterhaltungsmusik bei Hanns Eisler.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 2 (1), S. 5f.
- Steinbiß, Florian (1984). *Deutsch-Folk. Auf der Suche nach der verlorenen Tradition. Die Wiederkehr des Volksliedes*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Stern, Dietrich (1977). „Der Sound raunt im Background. Über ästhetische und politische Konsequenzen eines Musik-Schlagworts. Vorspiel in (auf?) der Eisernen Lerche.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine kritische Musikkultur* 2 (4), S. 11f.
- Stöhr, Willibald (1978). „Volksmusik und Volkstümlichkeit. Zur Aktualität Eislers.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 3 (2), S. 9–11.
- Thym-Hochrein, Nancy (1985). „Die Kunst des Findens.“ In: *Michel. Zeitschrift für Volksmusik* 8 (4), S. 31–33.
- UHe [Hetscher, Ulrich] (1983). „„...kämpfen, um Arbeiter zu sein“. Vorschau aufs Victor Jara-Treffen vom 14.–21. August.“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 8 (2), S. 13.
- Vogel, H. G. [Hans-Günther] (1978a). „Zum Thema VOLKSLIED.“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (3), S. 4f.
- Vogel, H. G. [Hans-Günther] (1978b). „Zum Thema VOLKSLIED. Teil 2.“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (4), S. 3f.
- Vogel, Hans-Günther (1979). „Volkslied. Teil 4 (Schluß).“ In: *Michel. Folkzeitung* 2 (3), S. 16f.
- wb [Bast, Walter] (1983). „Intern.“ In: *Michel. Zeitschrift für Volksmusik* 6 (6), S. 2.
- wb [Bast, Walter], mk [Kamp, Michael] (1984). „MICHEL-LP des Jahres 1983.“ In: *Michel. Zeitschrift für Volksmusik* 7 (2), S. 8–9.
- Wenicker, Peter [Klaus Peter] (1978). „[Ohne Titel].“ In: *Michel. Folkzeitung* 1 (6), S. 12–13.

- Weyer, Johannes (1982). „Da, da, da – Ich lieb dich nicht, du liebst mich nicht – was ist los mit der bundesdeutschen Rockmusik? NDW auf dem Weg in die Belanglosigkeit?“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 7 (2), S. 7f.
- Weyer, Johannes (1984). „Rockmusik – Männerache?“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 9 (1), S. 12f.
- wgr [Reinheimer, Wilhelm Gustav] (1981). „Reggae Summernight.“ In: *Folk Magazin. Zeitschrift für Folk Song Kabarett* 8 (3), S. 38.
- Wicke, Peter (1982a). „Der Stoff, aus dem die sieben Brücken sind. Der eigene Weg der DDR-Rockmusik (1).“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 7 (3), S. 22f.
- Wicke, Peter (1982b). „Der Stoff, aus dem die sieben Brücken sind. Der eigene Weg der DDR-Rockmusik (2).“ In: *Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur* 7 (4), S. 20f.
- Willach, Michael (1979). „5. Tübinger Folk-Jazz-Rock-Kammermusik-Festival, 1.-3.6.1979.“ In: *Michel. Folkzeitung* 2 (4), S. 7.
- Zellner, Rainer (1981). „Ist es aus mit den Cowboys??“ In: *Michel. Folkzeitung* 4 (5), S. 22f.

Sekundärliteratur

- Baumann, Max Peter (1996). „Folk Music Revival: Concepts Between Regression and Emancipation.“ In: *Journal of the International Institute for Traditional Music (IITM)* 38 (3), S. 71–85.
- Brecht, Bertolt (1967). „Volkstümlichkeit und Realismus.“ In: *Bertolt Brecht. Gesammelte Werke*. Hg. v. Suhrkamp und Elisabeth Hauptmann (= Schriften zur Literatur und Kunst 2). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 322–338.
- Bühler, Marcus (2020). „ästhetisch schön, aber völlig geschichtslos“. *Deutsch-Folk-Bands im populärmusikalischen Diskurs der BRD 1975–1985*. Unveröffentlichte Masterarbeit. Universität Hamburg, Institut für Historische Musikwissenschaft.
- Dümling, Albrecht (2003). „Brecht, Bertolt.“ In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter u.a. (2. Auflage), Sp. 793–798.
- Eisler, Hanns (1973). *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Hg. v. Manfred Grabs. Leipzig: Reclam.
- Funk-Hennings, Erika (1995). „Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik.“ In: „Es liegt in der Luft was Idiotisches...“. *Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik*. Hg. v. Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 15/16), S. 82–117.
- Götsch, Katharina (2007). *Linke Liedermacher*. Innsbruck: Limbus.

- Hill, Juniper/Bithell, Caroline (2014). „An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change.“ In: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Hg. v. Juniper Hill und Caroline Bithell. Oxford: Oxford University Press, S. 3–42.
- Holler, Eckard (2014). „Linke Strömungen in den Jungenschaften in der dj.1.11-Tradition nach 1945.“ In: *50 Jahre danach – 50 Jahre davor. Der Meißnertag von 1963 und seine Folgen*. Hg. v. Jürgen Reulecke (= Jugendbewegung und Jugendkulturen. Jahrbuch 9). Göttingen: V & R Unipress, S. 223–244.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2015). *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*. Hg. v. Ralf Kellermann. Stuttgart: Reclam.
- Leyn, Wolfgang (2016). *Volkes Lied und Vater Staat. Die DDR-Folkszene 1976–1990*. Berlin: Ch. Links.
- Morgenstern, Felix (2017). *Folk Music in the German Democratic Republic. Exploring Lived Musical Experience and Post-War German Folk Music Discourses*. Masterarbeit. University of Limerick, Irish World Academy of Music and Dance.
- Robb, David (Hg.) (2007). *Protest Songs in East and West Germany since the 1960s*. Rochester: Camden House.
- Ronström, Owe (2014). „Traditional Music, Heritage Music.“ In: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Hg. v. Caroline Bithell und Juniper Hill. Oxford: Oxford University Press, S. 43–59.
- Siegfried, Detlef (2017). *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*. Hg. v. d. Forschungsstelle für Zeitgeschichte Hamburg, Göttingen: Wallstein (3. Auflage).
- Simmeth, Alexander (2016). *Krautrock Transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968–1978*. Bielefeld: transcript.
- Sygalski, Marc (2011). *Das ‚politische Lied‘ in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1964 und 1989. Am Beispiel von Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader und Reinhard Mey* (= eScripta. Göttinger Schriften für studentische Germanistik 1). Göttingen: Seminar für Deutsche Philologie Georg-August-Universität Göttingen.

Abstract

This chapter explores the debate over the political commitment and role of Deutsch Folk (German folk) music in the West German folk revival movement from the mid-1970s to the mid-1980s, focusing on its parallel structures. Based on a discourse analysis of a large corpus of historical sources, particularly contemporary magazines from folk revival and popular music protagonists as well as academic publications, this chapter presents the different core themes that shape this discourse. These include the folk revival's reference to the ideas of Hanns Eisler and Bertold Brecht, the progressive reframing of the term „people,“ the legitimation of

German folk music in the face of conservative readings as well as the former Nazi usurpation and the dispute around how to adopt (German) folklore, with an emphasis on criticizing rock music (influences) and sentimental music genres such as Schlager. By the mid to late 1970s, this discourse increasingly focused on the popular so-called Deutsch Folkbands, arguing over them and denying them a progressive and grassroots democratic commitment. In return, these bands claimed these attributes for themselves and their music, referencing the communicative and therefore democratic nature of folk music. At the same time, they emphasized a historical responsibility towards a more progressive reading of folk and a historically evolved democratic repertoire of German folk music (as gathered by the East German ethnologist Wolfgang Steinitz), making the same arguments as their magazine peers.

Biographische Information

Marcus Bühler ist Doktorand der Musikwissenschaften an der HfMT München. Von 2013 bis 2021 studierte er historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Dort schloss er sein Masterstudium mit einer Arbeit zum bundesdeutschen Folk-Revival ab. Während des Studiums arbeitete der Musikwissenschaftler als wissenschaftliche Hilfskraft im DFG-geförderten Projekt „Das Musikerexil in Shanghai 1938-1949“ von Dr. Sophie Fethauer und unterstützte das Projekt „Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit“. Die 2021 begonnene Doktorarbeit an der HfMT trägt den Arbeitstitel „Musik durch die ‚Blume der Historizität‘. Das Folk-Revival in der DDR 1976-1990“. Kontakt: Marcus-Bueh@gmx.de

In dubio pro arte?

Zur Kollision und Korrelation von Gangsta-Rap und Justiz im Lichte der Kunstfreiheit

Antonia Bruneder

Einleitung

Und dass du 'ne kleine Fotze bist, bestätigt sich (wann?)/
Spätestens, wenn man dein Jochbein vor dem Späti bricht.
(Gzuz 2022)

Wer einen anderen am Körper verletzt oder an der Gesundheit schädigt, ist mit Freiheitsstrafe bis zu einem Jahr oder mit Geldstrafe bis zu 720 Tagessätzen zu bestrafen.
(§ 83 Abs. 1 Österr. StGB)

Als „Parallelgesellschaften“ sind dem Wortlaut nach menschliche Kollektive zu bezeichnen, die parallel, im Sinne von gleichgerichtet, nebeneinander bestehen, ohne faktische Berührungspunkte aufzuweisen (für eine Argumentation in diese Richtung vgl. Kaschuba 2005: 4f.). Unter dem Begriff lassen sich (zumindest) zwei Systeme verstehen, die scheinbar unabhängig voneinander im selben Raum agieren.

Deutschsprachiger Gangsta-Rap wird seitens der Rechtswissenschaften derzeit als eine Parallelgesellschaft wahrgenommen, was sich darin zeigt, dass der Bereich des deutschsprachigen Gangsta-Raps vom juristischen (wissenschaftlichen) Diskurs quasi ausgeschlossen wird¹, so als existiere diese musikalische und kulturelle Praxis nicht. Dies verwundert insofern, als dass in Rap-Texten häufig Themen verhandelt und adressiert werden (Gewalt, Körperverletzung, Diebstahl usw.), die die Rechtswissenschaften alltäglich beschäftigen, wie das eingangs dargelegte Beispiel zeigt. Die Darstellung eines Rechtsbruchs gilt im Rap als wichtiger Code und trägt maßgeblich zur Konstituierung des Genres bei. So sehr

¹ Nur vereinzelt lassen sich Beiträge zu Gangsta-Rap in den Rechtswissenschaften finden (z.B. Oglakcioglu 2019; Oglakcioglu/Rückert 2015).

Rapper*innen rechtliche Aspekte in die Performances integrieren, so wenig scheinen die Jurist*innen das Phänomen wahrzunehmen.

Rechtswissenschaftliche Publikationen zum Thema Recht und deutschsprachiger Gangsta-Rap sind rar. Wie in diesem Artikel noch beispielhaft aufgezeigt wird, ist zudem der Umgang in der Rechtspraxis mit Gangsta-Rap herausfordernd. Die geringe Auseinandersetzung mit dem Thema suggeriert zwei Parallelwelten, die tatsächlich aber gar nicht vorhanden sind: Durch das Grundrecht auf Kunstfreiheit wird nämlich eine Berücksichtigung des künstlerischen Aspektes des deutschsprachigen Gangsta-Rap in der Rechtsanwendung verlangt. So sind Jurist*innen verpflichtet, auch in der Vollziehung die Freiheit der Kunst dementsprechend anzuwenden.

Bei genauerer Analyse zeigt sich jedoch, dass das Grundrecht auf Kunstfreiheit als Verbindungsmodell derzeit unter Anwendungsschwierigkeiten leidet. Dies ist vornehmlich darin begründet, dass der derzeit vorherrschende verfassungsrechtliche Kunstbegriff nicht konsequent zur Anwendung kommt – dies gilt nicht nur, aber auch und insbesondere für den deutschsprachigen Gangsta-Rap. Zum anderen eröffnen sich in der Vollziehung des Grundrechts große Herausforderungen, was ebenfalls einem fehlenden Wissen zu Merkmalen, kunstspezifischen Aspekten und anderen Besonderheiten des Gangsta-Raps zuzuschreiben ist.

Im Folgenden wird zunächst ein Einblick in beide Welten gegeben, um dann scheinbare Kollisionen, aber auch Korrelationen von Gangsta-Rap und Recht aufzuzeigen. Der Beitrag erörtert die Fragestellung aus juristischer Perspektive und soll insbesondere darauf hinweisen, dass eine Auseinandersetzung mit dem deutschsprachigen Gangsta-Rap eine notwendige Voraussetzung für Entscheidungen in der Rechtspraxis werden kann und sollte.

Zur Beziehung von Gangsta-Rap zum Recht

Rap wird als Teil der HipHop-Kultur verortet, die heute zu den einflussreichsten Jugendkulturen der Welt zählt (Dietrich/Seeliger 2022: 10). Rap diente zunächst dem Ausdruck sozial benachteiligter jugendlicher Afroamerikaner*innen in den Ghettos wie der South Bronx (Klein/Friedrich 2011: 16), was auch eine starke Anti-Establishment-Haltung in diversen Bereichen des HipHop (Seeliger 2021: 17) erklärt. Die inhärente Protesthaltung des HipHop findet auch in strafrechtlich relevanten Handlungen ihren Niederschlag, wie sich anhand der vier Kernelemente des HipHop *Deejaying, Emceeing, Breaking* und *Graffiti* zeigen lässt. *Graffiti*² steht

2 Heute muss streng zwischen der Graffiti-Szene, die häufig offizielle Auftragsarbeiten übernimmt, und der hier thematisierten Szene unterschieden werden: Dieser Beitrag behandelt nur den rechtlich relevanten Bereich der illegalen Besprühung fremden Eigentums ohne Erlaubnis.

z.B. für die Verewigung von Kunstwerken auf fremdem Gebäudeeigentum. Nach Gabriele Klein und Malte Friedrich (2011: 31) folgen diese künstlerischen Aktionen dem Motto „je sichtbarer, risikoreicher und waghalsiger, desto besser“. Versuche der Legalisierung (etwa durch bewusste Beauftragung durch Hauseigentümer*innen, bspw. eines Jugendheimes oder einer Schule) können sich deshalb nicht durchsetzen, „weil gerade die Idee [...] der Illegalität der Sprühaktion den Reiz des Besonderen ausmacht und Anerkennung verspricht“ (ebd.). Hier wird der Anspruch der Subkultur deutlich: Sie normiert eigene Gesetzlichkeiten und übermittelt in künstlerischer Weise Protest gegen vorherrschende Gesellschafts- und Machtstrukturen.

Auch im Bereich der Musik lassen sich entsprechende Renitenzen feststellen: Durch die Kommerzialisierung des Rap entwickelten sich rasch unterschiedliche Subkategorien des Genres. Die heute erfolgreichste Sparte ist der Gangsta-Rap, der sich in Los Angeles Ende der 1980er Jahre etablierte und gezielt die schwierigen Lebensbedingungen im Ghetto vor dem Hintergrund von Rassismus, Unterdrückung, Diskriminierung, Armut und erzwungener Kriminalität junger Afroamerikaner*innen aufgrund systematischer gesellschaftlicher Ausschlüsse in den Fokus rückt (ebd.: 17).

Prägend für den Gangsta-Rap, der sich Anfang der 2000er Jahre auch im deutschsprachigen Raum etablierte (Szillus 2012: 52f.), ist das authentische Attribut des Gangstas, das sich durch die Darstellung von kriminellen Handlungen, männlicher Dominanz, Gewalt und Reichtum konstituiert (Straub 2012:12). Das Narrativ des Gangstas wird häufig durch frauenverachtende, homophobe oder gewaltverherrlichende Inhalte in den Lyrics unterstrichen (Dörfler-Trummer 2021: 234-236). Damit geht ein Männlichkeitsbild einher, das hegemonial geprägt ist und Dominanz und Überlegenheit ausdrückt. Diese Männlichkeit wird im Gangsta-Rap zumeist durch Diffamierung des Gegenübers und überzogene Sexualisierung in den Texten dargestellt (Goßmann 2012: 102f.). Die Qualität des/ der deutschsprachigen Gangsta-Rapper*in liegt nach Michael Huber heute jedoch vor allem „in der Fähigkeit, sich selbst glaubwürdig und immer wieder als jemand zu inszenieren, der vielfach marginalisiert, sich nun gegen die Unterdrückung zur Wehr setzt, indem er etwa jene unterdrückt und abwertet, die (noch) schwächer sind als er selbst. Mit diesem Alleinstellungsmerkmal hat sich Gangsta-Rap von der Ursprungsidee des HipHop qualitativ weit entfernt, vor allem hinsichtlich des ideologischen Bezugsrahmens“ (Huber 2018: 11).

Lyrics im deutschsprachigen Gangsta-Rap sind häufig stark geprägt von rechtswidrigen Inhalten, die durch die Techniken des *Dissings* und des *Boastings* in Form von Sprechgesang transportiert werden. Die rhetorischen Mittel sind keine originäre Thematik im Gangsta-Rap, sondern insbesondere auch im Battle-Rap verwirklicht, wobei eine Trennung zu Gangsta-Rap oft nicht möglich ist (Seeliger/Dietrich 2012: 27). Beim sogenannten Boasting steht die Erzählung von

selbst begangenen illegalen Taten in der Vergangenheit im Vordergrund. Zweck des *Boastings* ist die eigene Selbsterhöhung. Zu diesen Erzählungen gehören deshalb auch Berichte über den eigenen Drogenkonsum oder über Erfahrungen im Drogenverkauf (Gruber 2016: 151). Ein *Dissing* stellt wiederum die gezielte Diffamierung eines Gegenübers zur eigenen Selbsterhöhung dar (Huber 2018: 11). Häufig handelt es sich beim Gegenüber um Branchenkolleg*innen (im Rahmen eines sogenannten *Disstracks*). Vermehrt lässt sich aber auch beobachten, dass sich Beleidigungen gegen Familienmitglieder (vgl. z.B. den Fall Fler, s. hierzu Handel 2019) oder unbeteiligte Dritte richten. Aktuell kritisieren Mr. Rap/Mr. Beatz (pseudonymisiert) den zunehmenden Rückgang vom rein künstlerischen Streitgespräch hin zu einer öffentlichen Diffamierung via unterschiedlicher Medien (Mr. Rap/Mr. Beatz 2020: 20).

Um ihre Authentizität zu stärken, unterstreichen die Ausführenden das Gesprochene zusätzlich durch bewusst gesetzte Handlungen und Taten. Denn ein*e Gangsta-Rapper*in wird erst als solche*r wahrgenommen, wenn seine/ihre Texte *authentisch* (vgl. dazu auch Klein/Friedrich 2011: 53f.) verkörpert werden (Gruber 2016: 10). Die Darstellung (klein-)krimineller Alltagssituationen (unabhängig davon, ob diese real oder fiktiv sind) bilden daher häufig die Grundlage für die Rezeption als deutschsprachiger Gangsta-Rapper*in (Bruneder 2022: 88). Diese Authentizitätsbeweise können jedoch nicht einmalig, sondern müssen permanent erbracht werden (Schumacher 2022: 156). Der/die Gangsta-Rapper*in konstituiert sich demnach auch durch sein/ihr Verhalten als Gangsta. Eines der derzeit beliebtesten Medien für die Legitimation als Gangsta stellt die Plattform Instagram dar. Für Marc Dietrich und Martin Seeliger (2022: 19) bietet sich das Medium mitunter deshalb für Rap-Inszenierungen an, weil es mit „Alltagspraktiken assoziiert ist“ und darum zur Authentizitätskonstruktion geeignet zu sein scheint: „Speziell in sogenannten ‚Stories‘, die sich durch begrenzte Verfügbarkeit kurzer Videosequenzen auszeichnen, werden scheinbare Alltagsmomente mit Rezipient*innen geteilt. ‚Stories‘, die in der Regel mit dem Handy aufgenommen werden, suggerieren Spontanität in der Produktion, Alltäglichkeit und Intimität des Inhalts und eignen sich daher perfekt, um eine ‚real world‘ zu zeichnen“ (Bruneder 2022: 89). Für Dietrich/Seeliger (2022: 19) steht die Inszenierung durch digitale Bilder im Gangsta-Rap inzwischen sogar im Vordergrund. Auf den Social-Media-Profilen deutschsprachiger Gangsta-Rapper*innen lassen sich etwa Fotos eines scheinbaren Drogenkonsums wiederfinden (Mr. Rap/Mr. Beatz 2020: 149).

Besonders im deutschsprachigen Gangsta-Rap werden daher sowohl in Lyrics als auch in der Inszenierung obligatorisch rechtlich relevante Anknüpfungspunkte hergestellt und damit eine Verbindung zwischen Gangsta-Rap und Recht geschaffen. Dies dient grundsätzlich dazu, wie oben bereits ausgeführt, den Codes des Genres gerecht zu werden. Vermehrt zeigt sich aber auch, dass Gangsta-Rapper*innen rechtliche Strukturen nutzen, um eigentlich rapinterne Streitig-

keiten zu regeln. Zu nennen ist hier etwa die Auseinandersetzung zwischen dem Gangsta-Rapper Kay One und Bushido ab 2012, die zu einem der berühmtesten Beefs³ der deutschsprachigen Rap-Geschichte avancierte und die nicht nur musikalisch ausgetragen wurde: Nachdem Kay One nach einem körperlichen Angriff Bushido öffentlich dafür verantwortlich machte, reagierte dieser mit einer Unterrassungsklage (Mr. Rap/Mr. Beatz 2020: 67f.). Als Antwort auf den Diss-Track „Leben und Tod des Kenneth Glöckler“ von Bushido gegen Kay One veröffentlichte dieser den Track „Tag des Jüngsten Gerichts“. Dieser wurde nicht durch einen Gegendiss, sondern rechtlich mit einer Sperrung des Titels beantwortet (ebd.: 95).

Der Beef zwischen Kay One und Bushido zeigt, wie Ausübende die Justiz in ihre ursprünglich musikinternen Streitigkeiten einbeziehen. So sind nämlich die Tatbestände des § 185 ff in Verbindung mit § 194 Strafgesetzbuch – Beleidigung, Üble Nachrede, Verleumdung – im deutschen Strafrecht als sogenannte Antragsdelikte zu verstehen, was bedeutet, dass die Justiz nur dann tätig wird, wenn der oder die Betroffene aktiv dagegen vorgehen möchte.

Auch der Journalist und Moderator Roozbeh Farhangmehr, bekannt unter seinem Künstlernamen Rooz, ging nach einem Dissing rechtlich gegen den Rapper Bushido vor und erklärt die Klage wie folgt:

„Normalerweise würde man gerade in der Hiphop-Szene den Rechtsweg vermeiden, weil Batteln und Beleidigen zum Sport unserer Hiphop-Kultur gehört [sic!]. Aber seit ich in der Szene aktiv bin, bekomme ich mit, dass Bushido gegen andere gerichtlich vorgeht. Er hat zwei Sachen in die Szene gebracht: Rücken und Anzeigen. Deshalb konnte früher niemand gegen ihn gewinnen. Mit Bushido ist das kein Sport, er ist ein Unterdrücker. Ich habe auch keine Möglichkeit gesehen, mich privat mit ihm zu einigen. Ich überlegte also, was ich machen könnte und bin dann zum Anwalt gegangen“⁴ (Rooz in Hiphop.de 2021).

Wie die gewählten Beispiele zeigen, weist das Feld des Gangsta-Rap zahlreiche rechtliche Anknüpfungspunkte auf. Diese sind sowohl Teil interner Genreregeln (wie etwa Lyrics und Verhaltensweisen). Darüber hinaus werden aber auch bewusst gesellschaftliche Strukturen genutzt, um eigene Interessen durchzusetzen, wie die Gerichtsverfahren rund um Bushido zeigen. Folgend soll eine rechtliche Bewertung dieser Anknüpfungspunkte erfolgen.

3 Ein Beef bezeichnet einen Streit zwischen zwei Gangsta-Rappern, der von aggressiven, in erster Linie verbalen Angriffen geprägt ist.

4 Mit „Rücken“ ist der Rückhalt und die Unterstützung durch kriminelle Clans zu verstehen (Albert 2021).

Das Recht als Grenze?

Josef Isensee beschreibt die Funktion des Rechts als Setzung und Wahrung von Grenzen zugunsten eines friedlichen Zusammenlebens (Isensee 2009b: 7) – durchaus im Bewusstsein der Ambivalenz, die damit einhergeht, denn „jeder Akt der Rechtsetzung und Rechtsanwendung enttäuscht bestimmte Erwartungen. Das ist kein Mangel des Rechts, sondern Wesenseigenschaft“ (ebd.: 8). Die gesetzgebende Gewalt in einem demokratischen Staat ist damit beauftragt, dementsprechende Rechtsnormen zu setzen, die den jeweiligen Rechtsadressaten binden. Die Justiz als Teil der vollziehenden Gewalt ist damit betraut, die Einhaltung der Rechtsnormen zu gewährleisten. Kernaufgabe der Justiz ist es, rechtswidriges Verhalten zu erkennen, in einem Gerichtsverfahren aufzuarbeiten und, wenn nötig, spezial- bzw. generalpräventive Urteile zu fällen. Der/die Jurist*in ist dabei mit sogenannten „Sachverhalten“ konfrontiert, die analysiert und eingordnet werden müssen. Der Sachverhalt ist „ein tatsächliches Geschehen, das auf seine rechtliche (zum Beispiel straf-, zivil- oder verwaltungsrechtliche) Relevanz zu untersuchen ist“ (Kienapfel/Höpfel/Kert 2020: 1). Die rechtliche Einordnung von Sachverhalten erfolgt anhand von Rechtsnormen. Im Strafgesetzbuch finden sich z.B. Normen, die dem Schutz diverser Rechtsgüter dienen und im Fall eines Rechtsbruchs Auskunft über Arten und Höhen der Strafandrohung geben (ebd.: 18). Werden fremde Fassaden, Züge, U-Bahnen oder Kraftfahrzeuge ohne Erlaubnis mit Acrylfarbe besprüht, führt dies z.B., besonders wenn es nicht rückgängig gemacht werden kann, zur Sachbeschädigung nach § 125 des österreichischen Strafgesetzbuchs, die Strafe bzw. Schadenersatzansprüche auslöst (Strejcek/Schlaintner 2018: 109). Hintergrund dieser Norm ist der Schutz des privaten und öffentlichen Eigentums des Einzelnen vor Eingriffen durch Nichtberechtigte (Kienapfel/Höpfel/Kert 2020: 18). Wird jemand beleidigt und fühlt sich dadurch in seiner Ehre verletzt, erfüllt dies wiederum den Tatbestand der Beleidigung. Gemäß § 115 Abs. 1 des österreichischen Strafgesetzbuches ist jede*r, der/die „öffentlich oder vor mehreren Leuten einen anderen beschimpft, verspottet, am Körper misshandelt oder mit einer körperlichen Misshandlung bedroht [...], mit Freiheitsstrafe bis zu drei Monaten oder mit Geldstrafe bis zu 180 Tagessätzen zu bestrafen“. Auch in Deutschland (dort § 185 Strafgesetzbuch) stehen diffamierende Äußerungen, die gegen bestimmte Personen gerichtet sind, unter Strafe. Fühlt sich jemand in seiner/ihrer Ehre beleidigt, gibt es die Möglichkeit, gerichtlich dagegen vorzugehen, um das Persönlichkeitsrecht der verletzten Person zu schützen. Zudem obliegt dem Staat die Pflicht zum Jugendschutz, der sich in Deutschland aus Art. 6 Abs. 2 S. 1 des Grundgesetzes ableitet. In Österreich ist er durch das B-VG-Kinderrechte gewährleistet. Der Staat darf demnach Einflüsse von Kindern und Jugendlichen fernhalten, die „sich auf die Entwicklung ihrer Persönlichkeit nachteilig auswirken können“ (Strohmayer 2019: Rz 50). Das kann auch

Musik oder Filme umfassen, wie die Entscheidungen der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien in Deutschland zeigen (jüngst bestätigt durch BVerfG 1 BvR 201/20). Neben konkreten Schutzbestimmungen ist schließlich gemäß § 282 des österreichischen Strafgesetzbuchs jede „Aufforderung zu mit Strafe bedrohten Handlungen und Gutheißung mit Strafe bedrohter Handlungen“ verboten. Niemand darf danach vorsätzlich eine Straftat (etwa Drogenmissbrauch nach § 27 österreichisches Suchtmittelgesetz) als „besonders positiv und nachahmenswert“ beschreiben (Bertel/Schweighofer 2016: 185). Bei konsequenter Einhaltung der Rechtsnormen dürfte demnach kein Gebäude unbefugt bemalt, keine Straftat glorifizierend besungen und keine Beleidigung ausgesprochen werden.

Gerade diese Verbote werden im Gangsta-Rap jedoch auf den ersten Blick häufig missachtet. Die Textzeilen von Bushido, „dass Serkan Tören jetzt ins Gras beißt, yeah yeah“ (Bushido 2013), erscheinen z.B. grob beleidigend bzw. bedrohlich. Konsequenz des Schutzes durch das Strafgesetz wäre also, dass die durch das Verbot berührten Interessen der Ausübenden nicht ausgeübt werden können. „Das Recht tritt dort auf den Plan, wo unerreichbare Erwartungen kollidieren und der praktischen Entscheidung bedürfen, wo also Enttäuschungen unvermeidlich sind“ (Isensee 2009b: 8).

Nach dieser Überlegung müssten zahlreiche Lyrics von Gangsta-Rappern verboten werden. Dem ist aber bekanntlich nicht so. Der Staat legitimiert bzw. schützt unter bestimmten Umständen dementsprechende Gesetzesübertretungen, wenn das Verhalten bzw. Lyrics sich (auch) als Kunst im Sinne des verfassungsrechtlichen Kunstbegriffs bewerten lassen. Da sich der Staat aber offensichtlich rechtswidrigem Verhalten gegenüber nicht verschließen kann, muss durch den/die Rechtsanwender*in in Anwendung des Grundrechts ein Ausgleich zwischen dem Schutz der Freiheit der Kunst und dem Schutz anderer Rechtsgüter gefunden werden.⁵ Die rechtsdogmatische Lösung soll das Grundrecht auf Kunstfreiheit bieten, welches zumindest in der Theorie eine Verbindung schafft und die notwendige Berücksichtigung zulässt. Entscheidet sich der/die Rechtsanwender*in gegen den Schutz der Kunstfreiheit, dann muss dies ausführlich begründet werden, was in der Praxis derzeit zu großen Schwierigkeiten führt.

Das Grundrecht auf Kunstfreiheit am Beispiel des Gangsta-Rap

In Deutschland ist die Kunstfreiheit in Art. 5 Abs. 3 Grundgesetz verankert („Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre

5 „Das abwehrrechtliche System der Trennung von Kunst und Staat enthebt letzteren nicht der Verlegenheit, mit seinen notorisch ungelenken, überdies verfassungsrechtlich vielfach behinderten Fingern die Sache der Kunst zu berühren“ (Isensee 2009a: 141).

entbindet nicht von der Treue zur Verfassung“). In der Schweiz lautet der Text nach Art. 21 der Verfassung der Schweiz: „Die Freiheit der Kunst ist gewährleistet“. In Österreich wurde die Kunstfreiheit ausdrücklich im Jahr 1982 in Art. 17a Staatsgrundgesetz festgeschrieben („Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei“). Bei der Ausarbeitung des österreichischen Grundrechts diente die Bestimmung der deutschen Rechtslage als Vorbild, weshalb die Grundrechte der beiden Staaten heute nur kleine Abweichungen aufweisen (Sommerauer 2003: 520). Das Grundrecht auf Kunstfreiheit ist als Abwehrrecht ausgestaltet und soll in erster Linie vor Eingriffen in das künstlerische Schaffen durch den Staat schützen. Grundrechte, auch die Freiheit der Kunst, sind in erster Linie Schutzrechte, die sich gegen den Staat richten und die aus einer „historischen Schmerzerfahrung“ aus Zeiten totalitärer Systeme entspringen (Isensee 2009a: 138). Wird etwas als Kunst erkannt, muss die künstlerische Freiheit zudem auch in der Vollziehung berücksichtigt werden (Öhlinger/Eberhard 2022: Rz 933; Sachs 2016: 163).

Die Grenzen der Kunst bestimmt der Staat durch die Festlegung der Rahmenbedingungen, innerhalb derer eine Freiheit gelebt werden kann: „Der Rechtstaat fungiert als der Koordinator der grundrechtlichen Freiheit“, stellt Isensee (2009a: 141) fest. In der Praxis zeigt sich aber, dass die Anwendung des Grundrechts auf Schwierigkeiten stößt. Die Problematik liegt darin, dass der Gesetzgeber nicht geklärt hat, wie der verfassungsrechtliche Kunstbegriff und damit die Grenze des Schutzbereichs definiert wird. Zudem ist strittig, ob dem Staat diesbezüglich überhaupt eine Definition erlaubt werden kann. Christoph Graber erklärt die rechtliche Definition der Kunst bspw. als etwas Paradoxes, das sich zwischen Fremdbestimmtheit durch den Staat und Autonomie bewegt. Eine Definition sei aber unverzichtbar, da diese erst den Raum für die Ausschöpfung der vollen Freiheit samt seinen Eigengesetzlichkeiten bieten kann (Graber 2004). Ungeachtet solcher Überlegungen haben sich die Gesetzgeber in Deutschland und Österreich ganz bewusst gegen eine Definition des Kunstbegriffs entschieden. Begründet wird diese Entscheidung damit, dass es bereits Teil des Schutzes durch das Grundrecht sei, dass der Staat eben gerade nicht festlegt, was zur Kunst gezählt werden kann und was nicht: „Staatlich verordnete Kunst hat in einem gesellschaftlichen System, das nach dem Prinzip der Freiheit gestaltet ist, keinen Platz“, lässt sich deshalb den österreichischen Gesetzesunterlagen entnehmen (AB 978 BlgNr XV GP 2).

Darum unterliegt Kunst bis heute aber auch einem „juristischen Definitionsproblem“ (Isensee 2009a: 143): Der Staat weiß, dass er Kunst schützen will, kann aber nicht benennen, was darunter zu verstehen ist. Um dieser Herausforderung der fehlenden verfassungsrechtlichen Definition von Kunst zu entgehen, wird ein sehr weit verstandener Kunstbegriff angenommen, der weder zeitlichen noch inhaltlichen Grenzen unterliegt und offen und dynamisch interpretiert werden

muss.⁶ Bereits in der Grundsatzentscheidung des Bundesverfassungsgerichts (BVerfG 1 BvR 435/68, *Mephisto*⁷) aus Deutschland wird der Kunstbegriff daher wie folgt beschrieben: „Das Wesentliche der künstlerischen Betätigung ist die freie schöpferische Gestaltung, in der Eindrücke, Erfahrungen, Erlebnisse des Künstlers durch das Medium einer bestimmten Formensprache zu unmittelbarer Anschauung gebracht werden“ (BVerfG 1 BvR 435/68, *Mephisto*). In der Folgeentscheidung „Anachronistischer Zug“⁸ wurde dieser Begriff außerdem auf sämtliche Darstellungsformen ausgedehnt (vgl. BVerfG 1 BvR 816/82, *Anachronistischer Zug*). Für den Rechtsanwender in der Praxis bedeutet dies zunächst, dass der geschützte Begriff des künstlerischen Schaffens sehr weit zu verstehen ist, jedenfalls fallen formale Kunstgattungen wie Musik, Literatur oder Film unter den verfassungsrechtlichen Kunstbegriff („Schutzbereich“). Nicht nur der Werkbereich der Kunstfreiheit erfährt verfassungsrechtlichen Schutz; auch der Wirkbereich der Kunstfreiheit ist umfasst. Dies bedeutet, dass der Kunstbegriff so weit geht, dass nicht nur der/die Künstler*in selbst und sein/ihr Wirken davon umfasst sind, sondern auch sämtliche natürliche und juristische Personen, die künstlerisches Schaffen verbreiten. Dazu zählen nicht nur Konzertveranstalter*innen (Bethge 2016: 343), sondern „auch Online-Verkaufsplattformen oder Videoportale wie YouTube“ (Strohmayer 2019: 6).

Aufgrund der fehlenden gesetzlichen Definition des Kunstbegriffs musste sich das Bundesverfassungsgericht immer wieder mit diesem auseinandersetzen, wobei hier jüngst zwei Leitentscheidungen veröffentlicht wurden, die auch für den Umgang mit deutschsprachigem Gangsta-Rap von Relevanz sind: Zum einen wurde im sogenannten Sampling-Urteil (BVerG 1 BVR 1585/13) durch das Verfassungsgericht anerkannt, dass die musikalische Praxis des „Sampling“ eine eigenständige Kunstform darstellen kann. Unabhängig vom Genre kommt es durch diese Entscheidung zu einer ausdrücklichen Erweiterung des Kunstbegriffs und stellt damit eine Neuheit dar (Schladebach 2022: 764). Besonders hervorzuheben ist die Entscheidung auch deshalb, weil Popmusik damit Eingang in die Recht-

-
- 6 Anstelle vieler s. für Österreich Wieser (2022: 167); Berka/Binder/Kneihs (2019: 715-717); zum typologischen Kunstbegriff Öhlinger/Eberhard (2022: 441); für Deutschland s. Hufen (2011: 811); für die Schweiz s. Mosimann/Uhlmann (2020: 126-130.).
- 7 In der berühmten „Mephisto“-Entscheidung aus dem Jahr 1971 wurde gegen das Verbot des Buches „Mephisto – Roman einer Karriere“ von Klaus Mann vorgegangen und die Kunstfreiheit gegen Persönlichkeitsrechte abgewogen. Die Entscheidung gilt bis heute als maßstabsetzend für die rechtsdogmatische Einordnung der Kunstfreiheit bzw. ihrer Grenzen und wurde auch in Österreich aufgegriffen (vgl. OGH 11.10.1988, 1 Ob 26/88).
- 8 In dieser Entscheidung gingen Beteiligte eines Straßentheaters, die davor wegen Beleidigung verurteilt wurden, gegen diese Entscheidung mit Hinweis auf das Grundrecht auf Kunstfreiheit vor. Das BVErfG betont in diesem Zusammenhang u.a., dass der verfassungsrechtliche Kunstbegriff nicht an formale Merkmale geknüpft werden darf.

sprechung des Verfassungsgerichts zur Kunstfreiheit findet. Zum anderen wurde erst im Dezember 2022 eine Beschwerde des Gangsta-Rappers Bushido durch das BVerfG abgelehnt (Zeitonline/dpa/AFP/kzi 2022, für Details s. unten). In seinem Ablehnungsbeschluss gibt das Höchstgericht auch erstmals Auskunft zum Umgang mit dem Genre. Vollkommen außer Frage stehe dabei, dass auch das Genre Gangsta-Rap unter den Kunstbegriff zu subsumieren ist. „Kunst darf insbesondere keiner staatlichen Stil-, Niveau- oder Inhaltskontrolle unterzogen werden“, kann in diesem Zusammenhang das Gericht mit Verweis auf die bekannte „Mutzenbacher“⁹-Entscheidung (BVerfG 83 I 30 I BvR 402/87) zitiert werden (BVerfG I BvR 201/20).

Gangsta-Rap ist damit bereits aufgrund formaler Merkmale unter den verfassungsrechtlichen Kunstbegriff zu subsumieren und kann jedenfalls den Schutz der Kunstfreiheit in Anspruch nehmen. Das Landesgericht Berlin betont in einer Vorgängerentscheidung zudem, dass Gangsta-Rap nicht isoliert (d.h. Text ohne den ‚Sprechgesang‘, Melodie) betrachtet werden darf und dass eine neutrale und objektive Betrachtungsweise verlangt wird (LG Berlin 4.3.2014, 512 Qs 69/13: 904). Der Schutz verwirkt bloß dann, wenn die Ausübung der Kunstfreiheit auf Kosten eines anderen Interesses geht, das so stark zu bewerten ist, dass die Kunstfreiheit zurücktreten muss. In der derzeitigen Rechtsprechung in Deutschland ist etwa nach Friedhelm Hufen die Menschenwürde nach Art. 1 (1) Grundgesetz als absolute Grenze der Kunstfreiheit ausgewiesen. In allen anderen Fällen ist ein Ausgleich zwischen den kollidierenden Interessen zu finden (Hufen 2011: 841). So urteilt auch der Oberste Gerichtshof in Österreich, dass „insofern eine Abwägung vorzunehmen ist, als der grundsätzlichen Wahrung der künstlerischen Freiheit nicht unnötig Abbruch getan wird. Es hat ein Ausgleich zwischen den kollidierenden privaten Interessen und den Freiheitsansprüchen des Künstlers stattzufinden“ (OGH 21.1.1988, 13 Os 121/87).

An drei Beispielen soll im Folgenden aufgezeigt werden, dass die Anwendung des Grundrechts im Zusammenhang mit deutschsprachigem Gangsta-Rap in der Praxis zu Schwierigkeiten und damit einhergehend auch zu Fehlurteilen führen kann. Diese Fehlurteile kommen zustande, wenn Kunst als solche nicht erkannt und oder rechtlich nicht ausreichend gewürdigt wird, etwa weil spezifische Merkmale des Gangsta-Raps keine Beachtung finden. Im deutschsprachigen Gangsta-Rap lässt sich außerdem beobachten, wie Strukturen und Ressourcen des Rechts-

9 Anlass dieser Entscheidung aus dem Jahr 1990 war das Verbot des pornographischen Romans *Josefine Mutzenbacher. Die Geschichte einer Wienerischen Dirne. Von ihr selbst erzählt*. In dieser Entscheidung stellt das BVerfG u.a. fest, dass Pornographie auch Kunst im verfassungsrechtlichen Sinn sein kann und in Konfrontation mit Interessen des Jugendschutzes eine Abwägung zu erfolgen hat.

systems von Rappern gezielt genutzt werden und die Justiz zum performativen Element einer Gesamtinszenierung wird.

Anwendungsschwierigkeiten des Grundrechts

Ein Beispiel, in dem das Grundrecht auf Kunstfreiheit scheinbar keine Berücksichtigung gefunden hat, ist die Einleitung eines Ermittlungsverfahrens gegen den Gangsta-Rapper Gzuz, der im Jänner 2022 in zweiter Instanz verurteilt wurde (FAZ/DPA 2022). Ausschlaggebend war ein Instagram-Video, veröffentlicht über das offizielle Künstlerprofil des Gangsta-Rappers, in dem Gzuz mit einer Schreckschusspistole in die Luft schießt. Die Justiz hat auf dieses Video reagiert und ein Ermittlungsverfahren gegen die Privatperson Kristoffer Jonas Klauß eingeleitet (s. dazu im Detail auch Bruneder 2022: 94f.).

Auf dem Video sieht man zum einen die Privatperson Klauß, die gegen das Waffenverbot verstößt. Zum anderen lässt sich auch eine künstlerische Performance erkennen, die im digitalen Raum kreiert wurde: Zunächst findet sich das Video auf dem offiziellen Künstlerprofil des Ausübenden, die „Story“ wird unter seinem Künstlernamen Gzuz veröffentlicht. Die Person auf dem Video wirkt aggressiv und ruft den Namen der Gang („187“ für 187 Straßenbande) in die Kamera und wirft damit die Assoziation des wilden Gangstas auf. Wie bereits ausgeführt, stellt die Plattform Instagram zudem eine gängige Performance-Plattform für Gangsta-Rapper*innen dar, wo sie „authentisch“ ihren vermeintlichen Alltag einer breiten Öffentlichkeit präsentieren können (s. dazu im Detail auch Bruneder 2022: 95f.).

Das Grundrecht auf Kunstfreiheit hätte in diesem Fall zur Anwendung kommen müssen: Der verfassungsrechtliche Kunstbegriff und damit das Grundrecht auf Kunstfreiheit sind so weit gefasst, dass sie auch künstlerische Performances abseits einer Bühne umfassen. Akte performativer *Realness*, wie sie durch das Posten von Videos auf dem eigenen Künstlerprofil entstehen, sind als künstlerische Performances zu werten. Ergo ist das Video, in dem Klauß gegen das Waffenverbot verstößt, zunächst einmal vom Grundrecht auf Kunstfreiheit umfasst und muss entsprechend unter den rechtsdogmatischen Parametern der Grundrechtsabwägung in der Vollziehung bewertet werden.

In diesem Fall wird der künstlerische Aspekt aber (zumindest öffentlich) nicht erkannt. Die Konsequenz der Negierung des Kunstbegriffs in diesem Fall ist, dass das Narrativ des Rappers, ein widerspenstiger Gangsta zu sein, gestützt wird. Der Rapper zieht einen Vorteil aus den rechtlichen Konsequenzen: So lässt Gzuz in diesem Beispiel seine Community am Gerichtsprozess von Klauß auf Instagram teilhaben und integriert die Medienberichte in sein Musikvideo („Keiner kann mich ficken“, 2021). Durch die rechtliche Behandlung des Rappers als „ech-

ter Gangsta“ wird automatisch *street credibility* generiert. Die Negierung ist also nicht nur rechtlich unrichtig, sondern verhilft im Gegenteil dem Gangsta-Rapper unbeabsichtigt zu einer höheren Authentizität (Bruneder 2022: 97).

Aber auch wenn der künstlerische Charakter durch den/die Rechtsanwender*in erkannt wird und die Kunstfreiheit grundsätzlich Berücksichtigung findet, zeigt sich in der Rechtspraxis, dass in diesen Fällen oft kein rechtsdogmatisch sauberes Ergebnis erwartet werden kann. An einem Beispiel aus Österreich wird deutlich, welche Schwierigkeiten mit der Einordnung von deutschsprachigem Gangsta-Rap als Kunst verbunden sein können: „Musik ist eine Art etwas zu sagen, ohne dass man gleich verhaftet wird“ (Nussmayr 2012), geben die zwei österreichischen Gangsta-Rapper Yasser und Ozman in einem Interview an. Im Jahr 2012 veröffentlichten sie ein Video auf der Internetplattform YouTube und wurden 2013 u.a. wegen Gutheißung und Aufforderung zum Suchtgifthandel (§ 282 österr. StGB; § 27 österr. SMG) angeklagt (LGSt Graz 10. 1. 2014, 11 Hv 136/13 f – 96). Das Video lässt sich aufgrund der musikalischen Merkmale (etwa Beat, Klang und reduzierter Melodie), den visuellen Merkmalen des Videos (bildhafte Darstellung von Waffen, Drogen, Autos, hegemonialer Männlichkeit) sowie der Inhalte der Lyrics (z.B. „Ich mach Cash Digger/brech deine Leute Cash Mutterficker/der Staat ist mein Zeuge/Ich mache Cash boom/vertick an deine Freunde“ [Yasser/Ozman 2012]) eindeutig als Video des deutschsprachigen Gangsta-Raps qualifizieren. Dem Urteil lässt sich weiters entnehmen, dass die Angeklagten angeben, dass „die in den Musikvideos dargestellten Tätigkeiten ‚alles Show‘ und ‚Gangstarap‘ sind. [...] In diesem Genre müsse ‚man echt rüberkommen‘, die verwendeten Waffen seien Spielzeugwaffen, in den Texten der von ihm gesungenen Lieder wird eine Wut verarbeitet“ (LGSt Graz 10. 1. 2014, 11 Hv 136/13 f – 96). Beide Musiker berufen sich auf das Grundrecht auf Kunstfreiheit.

Dennoch werden im Urteil besondere Elemente des Gangsta-Raps nicht berücksichtigt. Zwar qualifiziert die Richterin das Video grundsätzlich als Kunst, allerdings treten dabei klar wertende Tendenzen zutage: Dem Werk könne

„aufgrund der Kombination aus (wenn auch dilettantisch) gereimten rhythmischen Versen mit Musik, einer ansatzweisen Choreographie und der Veröffentlichung als Video auf YouTube [...] ein Kunstcharakter nicht ganz abgesprochen werden“ (ebd.).

Es sei deshalb „als – wenn auch nicht hochwertige – Kunst zu qualifizieren“ (ebd.). Diese inhaltliche Beurteilung entspricht nicht dem Grundrecht auf Kunstfreiheit und dem dort vorherrschenden Kunstbegriff, der sich gerade dadurch auszeichnet, dass er qualitätsunabhängig gelesen werden muss. Am Ende wurden die beiden Rapper (unter anderem) wegen Gutheißung und Aufforderung zum Suchtgifthandel (§ 282 österr. StGB; § 27 österr. SMG) verurteilt. Das Urteil in sei-

ner Gesamtheit wirkt hinsichtlich der Kunstfreiheit¹⁰ nicht schlüssig und die fehlende Auseinandersetzung mit dem Genre sowie die gänzlich fehlende Begründung werden dem Grundrecht nicht gerecht. Es verwundert daher nicht, dass das Urteil in zweiter Instanz aufgehoben wurde.

Anwendungsschwierigkeiten lassen sich schließlich auch bei der jüngst ergangenen höchstgerichtlichen Entscheidung des deutschen Bundesverfassungsgerichts feststellen. Wie zuvor bereits kurz angedeutet, setzte sich dieses mit Gangsta-Rap und Kunstfreiheit auseinander. Der Gangsta-Rapper Bushido ist gegen die aus Gründen des Jugendschutzes erfolgte Indizierungsentscheidung seines Albums *SONNY BLACK* erfolglos vorgegangen (FAZ/AFP 2022). In diesem aktuellen Beispiel wurde das Grundrecht auf Kunstfreiheit zwar ebenfalls angewendet, Genrespezifika wurden jedoch unzureichend berücksichtigt. Das Ergebnis ist eine Entscheidung, die aufgrund mangelnder Feldkenntnis eine unzureichende Argumentation aufweist und dadurch nicht mehr überzeugend wirkt. Einer der Kritikpunkte des Gerichts war nämlich, dass der Künstler sich nicht ausreichend von der Kunstfigur distanziert habe: „Dass es sich bei den Texten um im Genre des ‚Gangsta-Rap‘ typische Wortspielereien handeln soll, die keinen Realitätsbezug aufweisen, ist jedenfalls nicht ohne Weiteres erkennbar. Durch die Bezugnahme auf autobiographische Details und durch das künstlerische Konzept von ‚(...)‘ als Alias seiner selbst stärkt der Beschwerdeführer im Gegenteil die Identifikation mit diesem Charakter und dessen Verhalten“ (BVerfG 1 BvR 201/20).

Übersehen wird dabei, dass gerade die Verzahnung von Fiktion und autobiographischen Elementen grundlegend für das Genre Gangsta-Rap sind. Die fehlende Distanzierung ist ein bewusst eingesetztes und auch notwendiges Stilmittel des Genres und muss vom Gericht auch entsprechend berücksichtigt werden. Auch in diesem Fall führt ein zu geringes Wissen über Kernelemente des Gangsta-Raps zu unqualifizierten und unzutreffenden Begründungssträngen und schwächt somit die Entscheidung per se. Zudem entstehen nicht nur rechtsdogmatisch nicht nachvollziehbare Entscheidungen, auch die Rechtssicherheit für den Ausübenden ist nicht gewährleistet. Dem könnte durch die Einbeziehung von Fachexpert*innen wohl entgegengetreten werden. Das Gericht hätte in diesem Fall z.B. die fehlende Distanzierung als Stilmittel benennen und auf dieser Basis die Auswirkungen auf Rezipient*innen begründen können.

¹⁰ Im Urteil wurde auch die Gutheißung einer terroristischen Straftat verhandelt. In diesem Beitrag wird nur der Aspekt der Kunstfreiheit im Zusammenhang mit dem Vorwurf der Gutheißung und Aufforderung zum Suchtgifthandel beleuchtet.

Auflösung der scheinbaren Parallelität

Die obigen Ausführungen zeigen, dass das gemeinsame Problem der herangezogenen Beispiele die mangelnde Berücksichtigung populärmusikwissenschaftlicher Forschung im Gerichtsverfahren ist. Durch das Grundrecht auf Kunstfreiheit wird eine solche aber verlangt. Zunächst muss der künstlerische Aspekt *im verfassungsrechtlichen Sinn* erkannt werden. Hier zeigen sich in der Praxis der rechtlichen Beurteilung bei Sachverhalten mit Bezug zur Populärmusik und bei künstlerischer Performance, die von „seriösen“, bürgerlich geprägten Kunstgattungen (wie Lied, Bildende Kunst oder Schauspiel) abweicht, große Mängel. Überlegungen zu Kunst im digitalen Raum bzw. zum künstlerischen Anspruch der Instagram-Story von Gzuz werden rechtlich nicht geführt. Das Exempel aus Österreich, bei dem die Richterin das YouTube-Video der Rapper aus Graz u.a. als „dilettantisch“ beurteilte, beinhaltet eine Wertung des an sich qualitätsunabhängigen Kunstbegriffs. Im letzten erwähnten Fall wird bei der aktuellen Entscheidung des BVerG (Bushido) eines der wichtigsten Elemente des Gangsta-Raps, nämlich die bewusste Verzahnung autobiographischer Elemente mit der künstlerischen Aktivität, sogar als Argument *gegen* das künstlerische Schaffen vorgebracht.

Um falsche oder unzureichend argumentierte Begründungsstränge in den gerichtlichen Entscheidungen zu vermeiden, muss in einem ersten Schritt die Dekonstruktion der scheinbaren Parallelwelt „Gangsta-Rap“ in der rechtswissenschaftlichen Disziplin erfolgen. Es braucht ein Bewusstsein für ein gesellschaftliches Phänomen, das nicht jenseits, sondern in der Mitte der Gesellschaft platziert ist und damit zahlreiche Rechtsfragen aufwirft. Die derzeitige Negierung des Feldes lässt sich womöglich nicht zuletzt aus dem in der Regel differierenden sozialen Status der rechtswissenschaftlichen Akteur*innen erklären. In einem weiteren Schritt muss in der Rechtspraxis das Wissen aus anderen Disziplinen einbezogen werden. Es kann Richter*innen nicht zugemutet werden, eine kompetente Bearbeitung unter Beachtung der jeweiligen künstlerischen Eigenheiten zu vollziehen und selbstständig einen Einzelfall einzuschätzen, da es ihnen in der Regel an der dazu notwendigen musikwissenschaftlichen Expertise mangelt. Doch obwohl die Einbeziehung eines Expert*innenteams in solchen Fällen aus nachvollziehbaren Gründen zu mehr Rechtssicherheit und stringenteren Gerichtsentscheidungen führen würde, ist der Rückgriff auf solche derzeit gering. Gegenwärtig gibt es in Österreich zum Beispiel 8391 eingetragene Gerichtssachverständige¹¹, wovon lediglich ein (!) allgemein beeideter und gerichtlich zertifizierter Sachverständiger für das *gesamte* Fachgebiet „Musik (Produktion, Verwertung)“ vorgesehen ist, was bei der Vielzahl an Musikgenres durchaus negativ auffällt — ein Problem, das sich auf den gesamten deutschsprachigen Raum

¹¹ Vgl. <https://justizonline.gv.at/jop/web/exl-suche/sv> (Zugriff: 15.9.2023).

übertragen lässt. Auch Peter Mosimann und Felix Uhlmann (2020: 127) kritisieren in diesem Zusammenhang den marginalen Einsatz von Sachverständigen in der Schweizer Justiz.

Konkret möchte ich mich daher für eine intensivere Einbeziehung von Sachverständigengutachten in gerichtlichen Verfahren im Zusammenhang mit deutschsprachigem Gangsta-Rap aussprechen. Erst durch eine fachlich kompetent erstellte Analyse im Einzelfall kann das Grundrecht auf Kunstfreiheit berücksichtigt und vollzogen werden. Im Bereich der Populärmusikforschung werden dagehend erst in den letzten Jahren vermehrt Analysemethoden entwickelt (vgl. dazu Doebring 2012: 26). Für eine rechtliche Beurteilung sollten fundierte Analysen aber eine notwendige Grundlage sein, die Einbeziehung von sachverständigen Genrekennern*innen aus dem Bereich der Populärmusikforschung unstrittig.

In Reflexion meiner eigenen Person – ich bin Musikologin und Juristin, wobei ich das Thema als Juristin erarbeite –, sehe ich die dringende Notwendigkeit auf Seiten der rechtswissenschaftlichen Disziplin, sich dem Feld des Gangsta-Rap anzunehmen, denn spätestens durch die Verpflichtung der Berücksichtigung des Grundrechts auf Kunstfreiheit lässt sich die Annahme einer Parallelwelt mit Parallelstrukturen nicht mehr aufrechterhalten. Dafür braucht es eine höhere Problemerkennung im Bereich der Justiz, aber auch eine Offenheit in diese Richtung in der Populärmusikforschung. Beide Disziplinen, die Rechts- und die Populärmusikwissenschaft, würden davon profitieren, nachhaltig zum Thema Gangsta-Rap in Austausch zu treten und ihr Wissen zu bündeln. Es bleibt zu hoffen, dass ein Umdenken stattfindet, damit in Zukunft sowohl aus rechtlicher als auch aus populärmusikwissenschaftlicher Sicht nachvollziehbare und ausreichend begründete Entscheidungen getroffen werden.

Literatur

- Albert, Maxim (2021). „Rap und Rücken: Doku-Reihe über den Einfluss kriminel-ler Milieus auf Deutschräp.“ In: *musikexpress.de*, <https://www.musikexpress.de/rap-und-ruecken-doku-reihe-einfluss-krimineller-milieus-auf-deutschrap-1844393/#:~:text=%E2%80%9ER%C3%BCcken%E2%80%9C%20bedeutet%20im%20Deutschräp%20Schutz,diesem%20Ph%C3%A4nomen%20auf%20die%20Spur> (Version vom 15.4.2021, Zugriff: 27.2.2024).
- Berka, Walter/Binder, Christina/Kneihs, Benjamin (2019). *Die Grundrechte. Grund- und Menschenrechte in Österreich*. Wien: Verlag Österreich.
- Bertel, Christian/Schweighofer, Klaus (2016). *Österreichisches Strafrecht. Besonderer Teil II §§ 169 bis 321k StGB*. Wien: Verlag Österreich (12. Auflage).
- Bethge, Herbert (2016). „Art 5 GG“. In: *Grundgesetz*. Hg. v. Michael Sachs. München: C.H.Beck (3. Auflage), S. 255–320.

- Bruneder, Antonia (2022). „Keiner kann mich ficken‘. Die Justiz als performatives Element einer Gesamtinszenierung?“ In: *Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen*. Hg. v. Martin Seeliger und Marc Dietrich. Bielefeld: transcript, 79–104.
- Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (2022). „Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bestandsaufnahme und Einleitung.“ In: *Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen*. Hg. v. Martin Seeliger und Marc Dietrich. Bielefeld: transcript, S. 9–30.
- Doehring, André (2012). „Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik.“ In: *Black Box Pop*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38). Bielefeld: transcript, S. 23–42.
- Dörfler-Trummer, Frederik (2021). *HipHop aus Österreich. Lokale Aspekte einer globalen Kultur*. Bielefeld: transcript.
- FAZ/AFP (2022). „Bushido scheitert mit Verfassungsbeschwerde.“ In: *faz.de*, www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/bushido-scheitert-mit-verfassungsbeschwerde-sonny-black-auf-index-18504650.html (Version vom 2.12.2022, Zugriff: 2.3.2023).
- FAZ/DPA (2022). „Rapper Gzuz soll gut acht Monate in Haft.“ In: *faz.de*, www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/rapper-gzuz-zu-acht-monate-in-haft-und-geldstrafe-verurteilt-17852483.html (Version vom 4.3.2022, Zugriff: 3.3.2023).
- Fechner, Frank (2019). „Artikel 5 [Kommunikations- und Medienfreiheit, Kunst- und Wissenschaftsfreiheit].“ In: *Grundrechte-Kommentar*. Hg. v. Florian Becker und Klaus Stern. Köln: Carl Heymanns (3. Auflage), S. 556–698.
- Goßmann, Malte (2012). „Witz schlägt Gewalt? Männlichkeit in Rap-Texten von Bushido und K.I.Z.“ In: *Deutscher Gangsta-Rap I*. Hg. v. Martin Seeliger und Marc Dietrich. Bielefeld: transcript, S. 85–108.
- Graber, Christoph (2004). „Der Kunstbegriff des Rechts im Kontext der Gesellschaft.“ In: *Liberté de l'art et indépendance de l'artiste/Kunstfreiheit und Unabhängigkeit der Kunstschaffenden*. Zürich: Schulthess, S. 91–111.
- Gruber, Johannes (2016). *Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap*. Bielefeld: transcript.
- Handel, Stephan (2019). „Fler darf Bushidos Kinder nicht bekleiden.“ In: *süddeutsche.de*, <https://www.sueddeutsche.de/panorama/gericht-bushido-fler-urteil-noname-diss-1.4718986> (Version vom 11.12.2019, Zugriff: 3.3.2023).
- Hiphop.de (2021). „Rooz gewinnt vor Gericht gegen Bushido.“ <https://hiphop.de/magazin/interview/rooz-gewinnt-gericht-bushido> (Version vom 31.12.2021, Zugriff: 3.3.2023).
- Huber, Michael (2018). „Gangsta-Rap. Wie soll man das verstehen?“ In: *BPjM aktuell* 26 (3), S. 9–14.

- Hufen, Friedhelm (2011). „Kunstfreiheit.“ In: *Handbuch der Grundrechte in Deutschland und Europa*. Bd. IV *Grundrechte in Deutschland. Einzelgrundrechte I*. Hg. v. Detlef Merten und Hans-Jürgen Papier. Heidelberg: C.F. Müller, S. 801–873.
- Isensee, Josef (2009a). „Kunstfreiheit im Streit mit Persönlichkeitsschutz. Referat vor dem Studienkreis Presserecht und Pressefreiheit am 14. Mai 1993 in Dresden.“ In: *Recht als Grenze – Grenze des Rechts. Texte 1979 – 2009*. Hg. v. dems. Bonn: Bouvier, S. 133–168.
- Isensee, Josef (2009b). „Von der Notwendigkeit der Grenze.“ In: *Recht als Grenze – Grenze des Rechts. Texte 1979 – 2009*. Hg. v. dems. Bonn: Bouvier, S. 7–10.
- Kaschuba, Wolfgang (2005). „Nachrichten aus der Parallelgesellschaft.“ <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/9891/28X1OON71nlOo.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Zugriff: 26.7.2023).
- Kienapfel, Diethelm/Höpfel, Frank/Kert, Robert (2020). *Grundriss des Strafrechts. Allgemeiner Teil*. Wien: Manz.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2011). *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Berlin: Suhrkamp.
- Mosimann, Peter/Uhlmann, Felix (2020). „Kunst und Grundrechte.“ In: *Kultur, Kunst, Recht. Schweizerisches und internationales Recht*. Hg. v. Peter Mosimann, Marc-André Renold und Andrea Raschèr. Basel: Helbing Lichtenhahn (2. Auflage), S. 113–149.
- Mr Rap/Mr Beatz (2020). *Rap Beef: Von Freestyle Battle bis Attentat. Deutschrapp von Bushido bis 187*. München: Yes-Publishing.
- Nussmayr, Katrin (2012). „Yasser und Ozman – schwere Jungs?“ In: *Annenpost. Geschichten aus dem Annenviertel*, www.annenpost.at/2012/04/23/yasser-und-ozman-schwere-jungs/ (Version vom 23.4.2012, Zugriff: 3.3.2023).
- Oglakcioglu, Mustafa Temmuz (2019). „Gangsta-Rap: Lyrische Kunstform oder strafwürdiges Verhalten?“ In: *Grenzüberschreitungen. Recht, Normen, Literatur und Musik*. Hg. v. Britta Lange, Martin Roeber und Christoph Schmitz-Scholemann. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 3–18.
- Oglakcioglu, Mustafa Temmuz/Rückert, Christian (2015). „Anklage ohne Grund. Ehrschutz contra Kunstfreiheit am Beispiel des sogenannten Gangsta-Rap.“ In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht* 11, S. 876–883.
- Öhlinger, Theo/Eberhard, Harald (2022). *Verfassungsrecht*. Wien: Facultas (13. Auflage).
- Sachs, Michael (2016). *Verfassungsrecht II. Grundrechte*. Berlin: Springer (3. Auflage).
- Schladebach, Marcus (2022). „Die Kunstfreiheit als verfassungsrechtliche Herausforderung.“ In: *Zeitschrift für öffentliches Recht* 77, S. 763–769.
- Schumacher, Daniel (2022). „Immer wenn ich rede ... episich‘. Transmedialität zwischen Social Media und Musik beim Berliner Gangsta-Rapper Fler.“ In: *Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen*. Hg. v. Martin Seeliger und Marc Dietrich. Bielefeld: transcript, S. 155–177.

- Seeliger, Martin (2021). *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Seeliger, Martin/Dietrich, Marc (2012). „G-Rap auf Deutsch: Eine Einleitung.“ In: *Deutscher Gangsta-Rap I*. Hg. v. Martin Seeliger und Marc Dietrich. Bielefeld: transcript, S. 21–40.
- Sommerauer, Beatrice (2003). „Kunst im Konflikt mit dem Recht. A never ending story.“ In: *Norm und Normvorstellung. Festschrift für Bernd-Christian Funk zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Iris Eisenberger, Iris Golden, Gerda Marx und Daniela Tomaskovsky. Wien: Springer, S. 519–538.
- Straub, Jürgen (2012). „South Bronx, Berlin und Adornos Wien: Gangsta-Rap als Popmusik. Eine Notiz aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive.“ In: *Deutscher Gangsta-Rap I*. Hg. v. Martin Seeliger und Marc Dietrich. Bielefeld: transcript, S. 7–20.
- Strejcek, Gerhard/Schlüntner, Christoph (2018). „Kunstfreiheit im öffentlichen Raum.“ In: *Journal für Rechtspolitik* 26 (2), S. 102–109.
- Strohmayer, Sebastian (2019). „Verfassungsrechtliche Grundlagen der bildenden Kunst.“ In: *Praxishandbuch Recht der Kunst*. Hg. v. Klaus Ebling und Winfried Bullinger. München: C.H. Beck, S. 1–35.
- Szillus, Stephan (2012). „UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein populäre-kulturell-historischer Abriss.“ In: *Deutscher Gangsta-Rap I*. Hg. v. Martin Seeliger und Marc Dietrich. Bielefeld: transcript, S. 41–64.
- Wieser, Bernd (2022). *Einführung in das Verfassungs- und Verwaltungsrecht*. Wien: Verlag Österreich (4. Auflage).
- Zeitonline/dpa/AFP/kzi (2022). „Bushido scheitert mit Verfassungsklage gegen Indizierung.“ In: zeit.de, www.zeit.de/kultur/musik/2022-12/bushido-verfassungsklage-album-index (Version vom 2.12.2022, Zugriff: 3.3.2023).

Diskographie

- Bushido (2013). „Leben und Tod des Kenneth Glöckler.“ www.youtube.com/watch?v=UDNGzDKHdFI (Zugriff: 3.3.2023).
- Gzuz (2021). „Keiner kann mich ficken.“ Auf: Sampler 5. 187 Strassenbande/Vertigo Berlin/Universal Music Group B0933KLMH5.
- Gzuz (2022). „Späti.“ Auf: Grosse Freiheit. 187 Strassenbande/Vertigo Berlin 14513.
- Kay One (2014). „Tag des Jüngsten Gerichts.“ www.youtube.com/watch?v=tQfZY6d99Kg (Zugriff: 3.3.2023).
- Shindy/Bushido (2013). „Stress ohne Grund.“ Auf: NWA. Bushido/Sony Music BooDCFNE4O.
- Yasser & Ozman (2012). „CASH.“ www.youtube.com/watch?v=LUE9jiljxw4 (Zugriff: 3.3.2023).

Judikatur und Gesetzesunterlagen

AB 978 BlgNr XV GP 2

AG Berlin-Tiergarten 19. 11. 2013, 279 Ds 222 Js 1201/13 (101/13)

BVerfG 1 BvR 1585/13, *Sampling*

BVerfG 1 BvR 201/20

BVerfG 1 BvR 435/68, *Mephisto*

BVerfG 1 BvR 816/82, *Anachronistischer Zug*

BVerfG 83 130 1 BvR 402/87, *Josefine Mutzenbacher*

LG Berlin 4. 3. 2014, 512 Qs 69/13

LGSt Graz 10. 1. 2014, 11 Hv 136/13 f – 96

OGH 21.1.1988, 13 Os 121/87

OGH 11.10.1988, 1 Ob 26/88

Abstract

Gangsta rap is currently being taken up as a „parallel society“ in jurisprudential research. What is ignored, however, is that gangsta rap and the law have numerous connections, starting in the late 1980s, when criminal activities were linked to rap music for the first time. Today, evidence of criminal authenticity (whether real or fictitious) is the basis for a gangsta rapper's reception. The core task of the judiciary is to recognize unlawful behavior, to work it out in court proceedings and, if necessary, to make special or general preventive judgments. Individuals who publicly endorse unlawful conduct or commit drug infractions, for example, must be punished. This chapter examines the current approaches to the phenomenon of gangsta rap from a jurisprudential perspective. The interpretation of the concept of art and the accompanying consideration of artistic freedom poses new challenges for the judiciary that can only be resolved with the involvement of experts.

Biographische Information

Antonia Bruneder studierte Rechtswissenschaften und Musikologie an der Karl-Franzens-Universität Graz und der Kunsthochschule Graz. Sie arbeitet als Dramaturgin im Musikverein für Steiermark und als Universitätsassistentin an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät in Graz. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt in den unterschiedlichen Aspekten des Kunst- und Kulturrechts. Im Zuge ihrer Dissertation analysierte sie interdisziplinär die Herausforderungen des Grundrechts auf Kunstfreiheit aus musikwissenschaftlicher sowie juristischer Perspektive am Beispiel des deutschsprachigen Gangsta-Raps (Verlag Österreich 2003). Kontakt: antonia.bruneder@uni-graz.at

Zwischen den Stühlen

Zur (Nicht-)Erforschung von Jazz-Pop-Fusionen

Benjamin Burkhart

Musikformen an der Schnittstelle von Jazz und populärer Musik stehen derzeit hoch im Kurs. So finden sich bspw. auf Spotify etliche Playlists, die entsprechenden Fusionen gewidmet sind: etwa *Jazz Rap* (~1,13 Millionen Likes; Spotify 2023d), *Jazztronica* (~555.000 Likes; Spotify 2023e), *Acid Jazz* (~290.000 Likes; Spotify 2023a) und *Jazz Pop* (~130.000 Likes; Spotify 2023c) sowie zahlreiche Wiedergabelisten mit einem Schwerpunkt auf sogenanntem Jazzhop resp. Lofi HipHop – das populärste Beispiel ist *Jazz Vibes* (Spotify 2023b) mit rund 2,1 Millionen Likes (Stand Juni 2023). Bei solchen Playlists handelt es sich um ein zentrales Format gegenwärtiger Musik- und Medienkulturen (vgl. bspw. Prey 2020), das – wie die genannten Zahlen verdeutlichen – Musiker*innen bisweilen zu einer enormen Reichweite verhelfen kann.

Auch im zeitgenössischen Musikjournalismus werden Jazz-Pop-Fusionen seit einigen Jahren regelmäßig thematisiert und teils euphorisch besprochen. Beispielsweise wurde in der Jazzfachzeitschrift *Down Beat* im Oktober 2021 der „Jazz Boom in the UK!“ (Edwards 2021) proklamiert. In diesem Artikel werden mehrere britische Jazzmusiker*innen porträtiert, die insbesondere für ihre Adaptionen unterschiedlicher Spielformen elektronischer Tanzmusik bekannt sind. Aus Sicht der Autorin vollzogen sich im neueren britischen Jazz spezifische Fusionsprozesse, im Zuge derer sich ausgebildete Jazzmusiker*innen zunehmend für musikalische Einflüsse jenseits der an Konservatorien typischerweise gelehrt klassischen Repertoires öffneten:

„[W]ith the U.K. boasting some of the world's most prestigious music conservatories, musicians have taken to interpreting the jazz tradition through a context of London-centric genres, like grime, broken beat and dub – a cross-pollination of genres and cultures. [...] [T]rompeter Emma-Jean Thackray describes the U.K. sound as ‚pop music using jazz language‘“ (ebd.: 35f.).

Bereits drei Jahre zuvor wurde im Rock- und Popmagazin *Rolling Stone* unter dem Titel „Jazz's New British Invasion“ (Orlov 2018) ein vergleichbarer Artikel veröf-

fentlicht. Zahlreiche britische Jazzmusiker*innen, so der Autor, kombinierten ein jazzspezifisches Traditionsbewusstsein gezielt mit Einflüssen gegenwärtiger populärer Musiken: „London's sound is less a riff on classic African-American jazz than a polyglot party music of the city's minorities – with calypso and dub, grime and Afrobeat as much its building blocks as Coltrane's ‚Giant Steps‘“ (ebd.).

Grundsätzlich sind solche Jazz-Pop-Fusionen aber alles andere als neu, wovon zahlreiche Genrebegriffe zeugen, die sich in den vergangenen Jahrzehnten herausgebildet haben: von Jazz-Rock resp. Fusion über New Jack Swing und Acid Jazz, von Jazztronica, Nu Jazz und Electro Swing bis hin zu Jazz-Rap und Jazzhop bzw. Lofi HipHop. Die bisweilen große Popularität solcher Repertoires zwischen den Stühlen steht ihrem Stellenwert in der Jazz- und Populärmusikforschung in des diametral gegenüber. Publikationen, die sich dezidiert den vielfältigen Bereichen zwischen Jazz und populärer Musik widmen, sind nach wie vor selten (s. Ake/Garrett/Goldmark 2012; Knauer 2006; McGee 2020), und allenfalls zu Jazz-Rock liegt eine vergleichsweise große Anzahl an Veröffentlichungen vor, insbesondere zur Musik von Miles Davis (s. bspw. Freeman 2005; Grella 2015; Svorinich 2015). Bei Jazz-Rock handelt es sich auch um jene Spielform an der Schnittstelle von Jazz und populärer Musik, die in den meisten Jazzgeschichtserzählungen noch eine vergleichsweise große Rolle spielt, während andere Jazz-Pop-Fusionen dort in der Regel gar nicht oder allenfalls am Rande thematisiert werden. Bisweilen werden sie sogar explizit abgewertet, so etwa im Falle des Smooth Jazz in Scott DeVeauxs und Gary Giddins Überblicksdarstellung *Jazz* (2015). Auf gut einer Seite umreißen die Autoren die Geschichte und musikalischen Merkmale des Smooth Jazz, den sie als „an innocuous, listener-friendly blending of jazz with an upbeat, celebratory brand of R&B and funk“ (ebd.: 415) charakterisieren, um wenig später hinzuzufügen: „There are many things to dislike about smooth jazz – for example, everything“ (ebd.: 416). Wenngleich sich DeVeaux und Giddins diese polemische Spitze offenbar nicht verkneifen konnten, räumen sie in ihrem Kapitel „Fusion II: Jazz, Rock, and Beyond“ (ebd.: 397–425) neben Smooth Jazz bspw. auch „Acid Jazz and Hip-Hop“ (ebd.: 420) immerhin einige Seiten Raum ein – dies bleibt in anderen bekannten Überblicksdarstellungen zur Jazzgeschichte weitgehend aus (s. bspw. Berendt/Huesmann 2009; Gioia 2011; Jost 2015). Auf der anderen Seite spielt Jazz – abgesehen von New Orleans und Chicago Jazz sowie Swing – in vergleichbaren Veröffentlichungen zur Geschichte populärer Musik für gewöhnlich kaum eine Rolle (s. bspw. Friedlander 2006; Garofalo/Waksman 2014; Starr/Waterman 2022). Die bis heute deutlich spürbare Zurückhaltung sowohl der Jazz- als auch der Populärmusikforschung gegenüber den Musikformen „in between“ überrascht nicht zuletzt aufgrund der Popularität neuerer Jazz-Pop-Fusionen wie Electro Swing (vgl. Inglis 2023) und Jazzhop (vgl. Winston/Saywood 2019).

Woran liegt es, dass diese bisweilen enorm populären Musikformen in der Forschung bislang kaum beachtet worden sind? Die erste Ausgangsthese dieses

Beitrags ist, dass die zögerliche Auseinandersetzung mit diesen Repertoires auf die weitgehend isolierte Entwicklung von Jazz- und Populärmusikforschung zurückzuführen ist. Wie einschlägige fachhistorische Reflexionen (s. McDonald 2006; Frith 2007) zeigen, haben sich beide Bereiche in den vergangenen Jahrzehnten zu großen Teilen parallel entwickelt. Ein möglicher Effekt dieser Entwicklung, so die zweite These des Beitrags, ist die Herausbildung eines Konsenses hinsichtlich vermeintlich (il)-legitimer Forschungsgegenstände – insbesondere bzgl. der Musiken zwischen den Stühlen. Ferner, und dies ist die dritte These, ist davon auszugehen, dass sich die Folgen dieser fachhistorischen Trennung *gerade* in den vereinzelten Forschungsarbeiten dokumentieren, die sich entsprechenden Jazz-Pop-Fusionen widmen. Die Erforschung dieser Repertoires fällt grundsätzlich in den Zuständigkeitsbereich sowohl der Jazz- als auch der Populärmusikforschung, weshalb etwaige Schnittmengen und Diskrepanzen – so die Annahme – sich hier besonders deutlich nachvollziehen lassen.

Im Folgenden soll auf Basis einer kritischen Inhaltsanalyse bisheriger Forschungen zu Jazz-Pop-Fusionen ein Beitrag zur Aufarbeitung der Trennung von Jazz- und Populärmusikforschung geleistet werden. Dabei werden zunächst die grundlegenden fachhistorischen Zusammenhänge erläutert, die zur parallelen Entwicklung der beiden Bereiche geführt haben. Das Materialkorporus für die anschließende inhaltsanalytische Arbeit setzt sich aus Aufsatzpublikationen zu Jazz-Pop-Fusionen zusammen, die in den vergangenen Jahrzehnten in einschlägigen Fachzeitschriften und Schriftenreihen veröffentlicht worden sind. Im Zuge der Inhaltsanalyse soll deutlich werden, welche Themen bislang in der Forschung behandelt wurden, welchen fachlichen Traditionen die Autor*innen entstammen, aus welchen Perspektiven sie an ihre Forschungsgegenstände herantreten und welche fachlichen Prämissen sowie methodischen und theoretischen Ansätze ihren Forschungen zugrunde liegen.

Zur Trennung von Jazz- und Populärmusikforschung: fachhistorische Hintergründe

Fachhistorische Reflexionen zur Trennung von Jazz- und Populärmusikforschung sind bislang im Wesentlichen von zwei Autoren (McDonald 2006; Frith 2007) publiziert worden, die sich der Thematik mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten widmen.¹ Ihre individuellen Perspektiven und Argumentationen werden im Folgenden skizziert.

¹ Zu nennen ist überdies die von André Doehring im Rahmen der 19. IASPM-Tagung in Kassel (2017) gehaltene Keynote „Fish and Fowl? Mapping the No-Man’s-Land Between Popular Music Studies and Jazz Studies“ (Doehring 2017).

In seinem Artikel „Rock, Roll and Remember?: Addressing the Legacy of Jazz in Popular Music Studies“ (2006) skizziert Chris McDonald spezifische historische Entwicklungen, im Zuge derer sich die Darstellung des Jazz von einer Volksmusik hin zur Kunstmusik wandelte. Wie McDonald im Anschluss an den Musikwissenschaftler und Jazzforscher Scott DeVeaux (1991) darlegt, entwickelte sich dieses Narrativ einer Weiterentwicklung in der Jazzhistoriografie der 1950er Jahre. Nachfolgend sei Jazz in der Jazzforschung nur selten als eine Form populärer Musik wahrgenommen worden: „[T]he history of jazz as *popular music* is something which has been largely neglected, particularly in much post-World War II jazz criticism and scholarship“ (ebd.: 126; Herv. i. O.). So wurde gerade der Swing der 1920er bis 1940er Jahre – eine damals enorm populäre Spielform des Jazz – seitens der Jazzforschung als kommerziell und ästhetisch minderwertig degradiert. Dies war, so McDonald weiter, eine entscheidende Voraussetzung, um Jazz ab den 1940er Jahren als Kunstmusik definieren zu können. Dieser Status wurde in der Folge durch die Etablierung der praktischen Jazzausbildung sowie der Jazzforschung an Konservatorien und Universitäten gefestigt. Die Jazzforschung fand demzufolge ihren Platz in traditionsbewussten Bildungsinstitutionen, während sich die Anfänge der Populärmusikforschung einige Zeit später in eher linksorientierten akademischen Kreisen vollzogen (ebd.: 128). Wenngleich Jazz, wie McDonald im Weiteren anmerkt, gerade in den 1920er und 1930er Jahren in vergleichbare soziale, kulturelle und ökonomische Kontexte eingebettet war wie zum Beispiel Country Music und später auch Rock- und Popmusik, wurden seitens der Jazz- und Populärmusikforschung nachträglich klare Trennlinien gezogen: „[T]he conventional narratives of both jazz history and popular music history have constructed jazz and post-war popular music as distinct and separate cultural developments“ (ebd.: 139).

Während McDonald aufgrund seiner musikhistorischen Perspektive diese fachgeschichtlichen Entwicklungen nur am Rande thematisiert, widmet sich Simon Frith in seinem 2007 erschienenen Artikel „Is Jazz Popular Music?“ deziert den historischen Hintergründen der weitgehend separaten Entwicklung von Jazz- und Populärmusikforschung. Friths Text, dessen Titel auf den gleichnamigen Artikel Marc C. Gridleys (1987) rekurriert, liest sich stellenweise wie ein Zeitzeugenbericht. Ausgangspunkt sind Friths Erinnerungen an die Gründungsphase der International Association for the Study of Popular Music in den frühen 1980er Jahren, auf deren Basis er zu rekonstruieren versucht, aus welchen Gründen sich besagte fachhistorische Trennung vollziehen konnte.

Frith argumentiert, dass der Ausschluss des Jazz aus der Populärmusikforschung in der Frühphase der IASPM nicht wirklich vorgesehen gewesen sein konnte, da die „moving influences“ (ebd.: 10) – gemeint sind Richard Middleton, David Horn, Charles Hamm, Paul Oliver, Philip Tagg, Franco Fabbri und Gerhard Kempers – alle ein ausgeprägtes Interesse an Jazz gehabt hätten. Frith zufolge las-

sen sich dennoch drei wesentliche Zusammenhänge benennen, die die separate Entwicklung beider Forschungsrichtungen letztlich begünstigten.

Erstens habe sich sowohl unter den Mitgliedern der IASPM als auch in der Zeitschrift *Popular Music*, die bald nach ihrer Gründung als Zentralorgan der jungen Populärmusikforschung wahrgenommen wurde, relativ schnell ein deutlicher Fokus auf Rockmusik durchgesetzt. Somit stellte sich laut Frith im Grunde nicht mehr die Frage, ob Jazz populäre Musik sei, sondern vielmehr, ob es sich bei Jazz um Rockmusik handele. Dies wurde, wenig überraschend, tendenziell verneint, weswegen es bald nur noch wenige inhaltliche Schnittmengen zwischen der IASPM und der Jazzforschung gab (vgl. ebd.).

Zweitens, so Frith weiter, hatten die britischen Cultural Studies mit ihrem Fokus auf der Sphäre der Musikrezeption einen äußerst starken Einfluss auf die frühe Populärmusikforschung. In diesem Forschungsfeld waren selten Musikwissenschaftler*innen, sondern im Wesentlichen Forschende aus den Sozial- und Kulturwissenschaften am Werk, für die der soziale Gebrauch von Musik im Mittelpunkt stand, während die Beschäftigung mit den Musiker*innen und deren ästhetischen Intentionen in den Hintergrund trat. Das Interesse galt gerade dem Populären, dem Aktuellen und Modischen, nicht aber dem vermeintlich Kunstvollen. All dies hatte einen wesentlichen Einfluss darauf, in welchen Fachbereichen Vertreter*innen der frühen Populärmusikforschung tätig waren, welche Forschungsschwerpunkte dominierten und was publiziert sowie in der Folge gelesen wurde (vgl. ebd.: 11).

Drittens konstituierte sich die frühe Jazzforschung zu großen Teilen aus Akteur*innen, die nicht hauptberuflich im Wissenschaftsbetrieb tätig waren, sondern durch ihre Arbeit im Musikjournalismus oder durch ihre Aktivitäten als Schallplattensammler*innen einen starken Bezug zum Jazz hatten. Ferner waren Jazzforschende häufig in den Bereichen Musikwissenschaft, -pädagogik und -theorie an Konservatorien tätig und verfolgten dementsprechend musikzentrierte Forschungsansätze (vgl. ebd.: 12). Für diese Personen standen die Musiker*innen und deren Schaffen – und gerade nicht die Rezipient*innen – im Mittelpunkt, weshalb es kaum Parallelen zu den Ansätzen der von den Cultural Studies geprägten Populärmusikforschung gab. Als eines der zentralen Differenzkriterien, das letztlich die isolierte Entwicklung von Jazz- und Populärmusikforschung ab den 1980er Jahren begünstigte, identifiziert Frith dementsprechend die „tension [...] between jazz scholars' focus on musicians and popular music scholars' concern for consumers“ (ebd.: 21).

Zur Inhaltsanalyse

Im Anschluss an McDonald und Frith verfolgt der vorliegende Beitrag das Ziel, die konkreten Auswirkungen dieser fachhistorischen Trennung auf Forschungsarbeiten zum Thema Jazz-Pop-Fusionen inhaltsanalytisch zu untersuchen. Die Grundlage für die Inhaltsanalyse bilden Publikationen zu entsprechenden Fusionen seit den 1970er Jahren, also der Phase, als Jazz-Rock (bzw. Fusion) erfolgreich und allmählich als Forschungsgegenstand anerkannt wurde. Für das Materialkorpus wurden ausschließlich Aufsatzpublikationen berücksichtigt. Ferner wurde die Auswahl auf einige etablierte, deutsch- und englischsprachige Zeitschriften und Schriftenreihen der Jazz- und Populärmusikforschung beschränkt, denen im Fachdiskurs eine verhältnismäßig große Reichweite attestiert werden kann und die über einen Zeitraum von zumindest mehreren Jahren hinweg bis heute regelmäßig erschienen sind. Diese Beschränkungen sind notwendig, um im Rahmen des explorativen Ansatzes, der dem vorliegenden Artikel zugrunde liegt, die Umsetzbarkeit zu gewährleisten. Freilich kann das Literaturkorpus nicht die gesamte Bandbreite der Publikationen zu Jazz-Pop-Fusionen abdecken und die Ergebnisse können deshalb keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Tabelle 1 bietet einen Überblick über die ausgewählten Publikationsorgane sowie über deren Erscheinungsverlauf und Publikationszyklus. Die Angaben zu den Publikationszyklen beziehen sich auf den aktuellen Stand, in einigen Fällen hat sich die Anzahl der jährlich publizierten Ausgaben im Laufe der Jahre oder Jahrzehnte geändert.

Im Anschluss an die Auswahl der Zeitschriften und Schriftenreihen wurden die Inhaltsverzeichnisse aller bislang erschienenen Ausgaben der ausgewählten Publikationsorgane durchgesehen. Auf diese Weise wurden Texte zusammengetragen, in denen explizit die Fusion verschiedener Spielarten des Jazz und populärer Musik das Hauptthema ist. Sofern dieser thematische Schwerpunkt allein auf Basis des Aufsatztitels nicht eindeutig nachvollziehbar war, wurde – sofern verfügbar – auch das zugehörige Abstract gelesen. Tabelle 2 gibt Auskunft darüber, wie viele Artikel in welchen Publikationsorganen dabei zusammengetragen werden konnten. Abbildung 1 illustriert, wie viele Artikel pro Jahr im historischen Verlauf publiziert worden sind.

Zeitschrift/Schriftenreihe	Erscheinungsverlauf	Publikationszyklus
Beiträge zur Populärmusikforschung	Seit 1986	1x jährlich
Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung	Seit 1990	Zweijährlich
IASPM Journal	Seit 2010	2x jährlich
International Jazz Archives Journal	1993-2012	1x jährlich
Jazzforschung / Jazz Research	Seit 1969	1x jährlich
Jazz Perspectives	Seit 2007	3x jährlich
Jazz Research Journal	Seit 2007	2x jährlich
Journal of Jazz Studies	2011-2019; erneut seit 2022	2x jährlich
Journal of Popular Music Studies	Seit 2018	4x jährlich
Popular Music	Seit 1981	4x jährlich
Popular Music and Society	Seit 1971	5x jährlich
Popular Music History	Seit 2004	3x jährlich
SAMPLES	Seit 2002	1x jährlich

Tab. 1: Übersicht über die für die Inhaltsanalyse ausgewählten Publikationsorgane.

Zeitschrift/Schriftenreihe	Artikel zu Jazz-Pop-Fusionen
Beiträge zur Populärmusikforschung	2
Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung	4
IASPM Journal	0
International Jazz Archives Journal	0
Jazzforschung / Jazz Research	4
Jazz Perspectives	7
Jazz Research Journal	1
Journal of Jazz Studies	0
Journal of Popular Music Studies	0
Popular Music	0
Popular Music and Society	0
Popular Music History	0
SAMPLES	1
Insgesamt	19

Tab. 2: Übersicht über die in den ausgewählten Publikationsorganen veröffentlichten Aufsätze zu Jazz-Pop-Fusionen.

Veröffentlichungen pro Jahr

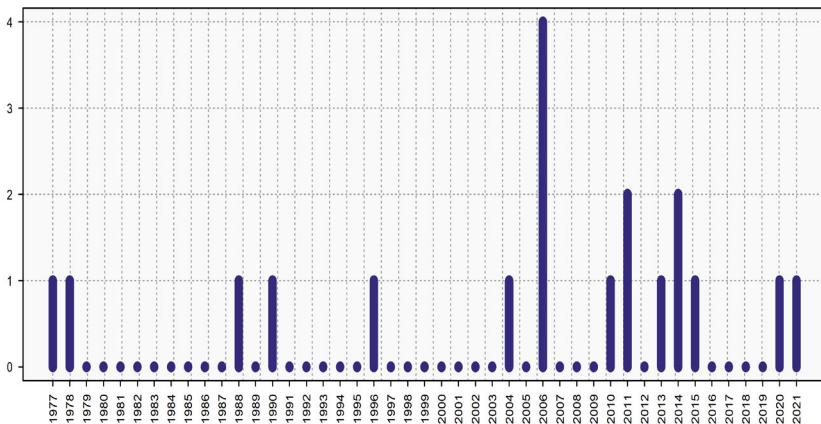


Abb. 1: Anzahl der Veröffentlichungen zu Jazz-Pop-Fusionen innerhalb des Materialkörpers im historischen Verlauf.

Die geringe Anzahl von nur 19 Artikeln überrascht insbesondere deshalb, da der Untersuchungszeitraum wohlgernekt mehrere Jahrzehnte umfasst und von den ausgewählten Publikationsorganen mittlerweile bis zu fünf Ausgaben pro Jahr erscheinen. Im zeitlichen Verlauf zeigt sich, dass ab den 2000er Jahren eine leichte Zunahme an Veröffentlichungen zu vernehmen ist. Dies ist im Wesentlichen auf die Gründung der Zeitschrift *Jazz Perspectives* im Jahr 2007 zurückzuführen, in der die meisten Texte zu Jazz-Pop-Fusionen veröffentlicht wurden. Ferner erschien im Jahr 2006 ein Band der *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*, der dem Verhältnis des Jazz zur populären Musik gewidmet ist (Knauer 2006). Allerdings thematisieren nur drei der dort publizierten Texte schwerpunktmäßig konkrete Prozesse der Zusammenführung spezifischer Spielformen des Jazz und populärer Musik.

Auffällig ist, dass nahezu alle Aufsätze in Publikationsorganen veröffentlicht worden sind, die sich nominell der Jazzforschung widmen – die *Beiträge zur Populärmusikforschung* und die *SAMPLES* bilden die Ausnahmen. Bereits hier zeigen sich eindeutig die Folgen der fachhistorischen Trennung von Jazz- und Populärmusikforschung: Die Titel – und in hohem Maße auch die inhaltlichen Ausrichtungen der Zeitschriften und Schriftenreihen – legen nahe, es ließe sich ohne Weiteres eine konsequente Trennung von Jazz und populärer Musik sowie von Jazz- und Populärmusikforschung vornehmen. Es existieren keine Publikationsorgane, die sich dezidiert beiden Bereichen oder gar den Sphären dazwischen widmen. Autor*innen stehen deshalb automatisch vor der Frage, wo sie ihre Themen platzieren können bzw. vor dem Problem, sich für eine der beiden Seiten entscheiden zu müssen.

In inhaltlicher Hinsicht dominieren Texte zu Jazz-Rock, im Literaturkorpus finden sich insgesamt zehn entsprechende Artikel: Jost (1977), Sandner (1978), Rathje (1988), Halbscheffel (1990), Kerschbaumer (1996), Holt (2006), Smith (2010), Miksza (2011), Williams (2020) und Proyer (2021). Zwei Artikel thematisieren neuere Jazz-Pop-Fusionen seit den späten 1990er Jahren ohne einen spezifischen Schwerpunkt auf einzelnen Musiker*innen oder bestimmten musikalischen Stilbereichen (Felber 2006; Kemper 2006), ein Artikel den sog. Pop-Jazz der Sängerinnen Diana Krall, Cassandra Wilson und Norah Jones (Arndt 2006). Zwei weitere Texte behandeln den beidseitigen Crossover von Jazz und HipHop (McGee 2011) bzw. HipHop-Elemente in der Musik des Jazzpianisten Jason Moran (Genari 2014). Die verbleibenden vier Texte sind einem Konzertprojekt des Jazzbassisten William Parker mit Songs Curtis Mayfields (Hale 2015), dem Smooth Jazz der Saxofonistin Candy Dulfer (McGee 2013), dem Album *A Day in the Life* (1967) des Jazzgitaristen Wes Montgomery (Felix 2014) sowie dem Album und Konzertfilm *Swing When You're Winning* (2001) von Robbie Williams gewidmet (Parsonage 2004). Letztgenannter Artikel ist inhaltlich eine Ausnahme, denn die übrigen Texte thematisieren ausschließlich Fusionsprozesse, die von Jazzmusiker*innen ausgehen – und eben nicht von bekannten Popmusiker*innen wie Robbie Williams (der Artikel Kristin McGees [2011] ist ein Grenzfall, da es der Autorin – wie oben angemerkt – um den beidseitigen Crossover geht).² Abgesehen von zwei Artikeln (Arndt 2006; McGee 2013) handeln alle Artikel schwerpunktmäßig von männlich gelesenen Musikern. Die Musiker*innen, die in den Artikeln thematisiert werden, stammen bzw. stammten ausnahmslos aus Westeuropa und Nordamerika.

Nur vier Texte (McGee 2011; McGee 2013; Miksza 2011; Parsonage 2004) wurden von weiblich gelesenen Personen verfasst. Überdies handelt es sich bei den Autor*innen ausnahmslos um weiße Personen, die größtenteils in deutschsprachigen und anglophonen Ländern ihre berufliche Tätigkeit ausüben resp. ausgeübt haben, was mit der Beschränkung auf deutsch- und englischsprachige Publikationen zusammenhängt. Zu allen Autor*innen sind online Informationen zu finden, sodass sich basale Aussagen über ihre fachlichen Schwerpunkte und Werdegänge treffen lassen. Grundlegende Informationen wie Ausbildungshintergrund und Affiliation sind problemlos zu erheben, gegebenenfalls vorhandene Publikationslisten und Kurzbiografien gewähren weitere Einblicke in die individuellen Forschungsprofile. Allerdings ist nicht auszuschließen, dass die Autor*innen darüber hinausgehende fachliche Schwerpunkte haben, die sich auf diese

² Ein weiterer Grenzfall ist der Artikel von Emma Winston und Laurence Saywood (2019) zu LoFi HipHop. Wenngleich die Kombination von HipHop-Beats und jazztypischer Harmonik für dieses Genre konstitutiv ist, spielt die Zusammenführung dieser musikalischen Bereiche in Winstons und Saywoods Publikation allenfalls eine marginale Rolle. Aus diesem Grund wurde der Artikel nicht in das Materialkorpus aufgenommen.

Weise nicht ermitteln lassen. Zwölf der Autor*innen verfügen über einen musikwissenschaftlichen Ausbildungshintergrund, aber nicht alle sind noch immer in der universitären Musikwissenschaft tätig, weswegen es Überschneidungen mit den im Folgenden aufgeführten Tätigkeitsfeldern gibt. Sechs Personen sind als professionelle Musiker*innen tätig und vier im Musikjournalismus, von denen wiederum zwei auch Musikfachbuchautor*innen sind. Zwei weitere Autor*innen haben Professuren für Amerikanistik sowie im Bereich Mediensoziologie inne. Bei genauerer Betrachtung der individuellen Forschungs- und Publikationsprofile zeigt sich, dass die inhaltlichen Schwerpunkte fast ausnahmslos im Bereich der Jazzforschung liegen. Einige Artikel stammen von Jazzmusiker*innen, kein einziger hingegen von Musiker*innen aus dem Feld der populären Musik.

Die ausgewählten Artikel wurden entlang etablierter inhaltsanalytischer Verfahren der qualitativen Sozialforschung untersucht (s. bspw. Lamnek 2010; Flick 2012; Mayring 2016). Das bedeutet, dass die Texte aufmerksam gelesen und dabei die Textpassagen thematischen Kategorien zugeordnet wurden. Diese Kategorien wurden induktiv im Laufe des Arbeitsprozesses definiert. So ließen sich die Inhalte in einem thematischen Kategoriensystem ordnen, das fortlaufend angepasst und verfeinert wurde. Dabei war es zentral, die wesentlichen Themen und Argumentationen sowie die methodischen und theoretischen Zugänge der Artikel zu erfassen, um sodann die grundlegenden Erkenntnisinteressen der Autor*innen benennen zu können. Überdies folgte das Auswertungsverfahren dem Ziel, die fachlichen Prämissen zu identifizieren, die den jeweiligen Artikeln zugrunde liegen.

Ergebnisse

Im Rahmen der inhaltsanalytischen Arbeit ließen sich drei grundlegende thematische Stränge identifizieren. Zum ersten dominieren in zahlreichen Texten musikanalytische resp. -theoretische Ansätze. Dabei ist der Versuch zentral, bestimmte Jazz-Pop-Fusionen musikanalytisch zu typologisieren und stilspezifische musikalische Gestaltungsweisen zu definieren. Zweitens ist häufig das Bestreben zu erkennen, klare Trennlinien zwischen Jazz und populärer Musik zu ziehen bzw. zu beurteilen, unter welchen Umständen von gelungenen Jazz-Pop-Fusionen die Rede sein könne. Und zum Dritten finden sich verschiedenste kulturwissenschaftliche Forschungsansätze, die aus ganz unterschiedlichen Feldern stammen und bspw. die Sphäre der Musikrezeption oder Geschlechterstereotype im Bereich Jazz-Pop-Fusionen thematisieren – diese Ansätze sind jedoch klar in der Unterzahl.

Im Folgenden werden ausgewählte Ergebnisse der Inhaltsanalyse präsentiert. Selbstverständlich ist es nicht möglich, in diesem Rahmen tatsächlich alle

Ergebnisse darzustellen. Primär geht es darum, die wesentlichen thematischen Schwerpunkte und fachlichen Herangehensweisen darzustellen. Dabei verfolge ich keinesfalls das Ziel, die Arbeit der Autor*innen grundlegend zu kritisieren. Vielmehr möchte ich einen kommentierten Überblick über bisherige Forschungsarbeiten bieten, dabei aber durchaus kritisch benennen, welche Themen und Ansätze bislang priorisiert resp. vernachlässigt wurden. Während ich also etwaige Leerstellen identifizieren, benennen und auch problematisieren möchte, kann es keinesfalls das Ziel sein, aus meiner heutigen fachlichen Perspektive jegliche bisher geleisteten Arbeiten zum Thema Jazz-Pop-Fusionen qualitativ zu bewerten oder gar abzuwerten.

Musikanalyse und -theorie

In etlichen der analysierten Artikel wird der Versuch unternommen, die klangstrukturellen Merkmale der als Fusionen charakterisierten Musiken zu definieren. Dabei werden musikalische Gestaltungsweisen mit dem Ziel beschrieben, die verschiedenen Spielformen des Jazz und der populären Musik auf Basis konziser Merkmalslisten zu typologisieren sowie zu erklären, wann bspw. von Jazz, von Rock oder eben von Jazz-Rock gesprochen werden könne. Ein solcher Ansatz findet sich bspw. in einem Artikel Bernward Halbscheffels (1990) zur Canterbury-Strömung. So will Halbscheffel unter anderem klären, auf welche Weise Robert Wyatt – ein Gründungsmitglied von Soft Machine – „Jazz- und Rockelemente miteinander verband“ (ebd.: 140) und geht in einem Unterkapitel mit dem Titel „Jazz und Rock – Unterschiede und Gemeinsamkeiten“ (ebd.: 142-150) auf mehreren Seiten der Frage nach, wie sich diese beiden musikalischen Traditionen unterscheiden ließen. Keineswegs geht es dem Autor dabei nur um klangstrukturelle Aspekte, sondern bspw. auch um die Wahrnehmung von Rockmusik als „Jugendmusik“ (ebd.: 148) sowie um Unterschiede und Gemeinsamkeiten bzgl. der Instrumentierung (vgl. ebd.: 144-146), wenngleich die musikanalytische Typologisierung klar im Mittelpunkt steht.

Doch nicht nur die vermeintlichen Unterschiede zwischen Jazz und Rock werden häufig beschrieben, sondern gerade auch die musikalischen Gestaltungsweisen, die sich aus ihrer Fusionierung ergeben. So widmet Wolfgang Sandner (1978) dem Song „Spinning Wheel“ (1968) der Gruppe Blood, Sweat & Tears einen Artikel und betont, nicht nach dem „Warum“ (ebd.: 55), sondern nach dem „Wie“ (ebd.) hinsichtlich „der Annäherung von Jazz und Rock“ (ebd.) zu fragen, „um die bedeutendere Frage nach den Gründen für die Tendenz zu Fusionen auch von der Klangstruktur her klären zu können“ (ebd.). Anschließend präsentiert Sandner zahlreiche notenschriftliche Transkriptionen und Ablaufpläne, auf deren Basis er seine Beobachtungen zur ausgewählten Aufnahme erläutert.

Ekkehard Jost hingegen unternimmt in seinem Text „Zur Ökonomie und Ideologie der sogenannten Fusion Music“ (1977) den Versuch einer listenförmigen Systematisierung musikalischer Gestaltungsmittel, die sich nicht auf einzelne Aufnahmen oder Musiker*innen, sondern auf Jazz-Rock im Allgemeinen beziehen. Jost nennt erstens die „Elektrifizierung nahezu des gesamten Instrumentariums“ (ebd.: 17), nicht ohne zugleich eine „Reklamefunktion für die Elektroindustrie“ (ebd.) zu unterstellen, und zweitens das „[weitgehende] Festhalten am durchlaufenden Fundamentalrhythmus“ (ebd.), das wiederum von großer „Bedeutung für die Publikumswirksamkeit“ (ebd.) sei. Hinzu kämen die „Beschränkung auf mehr oder minder einfache harmonische Strukturen und eindeutige tonale Bezüge“ (ebd.: 18), die „Hervorkehrung der instrumentalen Virtuosität“ (ebd.) und die „Re-Installierung eines harmonisch-melodischen Schönklanges“ (ebd.: 19). Die Kommentare zur „Publikumswirksamkeit“ und „Reklamefunktion“ der Fusion Music deuten bereits an, dass Josts Ausführungen stark von seiner persönlichen ästhetischen Wertung geprägt sind – dazu später mehr.

Knapp zwei Jahrzehnte später veröffentlichte Franz Kerschbaumer (1996) einen Artikel zu Miles Davis' Fusion-Aufnahmen, der den Ansatz der musikanalytischen Typologisierung auf die Spitze treibt. Abgesehen von biographischen Notizen zu den (ausschließlich männlich gelesenen) Musikern, die laut Kerschbaumer neben Davis maßgeblich zur Entwicklung von Jazz-Rock beigetragen haben, basiert der Text nahezu komplett auf der listenförmigen Aufzählung und der verbalen Beschreibung musikalischer Gestaltungsweisen. Das zentrale Motiv ist es dabei offenkundig, aus musiktheoretischer Perspektive die äußerst heterogenen Klangcharakteristika des Jazz-Rock auf wenigen Seiten zu beschreiben sowie zu erklären, welche Gestaltungsweisen „significant in the development of fusion music“ (ebd.: 23) waren.

Die vier aufgeführten Artikel gehen auf eine frühe Generation von Jazzforscher*innen im deutschsprachigen Raum zurück. Deutlich erkennbar ist die von McDonald (2006) und Frith (2007) beschriebene Verortung früher Jazzforscher*innen in der Musiktheorie resp. in der Musikpraxis, weshalb die musikalische Strukturanalyse die zentrale Methode ist und kulturelle Kontexte der Musik kaum beachtet werden. Das heißt jedoch nicht, dass derlei musiktheoretische Paradigmen in neueren Publikationen keine Rolle mehr spielen, im Gegenteil. Bisweilen wird auch in vergleichsweise neuen Aufsätzen der Versuch unternommen, musikanalytische Methoden zu nutzen, um spezifische ästhetische Annahmen der jeweiligen Autor*innen strukturell im Klangmaterial nachzuweisen. Ein Beispiel ist Brian Felix' (2014) Text über das „Jazz-Pop Crossover Album“ *A Day in the Life* (1967) des Jazzgitarristen Wes Montgomery. Felix definiert ebenfalls eine Merkmalsliste und schreibt konkret von einer Formel, die für den Erfolg des Albums verantwortlich gewesen sei:

„I will examine, in detail, the formula employed by Montgomery and Taylor during the mid-1960s and parse the reasons for its success. I will consider his most commercially successful release, the 1967 album *A Day In The Life*, focusing specifically on components of this jazz-pop crossover effort: lavish orchestral production, contemporary popular repertoire, straight-eighth grooves and streamlined improvisations. In order to contextualize these observations, however, it is important to review Montgomery's background and suggest why he may have embraced this approach“ (ebd.: 214; Herv. i. O.).

Grundlegend geht es dem Autor also darum zu erklären, mit welchen Mitteln der Jazzmusiker Wes Montgomery Pop-Appeal entwickeln und in der Folge kommerziell erfolgreich werden konnte, der methodische Ansatz ist die musikalisch-strukturelle Analyse. Zweifelhaft ist allerdings, ob die Beantwortung solcher Fragen tatsächlich in den Zuständigkeitsbereich der musikalischen Analyse fällt bzw. ob die Frage, aus welchen Gründen bestimmte Musik zu bestimmten Zeiten erfolgreich werden konnte, das Erklärungspotenzial musikzentrierter Analyseansätze womöglich übersteigt. Vergleichbare Ansätze finden sich in diversen weiteren Artikeln (s. Arndt 2006; Miksza 2011; Hale 2015; Williams 2020). So zeigt sich, dass Jazz-Pop-Fusionen in der Vergangenheit zu großen Teilen aus einer stark musiktheoretisch geprägten Perspektive untersucht wurden und bisweilen noch immer werden. Dies hat zur Folge, dass etwa Betrachtungen der Produktions-, Vermarktungs- und Rezeptionskontexte, die bspw. helfen könnten, den kommerziellen Erfolg des Montgomery-Albums sozialhistorisch zu kontextualisieren, in der Regel keine Rolle spielen.

Ästhetische Grenzziehungen

Die Frage danach, was Jazz ist und was nicht bzw. wo die Grenzen dessen liegen, was als Jazz bezeichnet werden kann resp. darf, ist gleichsam so alt wie der Jazz selbst. Frith stellt augenzwinkernd fest: „[A] defining characteristic of jazz as a genre: something certainly isn't jazz if no one cares if it is or not“ (Frith 2007: 18). Im untersuchten Textmaterial wird an zahlreichen Stellen diskutiert, ob bestimmte Jazz-Pop-Fusionen noch das Prädikat Jazz verdienten. Einmal mehr zeigt sich hier, dass dabei fast ausschließlich Fusionen thematisiert werden, die von Jazz-Musiker*innen ausgehen. Denn die Frage, ob es sich bei bestimmten Jazz-Pop-Fusionen noch um populäre Musik handelt oder bereits um Jazz, wird erst gar nicht gestellt.

Wohl aber wird in vereinzelten Texten betont, dass eine idealtypische Trennung von Jazz und populärer Musik allein aus historischen Gründen nicht haltbar sei, habe es doch „während der fünfziger Jahre [...] zwischen Jazz und Rock mit dem Rhythm' n' Blues [sic!] noch ein Drittes“ (Halbscheffel 1990: 150) gegeben,

und auch die jazztypische Improvisation habe dabei eine tragende Rolle gespielt. Sandner (1978: 56) wiederum betont, dass ein R&B-Musiker wie Louis Jordan eigentlich Jazzer gewesen sei und dass „Musiker wie Alan Skidmore, John Surman, Dick Heckstall-Smith, Graham Bond, Jack Bruce [...] im Jazz und im Rock gleichermaßen bekannt geworden sind“ (ebd.: 57). Rockmusikgruppen wie Blood, Sweat & Tears und Chicago hätten ebenso ihren Teil zu Jazz-Rock beigetragen (vgl. Halbscheffel 1990: 141) und „damit gleichzeitig den Nachweis erbracht [...], daß sie Noten lesen können“ (Sandner 1978: 55).

Wenn gleich die historischen Schnittmengen zwischen beiden musikalischen Bereichen also bisweilen reflektiert werden, gelten für die Bewertung von Jazz und populärer Musik in den meisten der analysierten Aufsätze doch unterschiedliche ästhetische Maßstäbe. Jazz-Pop-Fusionen, so eine wiederholt auftretende Argumentation, setzten aufseiten des Jazz eine erhebliche Komplexitätsreduktion voraus, denn gerade das handwerkliche und musiktheoretische Niveau mache letztlich den Unterschied aus:

„Die Eingängigkeit eines Pop-Titels, die für seine tendenzielle Massenwirksamkeit verantwortlich ist, schöpft sich aus dem Prinzip einer Wiederkehr des Gleichen. Gelungene Pop-Stücke leben aus der bezwingenden Stereotypie ihrer musikalischen Formen. Gerade dieser Wiederholung von Harmonieschemata, die im besten Fall durch Instrumentalsoli verbunden werden, sichern den im Pop gewünschten Ohrwurm-Effekt. Der Jazz dagegen stellt seine ästhetische Identität auf ein ungleich raffinierteres Verfahren“ (Kemper 2006: 195).

Hier zeigt sich bereits die Tendenz zur Dichotomisierung zwischen Jazz und populärer Musik, die bisweilen in deutlich kulturkritischen Einlassungen gipfelt (vgl. zur Kulturkritik grundlegend Bollenbeck 2005; Hecken 2016). Ein eindrückliches Beispiel dafür ist Ekkehard Josts 1977 veröffentlichter Text zu Jazz-Rock bzw. Fusion, in dem der Musikwissenschaftler und Saxofonist insbesondere die vermeintlich durch Jazz-Rock induzierte musikalische Banalisierung und den angeblichen kommerziellen Ausverkauf des Jazz aufs Schärfste kritisiert. Jost betont, Jazz-Rock sei zu Beginn der 1970er Jahre von der Jazzkritik durchaus positiv aufgenommen worden, um anschließend das zentrale Motiv seines Aufsatzes auf den Punkt zu bringen: „Daß diese Euphorie angesichts der musikalischen Produkte, die unter dem Etikett Fusion Music hervorgebracht wurden, nicht immer zu rechtfertigen ist, will ich versuchen, im folgenden darzulegen“ (Jost 1977: 9).

Josts Kritik gilt nachfolgend unter anderem der musikalischen Standardisierung, die der Autor im Jazz-Rock zu erkennen glaubt, sowie den vermeintlichen ökonomischen Intentionen der Schallplattenindustrie, die darauf bedacht gewesen sei, „daß das von ihnen auf den Markt geworfene Produkt den Rezeptionsge-

wohnheiten des sogenannten Massenpublikums optimal angepaßt ist“ (ebd.: 14). Der Wille zur Verteidigung des Jazz gegen das Massenpublikum zieht sich beständig durch Josts Ausführungen. Beispielsweise zitiert der Autor – ohne Quellenangabe – eine Aussage des Musikers Dave Holland, der von seinen Erfahrungen mit Fusion-Hörer*innen berichtet:

„Dem Publikum, das in Massen zu den Auftritten der Miles Davis Gruppe strömte, nachdem mit ‚Bitches Brew‘ ein durchschlagender Erfolg erzielt worden war, konnte man anmerken, mit welch oberflächlicher Haltung es der Musik zuhörte. Die meisten verstanden nicht, was wirklich gespielt wurde, und nahmen nur einige Aspekte der Musik wahr. Solange wir etwas spielten, was einen Rock-Beat hatte, gingen sie mit, sobald wir uns aber auf ein anderes Gebiet wagten, dann verloren sie blitzartig das Interesse und fingen an zu reden“ (Dave Holland, in ebd.: 16).

Ferner moniert Jost, dass die für ihn zentralen künstlerischen Entwicklungen im Free Jazz der 1960er Jahre vom Erfolg des Jazz-Rock überschattet worden seien und deshalb keine angemessene Würdigung erfahren hätten:

„Ganz offensichtlich entspricht er den Bedürfnissen einer Hörerschaft, für die die radikalen Umwälzungen im Jazz der 60er Jahre eine Beleidigung darstellten, für die Coleman und Taylor, Brötzmann und Schlippenbach den Untergang des Jazz signalisiert hatten und für die die von Corea, Jarrett und Zawinul hervorgezauberte ‚blaue Blume der Romantik‘ eine Wiedergewinnung des inneren musikalischen Friedens bedeutet. Beim näheren Hinhören wird allerdings deutlich, daß hier eine musikalische Scheinwelt aufgebaut wird, ein Schönheitsideal, das verlogen ist. Diese Musik, die weniger auf das breite Rockjazz-Publikum zielt als auf eines, das sich als Bildungspublikum versteht, spekuliert genau genommen auf die musikalische Unbildung ihrer Hörer. Für Leute, die sich jemals mit den ‚Originalen‘, d.h. mit Schumann, Ravel oder Debussy, auseinandergesetzt haben, sind Coreas und Jarretts Romantismen und Impressionismen schlicht epigonal und langweilig oder komisch“ (ebd.: 20).

Hier zeigt sich einerseits die von Frith beschriebene Fokussierung früher Jazzforscher*innen auf das Schaffen und die ästhetischen Haltungen der Musiker*innen – siehe das Zitat Dave Hollands –, während die Perspektiven der Hörer*innen keine Rolle spielen. Das Fusion-Publikum wird von Jost zwar thematisiert, aber schlachtweg als unmündig und ungebildet abgetan, was allein schon deshalb problematisch ist, da in Josts Aufsatz nichts über die tatsächlichen Perspektiven der Hörer*innen zu erfahren ist. Andererseits spiegelt sich hier die ästhetische Haltung des Musikers Jost wider, der neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit

zeitlebens auch Free Jazz-Musiker war. Jost ging es offenbar auch um die Verteidigung seiner Musik gegenüber neuen Entwicklungen im Jazz, und somit diente ihm das eigene ästhetische Wertesystem bisweilen als wesentliche Grundlage seiner akademischen Betrachtungen.

Dass derlei kulturkritische Einlassungen nicht einfach ein Relikt der 1970er Jahre sind, wird deutlich, wenn noch ca. 30 Jahre später vergleichbare Thesen bzgl. des Verwässerns des Jazz unter dem Einfluss populärer Musik und bestimmter Marktlogiken formuliert werden:

„Indem der Jazz mehr und mehr Wesensmerkmale des Pop in sich aufnimmt, um seine kulturelle Identität im verschärften Wettbewerb des Marktes zu sichern, umso mehr löst sich seine Identität in eben diesem Prozess auf. Oder anders ausgedrückt: Eine Jazz-Ästhetik, die nach den Gesetzen des Pop ihre Verallgemeinerung betreibt, höhlt sich zugleich aus. Der besondere Wertekanon des Jazz – Stichworte: improvisatorische Unberechenbarkeit, ‚Direktheit durch Indirektheit‘ usw. – der durch die neue Flexibilität und Offenheit einer Anpassung an Pop-Prinzipien stabilisiert werden soll, wird dadurch gerade instabil und nachhaltig geschwächt. [...] Kein Wunder, dass – man möge mir die Konkretion verzeihen – schmuseweiche Lifestyle-Balladen und Coolness-Attitüden junger Trompeter oder der ganze Hype um die jungen, konventionell-divenhaften Jazzsängerinnen sich hervorragend zum Boutiquen-Soundtrack oder zur Kaufhaus-Muzak eignen“ (Kemper 2006: 199).

Kulturwissenschaftliche Forschungsansätze

Vereinzelt finden sich im analysierten Textmaterial auch Versuche, solche kulturkritischen Narrative zu hinterfragen bzw. die Entstehungsbedingungen bestimmter Jazz-Pop-Fusionen durch das Hinzuziehen historischer Quellen zu kontextualisieren. Ein Beispiel ist Jeremy A. Smiths (2010) Artikel zu „Race and Marketing in Miles Davis's Early Fusion Jazz“. Smith geht es in diesem Aufsatz darum, die Meinungsverschiedenheiten und Übereinstimmungen zwischen Miles Davis und Columbia Records bzgl. der Fusion-Alben des Trompeters zu rekonstruieren. Als Quellenbasis dient ihm die Teo Macero Collection – verfügbar in der New York Public Library –, also der Nachlass des bekannten Musikproduzenten, der unter anderem für die Produktion des Davis-Albums *Bitches Brew* (1970) verantwortlich zeichnete. So kann Smith bspw. auf Basis von Schriftwechseln zwischen Davis, Macero und Columbia Records die Entstehungsprozesse der Fusion-Alben Davis' vergleichsweise präzise nachzeichnen. Zugleich moniert der Autor, dass die komplexen ökonomischen Hintergründe der Vermarktung des Jazz eigentlich ein zentraler Gegenstand der Jazzforschung sein müssten, aber durch kulturkritische Abwertungen häufig aus dem Blick gerieten:

„[J]azz scholarship would benefit from greater sensitivity to the complexities of the sometimes overlapping but just as often oppositional interests between musicians and record companies, as they relate both to fusion jazz and to jazz more broadly. More importantly, if jazz scholars can accept music's material circulation as a necessary aspect of a recording's social life, then marketing can be understood not as a corrupting force but rather as an influence on jazz's dissemination“ (ebd.: 32).

Lukas Proyer (2021) argumentiert in einem Artikel zu ästhetischen Machtdifferenzen im Jazz der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, dass Personen aus dem Jazzjournalismus und dem Feld der Jazzgeschichtsschreibung populäre Musikformen bzw. die Annäherungen von Jazz-Musiker*innen an die populäre Musik gerade deshalb äußerst kritisch betrachteten, da sie auf diese Weise ihre eigene Position innerhalb der Debatten rund um die Fusion von Jazz und populärer Musik stärken konnten (ebd.: 13). Als „Genre-Autoritäten“ (ebd.: 14) waren Musikjournalist*innen laut Proyer in der Position, nicht nur auf die Rezeption von Musik im Schnittfeld von Jazz und populärer Musik, sondern implizit auch auf das kreative Schaffen der Musiker*innen resp. auf deren genrebezogene Selbstverortungen Einfluss zu nehmen. So wurden bspw. die Bands Nucleus und Soft Machine, die für gewöhnlich beide im Jazz-Rock verortet werden, von der Jazz-Presse unterschiedlich wahrgenommen: Soft Machine als Pop und Nucleus als Jazz (ebd.). Die Musiker*innen hingegen versuchten, sich strategisch innerhalb spezifischer ästhetischer Bezugssysteme zu positionieren – so im Falle Nucleus' innerhalb eines „kunstmusikalische[n] Narrativ[s] des musikalischen Fortschrittes“ (ebd.: 15). Durch eine vergleichende Betrachtung journalistischer Quellen und akademischer Schriften zur Jazzgeschichte sowie durch das Hinzuziehen von Zeitzeug*inneninterviews wird deutlich, dass es vor allem diskursmächtige Akteur*innen aus dem Musikjournalismus und der Wissenschaft sind, die spezifische Dichotomisierungen zwischen Jazz und populärer Musik perpetuierten. Derlei diskursanalytische Betrachtungen sind notwendig, um die Entstehung und Verbreitung kulturkritischer Narrative, wie sie auch in der akademischen Literatur zu Jazz-Pop-Fusionen verbreitet sind, sozialhistorisch kontextualisieren und letztlich dekonstruieren zu können.

Auch die Sphäre der Musikrezeption wird analysiert – allerdings nur in einem Aufsatz. Catherine Parsonage (2004) unternimmt in ihrem Text zu Robbie Williams' Album und Konzertfilm *Swing When You're Winning* (2001) den Versuch, sowohl Williams' Persona als auch die Vermarktung und Rezeption des Albums zu analysieren. Um die Perspektiven der Hörer*innen empirisch zu untersuchen, wertet die Autorin Amazon-Rezensionen zu *Swing When You're Winning* aus. Auf dieser Basis kommt Parsonage zu dem Ergebnis, dass für den Erfolg des Albums gerade die zeitgleiche Veröffentlichung des zugehörigen Konzertfilms entschei-

dend gewesen sei. Viele Hörer*innen, so Parsonage, verträten die Meinung, Williams sei dem ausgewählten Swing-Repertoire musikalisch nicht gewachsen, habe seine vermeintlichen stimmlichen Defizite aber durch seine Bühnenpräsenz und seine Qualitäten als Entertainer wettmachen können (ebd.: 66). Auch die Frage nach der Authentizität Williams' wird in den Rezensionen oft gestellt. Für viele Hörer*innen ist es offenbar fraglich, ob sich der Popsänger Williams überhaupt an dieses Repertoire wagen und ob man die Musik dann noch als Jazz bezeichnen dürfe. Parsonage kommt zu dem Schluss, dass die Frage danach, weshalb bestimmte Repertoires nun als Jazz oder als populäre Musik wahrgenommen werden, eben auch von zahlreichen außermusikalischen Faktoren abhängen kann: „*The Swing album is at once jazz, easy listening, pop and dance music; and it is often the performer, rather than the nature of the music itself, that determines the way in which the performance is defined in terms of genre*“ (ebd.: 71; Herv. i. O.).

Zugleich plädiert die Autorin für die akademische Auseinandersetzung mit solchen Repertoires, da sie, so Parsonage, paradigmatisch für die Schnittstellenbereiche zwischen Jazz und populärer Musik seien:

„[I]t is conventionally in this area that jazz and pop can be seen to converge, an area, then, that is ripe for academic consideration but is most frequently subject to scholarly (particularly musicological) derision. [...] The fact that over time more big band music becomes accepted into the ‚middle of the road‘ cannot be significant as this style is so clearly representative of the point at which jazz and popular music merge“ (ebd.: 71f.).

Trotz dieser programmatischen Forderung stellt Parsonages Forschung sowohl inhaltlich als auch methodisch bis heute eine Ausnahme dar. Indes können gerade solche Arbeiten dabei helfen, die diversen Stimmen innerhalb der ästhetischen Diskurse, die sich um Jazz-Pop-Fusionen ranken, sichtbar zu machen und die bisweilen kulturkritischen akademischen und journalistischen Sichtweisen zu ergänzen.

Schluss

Die Inhaltsanalyse zeigt, dass sich die Auswirkungen der von McDonald (2006) und Frith (2007) beschriebenen fachhistorischen Trennung von Jazz- und Populärmusikforschung in den Forschungsarbeiten zu Jazz-Pop-Fusionen dokumentieren. In etlichen Artikeln dominieren musiktheoretische resp. -analytische Ansätze, wohingegen empirische, sozialhistorische und kulturwissenschaftliche Perspektiven weitgehend fehlen. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass hier überwiegend Personen aus der Jazzforschung oder aus der Jazzpraxis

am Werk sind, die einer stark musiktheoretisch geprägten Fachtradition entstammen. Personen aus dem Feld der Populärmusikforschung sind hier kaum vertreten, die Stimmen entsprechender Musiker*innen fehlen komplett. In den ausgewählten Artikeln schreiben ausschließlich *weiße* und überwiegend männlich gelesene Personen, die allesamt in westeuropäischen und nordamerikanischen Ländern beruflich tätig sind bzw. waren, ferner wird in erster Linie über männlich gelesene Musiker geschrieben, die aus Westeuropa und Nordamerika stamm(t)en. Bisweilen herrscht unter den Autor*innen eine deutliche Skepsis gegenüber Jazz-Pop-Fusionen vor, was die geschilderten kulturkritischen Einlassungen verdeutlichen. Häufig lassen sich auch Versuche klarer Grenzziehungen zwischen Jazz und populärer Musik erkennen. Wer über Fusionen von Jazz und populärer Musik schreibt, muss sich zudem bereits für ein Publikationsorgan entscheiden, das nominell nur einen der beiden Bereiche abdeckt – geforscht und publiziert wird also in der Regel zu Jazz *oder* populärer Musik. So entsteht der Eindruck, als handele es sich dabei um zwei klar separierbare und letztlich nicht kompatible musikkulturelle Sphären.

Was bedeutet all dies für potenzielle zukünftige Forschungen zu Jazz-Pop-Fusionen? In einem Artikel über die Musik des Jazzpianisten Jason Moran argumentiert John Gennari (2014), dass das Schaffen Morans zwischen Jazz und HipHop nicht nur für die Zukunft des Jazz als Musikpraxis, sondern auch für die Jazzkritik und -forschung fundamentale Fragen aufwerfe, bspw.: Was macht eine Jazz-Performance aus? An welchen Orten sollte sie stattfinden? Welche Rolle spielen neue Klangkonzepte und multimediale Aufführungspraktiken? Und worüber wird eigentlich gesprochen, wenn von Jazz die Rede ist (ebd.: 100)? Letztlich müssten sich, so Gennari weiter, auch die institutionellen Strukturen, innerhalb derer Jazz gelehrt und gelernt wird, in absehbarer Zeit ändern. Zentral sei es dabei, sensibel für zeitgenössische kulturelle und technologische Entwicklungen zu sein und zu reflektieren, wie nachkommende Generationen Jazz wahrnehmen:

„Jazz is an art that continues to evolve, Moran’s work proposes, because jazz as a cultural discourse remains fluid and responsive to the ways musicians and their audiences hear, see, feel, and experience the world around them. Jazz studies, in turn, must develop new critical tools to address the multidisciplinary practices and the flexible, cosmopolitan cultural vision that are hallmarks of Jason Moran’s art“ (ebd.: 106).

Dieses Plädoyer für eine offene und interdisziplinäre Jazzforschung erscheint einleuchtend. Anzumerken ist allerdings, dass seitens der Jazzforschung zur Analyse der von Gennari genannten Phänomenbereiche im Grunde keine „tools“ (ebd.) mehr entwickelt werden müssen. Etablierte Ansätze zur Untersuchung der ästhetischen Perspektiven von Musiker*innen und Hörer*innen sowie zur Per-

formativität und Medialität populärer Musikkulturen gibt es gerade in den Popular Music Studies zur Genüge – inspiriert von wissenschaftlichen Feldern wie der qualitativen Sozialforschung, der Praxeologie oder der Theater- und Mediawissenschaft. Wenngleich die neuere Jazzforschung unter dem Label New Jazz Studies oder schlicht Jazz Studies firmiert und der Forschung deshalb per definitionem – sofern der Studies-Gedanke ernstgenommen wird – eine inter- bzw. bisweilen sogar transdisziplinäre Perspektive zugrunde liegt resp. liegen sollte, so zeigen Gennaris Ausführungen, dass stellenweise eben doch bevorzugt ausgetretene Pfade beschritten werden. Symptomatisch hierfür ist, dass auch prominente Vertreter*innen der sogenannten New Jazz Studies bislang kaum Forschungsarbeiten zu Jazz-Pop-Fusionen jenseits von Jazz-Rock und zu deren sozialen, ökonomischen, medialen und performativen Kontexten publiziert haben.

Indes werden genau solche Arbeiten zukünftig notwendig sein, um, wie auch Gennari argumentiert, der Vielfalt musikalischer Praktiken im Schnittfeld von Jazz und populärer Musik in der Forschung gerecht werden zu können. Was bedeutet Jazz, was bedeutet populäre Musik aus der Perspektive nachkommender Generationen? Und welche Rolle spielen solche Genrekonzepte bzw. Demarkationen zwischen Genres überhaupt noch? Wie kommen solche Dichotomisierungen zustande, von welchen Personengruppen oder Institutionen gehen sie aus und wie bzw. aus welchen Gründen werden sie perpetuiert? In den seltensten Fällen dürften Musiker*innen für derlei heuristische Trennungen verantwortlich sein, sondern vielmehr Wissenschaftler*innen oder auch Journalist*innen (vgl. hierzu Brennan 2017).

Um zu verstehen, inwieweit die Wahrnehmung von Jazz und populärer Musik als vermeintliche Parallelwelten mit der Profilbildung akademischer Institutionen und den ästhetischen Wertesystemen der dort tätigen Personen zu tun hat, werden sich Forschende verstärkt mit dem Schreiben von Institutionengeschichten und historischen Curriculaanalysen befassen müssen (vgl. Doehring 2019). Dabei ist es essenziell, zu untersuchen, welchen fachlichen Traditionen Forscher*innen und akademische Lehrer*innen entstammen und welche Themen und Ansätze sie aus welchen Gründen priorisieren, um in der Folge zukünftige Forschungen bis zu einem gewissen Grad zu präfigurieren. Ferner muss reflektiert werden, welche Personengruppen überhaupt Zugang zu den Bildungsangeboten bekommen, die von diesen akademischen Lehrer*innen ausgehen, welche inhaltlichen sowie methodischen Schwerpunkte sie aus welchen Gründen entwickeln und welche Entscheidungsträger*innen machtvolle Positionen im Bereich der Publikationsorgane besetzen, vor allem in den Herausgeber*innen-Teams und Editorial Boards der untersuchten Publikationen. So könnte Schritt für Schritt rekonstruiert werden, welche Umstände die im vorliegenden Artikel thematisierten inhaltlichen Schwerpunkte resp. Leerstellen hervorgebracht haben.

Dass das Schaffen diskursmächtiger Akteur*innen in hohem Maße von persönlichen ästhetischen Wertesystemen geprägt sein und potenziell Einfluss auf die Formierung spezifischer Forschungsfelder nehmen kann, macht das Beispiel Ekkehard Josts deutlich. Jost war nach seiner Berufung an die Universität Gießen im Jahr 1973 lange Zeit einer der sehr wenigen Hochschullehrer*innen im deutschsprachigen Raum mit einem Schwerpunkt in der Jazzforschung. Seine im vorliegenden Beitrag dargestellten kulturkritischen Ausführungen zum Jazz-Rock hat Jost mit nur wenigen Änderungen in seine 1982 erstmals publizierte *Sozialgeschichte des Jazz* übernommen – bis heute, zumindest im deutschsprachigen Raum, sicher eines der bekanntesten und meistgelesenen Bücher zur Jazzgeschichte. Es ist durchaus anzunehmen, dass eine Person wie Jost, die in der hiesigen Jazzforschung über Jahrzehnte hinweg eine Vormachtstellung innehatte, entscheidenden Einfluss auf nachkommende Forscher*innen sowie auf deren Sichtweisen und Forschungsthemen nehmen konnte. Solche Beispiele zeigen, dass die akademische Forschung ihre Themen – und eben auch ihre Leerstellen – infolge spezifischer institutioneller und personeller Entwicklungen bis zu einem gewissen Grad selbst hervorbringt. Die bislang nur sehr zögerlich vollzogene und homogene Forschung zu Jazz-Pop-Fusionen ist hierfür symptomatisch.

Literatur

Primärliteratur

- Arndt, Jürgen (2006). „Nostalgische Schnittmuster im Jazz von Cassandra Wilson, Diana Krall und Norah Jones.“ In: *Cut and Paste. Schnittmuster der populären Musik der Gegenwart*. Hg. v. Dietrich Helms u. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 34). Bielefeld: transcript, S. 31–45.
- Felber, Andreas (2006). „Alter Greis auf der Suche nach neuer Jugend? Anmerkungen zur neuen Offenheit zwischen Jazz und populärer Musik in den 90er- und 00er-Jahren.“ In: *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 9). Hofheim: Wolke, S. 229–247.
- Felix, Brian (2014). „Wes Montgomery's A Day In The Life. The Anatomy of a Jazz-Pop Crossover Album.“ In: *Jazz Perspectives* 8 (3), S. 237–258.
- Gennari, John (2014). „Remapping the Boundaries of Jazz. The Case of Jason Moran.“ In: *Jazz Debates / Jazzdebatten*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 13). Hofheim: Wolke, S. 93–108.
- Halbscheffel, Bernward (1990). „Früher Jazzrock aus Großbritannien – die Canterbury-Strömung.“ In: *Jazzforschung / Jazz Research* 22, S. 139–179.

- Hale, Casey (2015). „„Different Placements of Spirit“: The Unity Music of William Parker's Curtis Mayfield Project.“ In: *Jazz Perspectives* 9 (3), S. 259–287.
- Holt, Fabian (2006). „Not a Silent Way. Populäre Musik und Jazzmodernismus nach Elvis.“ In: *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 9). Hofheim: Wolke, S. 61–73.
- Jost, Ekkehard (1977). „Zur Ökonomie und Ideologie der sogenannten Fusion Music.“ In: *Jazzforschung / Jazz Research* 9, S. 9–24.
- Kemper, Peter (2006). „Wer wär nicht gern ein Global Player? Über die orthodoxe und paradoxe Annäherung von Jazz und Pop.“ In: *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 9). Hofheim: Wolke, S. 187–202.
- Kerschbaumer, Franz (1996). „The Roots and the Development of Fusion in the Music of Miles Davis.“ In: *Jazzforschung / Jazz Research* 28, S. 19–28.
- McGee, Kristin (2011). „Remixing Jazz Culture: Musical Hybridity and Collectivity in the New Europe.“ In: *Jazz Research Journal* 5.1 (2), S. 67–88.
- McGee, Kristin (2013). „Promoting Affect and Desire in the International Industrial World of Smooth Jazz. The Case of Candy Dulfer.“ In: *Jazz Perspectives* 7 (3), S. 251–285.
- Miksza, Linda (2011). „Electric Thad. Thad Jones and His Use of Electric Instruments and Rock Styles in the Thad Jones-Mel Lewis Orchestra.“ In: *Jazz Perspectives* 5 (3), S. 185–232.
- Parsonage, Catherine (2004). „The Popularity of Jazz – an Unpopular Problem. The Significance of Swing When You're Winning.“ In: *The Source: Challenging Jazz Criticism* 1, S. 60–80.
- Proyer, Lukas (2021). „Ästhetische Machtansprüche im Jazz angesichts seiner ökonomischen Bedrohung durch die Rockmusik in den Jahren 1966 bis 1972.“ In: *SAMPLES* 19, S. 1–23, <https://gfpm-samples.de/index.php/samples/article/view/182> (Version vom 20.10.2021, Zugriff: 1.3.2024).
- Rathje, Stefan (1988). „Rockjazz – or where's the beef? Prolegomena zu einer verfehlten Sozialisation.“ In: *Musikalische Werdegänge*. Hg. v. Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 5/6). Karben: CODA, S. 33–40.
- Sandner, Wolfgang (1978). „Zur Charakterisierung der Musik von ‚Blood, Sweat & Tears‘. Marginalien zum Jazzrock.“ In: *Jazzforschung / Jazz Research* 10, S. 55–66.
- Smith, Jeremy A. (2010). „„Sell It Black“: Race and Marketing in Miles Davis's Early Fusion Jazz.“ In: *Jazz Perspectives* 4 (1), S. 7–33.
- Williams, Justin (2020). „Polystylism and Stylistic Adaptation in 1970s Jazz-Rock. The Case of Return to Forever's ‚Duel of the Jester and the Tyrant (Part I & Part II)‘.“ In: *Jazz Perspectives* 12 (2), S. 181–205.

Sekundärliteratur

- Ake, David / Garrett, Charles Hiroshi / Goldmark, Daniel (Hg.) (2012). *Jazz/Not Jazz. The Music and its Boundaries*. Berkeley u.a.: University of California Press.
- Berendt, Joachim-Ernst / Huesmann, Günther (2009). *The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century*. Chicago: Lawrence Hill Books (7. Auflage).
- Bollenbeck, Georg (2005). „Kulturkritik: ein unterschätzter Reflexionsmodus der Moderne.“ In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 137, S. 41–53.
- Brennan, Matt (2017). *When Genres Collide. Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle Between Jazz and Rock*. New York, London: Bloomsbury.
- DeVeaux, Scott (1991): „Constructing the Jazz Tradition. Jazz Historiography.“ In: *Black American Literature Forum* 25 (3), S. 525–560.
- DeVeaux, Scott / Giddins, Gary (2015). *Jazz*. New York, London: W. W. Norton (2. Auflage).
- Doehring, André (2017). „Fish and Fowl? Mapping the No-Man's-Land Between Popular Music Studies and Jazz Studies.“ Keynote auf der IASPM-Tagung *Popular Music Studies Today* an der Universität Kassel, 26.-30.6.2017.
- 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 Pfleiderer und Wolf-Georg Zaddach. Berlin: Edition EMVAS, S. 235–258.
- Edwards, Tina (2021). „Jazz Boom in the UK!“ In: *Down Beat* (Oktober 2021), S. 34–38.
- Flick, Uwe (2012). *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (5. Auflage).
- Freeman, Philip (2005). *Running the Voodoo Down. The Electric Music of Miles Davis*. San Francisco: Backbeat.
- Friedlander, Paul (2006). *Rock and Roll. A Social History*. Boulder: Westview Press (2. Auflage).
- Frith, Simon (2007). „Is Jazz Popular Music?“ In: *Jazz Research Journal* 1 (1), S. 7–23.
- Garofalo, Reebee / Waksman, Steve (2014). *Rockin' Out. Popular Music in the U.S.A.* Boston u. a.: Pearson (6. Auflage).
- Gioia, Ted (2011). *The History of Jazz*. Oxford, New York: Oxford University Press (2. Auflage).
- Grella, George (2015). *Bitches Brew*. New York: Bloomsbury.
- Gridley, Mark C. (1987). „Is Jazz Popular Music?“ In: *The Instrumentalist* (März), S. 18–26, S. 85.
- Hecken, Thomas (2016). „Kulturkritik und Pop-Auffassungen. Definitionen und historische Ausprägungen der Kulturkritik.“ In: *Kulturkritik und das Populäre in der Musik*. Hg. v. Fernand Hörner. Münster, New York: Waxmann, S. 17–32.
- Inglis, Chris (2023). *Electro Swing. Resurrection, Recontextualisation, and Remix*. Abingdon, New York: Routledge.

- Jost, Ekkehard (2015). *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt am Main: Fischer (Reprint der 2. Auflage).
- Knauer, Wolfram (Hg.) (2006). *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 9). Hofheim: Wolke.
- Lamnek, Siegfried (2010). *Qualitative Sozialforschung*. Weinheim: Beltz (5. Auflage).
- Mayring, Philipp (2016). *Einführung in die qualitative Sozialforschung*. Weinheim: Beltz.
- McDonald, Chris (2006). „Rock, Roll and Remember?“ Addressing the Legacy of Jazz in Popular Music Studies.“ In: *Popular Music History* 1 (2), S. 125–145.
- McGee, Kristin (2020). *Remixing European Jazz Culture*. New York, Abingdon: Routledge.
- Orlov, Piotr (2018). „Jazz's British Invasion.“ In: *Rolling Stone*, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/jazzs-new-british-invasion-202852/> (Version vom 2.3.2018, Zugriff: 21.12.2022).
- Prey, Robert (2020). „Locating Power in Platformization. Music Streaming Playlists and Curatorial Power.“ In: *Social Media + Society* 6 (2), S. 1–11.
- Starr, Larry / Waterman, Christopher (2022). *American Popular Music. From Minstrelsy to MP3*. New York, Oxford: Oxford University Press (6. Auflage).
- Svorinich, Victor (2015). *Listen to This. Miles Davis and Bitches Brew*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Winston, Emma / Saywood, Laurence (2019). „Beats to Relax/Study To. Contradiction and Paradox in Lofi Hip Hop.“ In: *IASPM Journal* 9 (2), S. 40–54, https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/949 (Version vom 24.12.2019, Zugriff: 1.3.2024).

Diskographie

- Miles Davis (1970). *Bitches Brew*. Columbia GP 26.
- Robbie Williams (2001). *Swing When You're Winning*. Chrysalis 7243 536826 2 0.
- Spotify (2023a). *Acid Jazz*. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWXHghFFFOaS6> (Zugriff: 13.6.2023).
- Spotify (2023b). *Jazz Vibes*. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DXoSMoLYsmbMT> (Zugriff: 13.6.2023).
- Spotify (2023c). *Jazz Pop*. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWTsUzn4pp2rW> (Zugriff: 13.6.2023).
- Spotify (2023d). *Jazz Rap*. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX8Kgdyk-z6OKj> (Zugriff: 13.6.2023).
- Spotify (2023e). *Jazztronica*. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX55dNUoPWnO5> (Zugriff: 13.6.2023).
- Wes Montgomery (1967). *A Day in the Life*. A&M Records SP-3001.

Abstract

Fusions of jazz and popular music have been popular for several decades. These fusions have given rise to numerous genres „in between“, such as jazz rock, acid jazz, jazz rap and electro swing, just to name a few. However, there has been almost no comprehensive research on most of these genres, in neither jazz nor popular music studies. This may be due to the parallel development of jazz and popular music studies in recent decades. Although there are numerous overlaps between jazz and popular music, certain historical developments in academia have caused the formation of two largely separated fields with their own study programs, journals, book series and scholarly communities. One possible consequence of these developments is that scholars in neither field have comprehensively investigated the musical repertoires „in between“. The aim of my chapter is to examine certain aspects of this historical separation by analyzing previous academic work on fusions of jazz and popular music. In doing so, I present the results of a content analysis of academic articles on these genres published in both jazz and popular music studies. The results of this content analysis make it clear that previous research on this topic has been very homogeneous in terms of the musical repertoires investigated and the methodological approaches. The example of jazz-pop fusions clearly illustrates how historical developments in academia can cause blind spots regarding research objects that lie in between alleged parallel worlds.

Biographische Information

Benjamin Burkhardt ist seit 2023 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Ab dem Sommersemester 2024 vertritt er die Professur für Geschichte und Theorie populärer Musik an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Zuvor war er Senior Scientist am Institut für Jazzforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (2021–2023) und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im BMBF-Verbundprojekt „Musikobjekte der populären Kultur“ (2018–2021). 2019 wurde er am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena promoviert, derzeit forscht er im Rahmen seines Habilitationsprojekts zu Produktionskulturen des Jazz auf der Kurzvideoplattform TikTok. Kontakt: benjamin.burkhardt@hmtm-hannover.de

Konzepte von Authentizität in der Hamburger Open Mic-Community

Alexander Frederik Reuter

Ich bin eigentlich eher für das Schwammige. Ich bin für das Unausgewogene und für das Zufällige. Und dann gibt es Menschen, die sagen: „Du musst dich besser vorbereiten.“ ... Dann gibt es Leute, die sagen: „Du bist zu ängstlich.“ Dann sag' ich: „Ja... Ich *bin ängstlich* und ich möchte mich aber auch nicht *verstellen*.“ Also ich möchte auch, dass das ein bisschen *wahrgekommen* wird. Ich möchte es nicht penetrant aufs Butterbrot schmieren, aber es ist – Ich möchte mich nicht verstellen. Ich möchte auch nicht das Wort jetzt sagen, was mit „A“ anfängt, was so *inflationär* gebraucht wird. Ich hasse es, aber: Wir kommen wohl nicht drum 'rum, heute, um dieses Wort. [Autos fahren vorbei] Au- Auto! Auto, nee, nich' Auto. Authee-, authee-, au-, authen-. Outen! Nein, outen, ich will mich auch nicht outen. Verdammt nochmal, nicht outen. Authee-, Authäh-...

(Der Liedermacher Bernd Neuwerk, in Kubin 2016: 06:04–07:01)

Einleitung¹

„Open Mic“ – kurz für Open Microphone – ist ein Veranstaltungsformat, das von vielen seiner regelmäßigen Gäste als eine Art Parallelwelt zum Musikgeschäft gesehen und zum Teil idealisiert wird: Es sei weitgehend unkommerziell, ungefiltert und dadurch von besonderer Authentizität. Gleichzeitig sehen einige der dort auftretenden Musiker² Open Mic-Slots nicht als Konzerten gleichwertige „richti-

1 Dieser Artikel lehnt sich an an erste Teilergebnisse meines Dissertationsprojektes mit dem Arbeitstitel *Das Hamburger Open Mic-Netzwerk als niedrigschwelliger Bühnenzugang und Plattform kreativen Austauschs für Musikschaflende*.

2 Ich verwende das sogenannte generische Maskulinum, meine damit aber Personen jeglichen Geschlechts. Die geschlechtliche Vielfalt des Forschungsfeldes spiegelt sich in der Auswahl der in diesem Artikel zitierten Interviewpartner wider (6w, 5m, 1d).

ge Gigs“ an, da die Auftritte sehr kurz und unbezahlt sind. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Popmusik(-Schaffenden) werden Open Mics nur selten thematisiert und nehmen somit auch hier eine gewisse Sonderrolle ein. In einem kürzlich erschienenen Sammelband über die Beforschung von Live-Musik (Anderton/Pisfil 2022) werden sie in keinem Beitrag erwähnt. Insbesondere in der Forschung zu Musikwirtschaft kommen sie nicht vor und werden somit auch dort als eine abgekoppelte Parallelle ge- bzw. übersehen.

Mit meiner Forschungsarbeit möchte ich einen Beitrag dazu leisten, Open Mics am Beispiel der Hamburger Veranstaltungen und der um sie bestehenden Community ethnographisch zu erschließen und zu dokumentieren. Der vorliegende Artikel widmet sich als Einzelfallstudie der Frage, welche Authentizitätskonzepte in der Hamburger Open Mic-Community verbreitet sind und wie sie mit diesem spezifischen Veranstaltungsformat zusammenhängen. Zunächst wird das Format Open Mic anhand der Schilderung eines typischen Ablaufs vorgestellt. Darauf folgt eine kurze Darlegung des Forschungsstandes zu Open Mics als Forschungssetting sowie zum Begriff der Authentizität als analytischem Diskurs in der Populärmusikforschung. Anhand bestehender Forschung und eigener Forschungsdaten wird erläutert, inwiefern seitens ihrer Rezipienten insbesondere die sogenannten Singer-Songwriter häufig mit dem Begriff der Authentizität konnotiert werden. Es wird dargelegt, dass den Open Mics eine besondere Pureit zugeschrieben wird, da bei diesem Veranstaltungsformat nahezu gar nicht gefiltert wird, wer auftreten darf, und da es zumeist nicht als Bühnenshow umgesetzt wird, sondern als gemeinsame Aktivität unter Gleichen. Gelegentlich sind Idealisierungen der Open Mics als Gegenpol zu Mode und Mainstream zu vernehmen, obwohl aktuelle Trends der Popmusik sich auch in einigen Auftritten dort widerspiegeln. Auch zeigt sich, dass Social Media – als Plattformen, um sich ggf. verzerrnd in Szene zu setzen – unter den Teilnehmern gleichzeitig umstritten sind und doch als Werbemittel genutzt werden, gerade von denjenigen, die Ambitionen hegen, auch größere Konzerte zu spielen. Abschließend wird festgestellt, dass sie – trotz mancher Idealisierung der Open Mics als besonders authentisch – für ambitionierte Musiker eine Zwischenstation darstellen, die zugunsten größerer und bezahlter Auftritte zu überwinden ist. Dies wiederum wird mit der Gefahr eines Authentizitätsverlustes behaftet gesehen. Insgesamt zeigt sich, dass die vielfach gefühlte Parallelität von Open Mics und Musikmarkt unter bestimmten Faktoren nachvollziehbar, bei genauerer Betrachtung aber nicht haltbar ist und dass es durchaus Berührungspunkte gibt.

In meiner Forschung wende ich die etablierten Methoden der leitfadengestützten Interviewführung und der teilnehmenden Beobachtung an. Diese Methoden ergänzen sich gegenseitig, davon ausgehend, dass „Handlungsweisen nur der Beobachtung zugänglich seien, Interviews und Erzählungen als Daten nur Darstellungen über diese anbieten“ (Flick 2017: 281), die Interviews dafür aller-

dings „subjektive Theorien des Befragten über den Untersuchungsgegenstand rekonstruiert[en]“ (ebd.: 203). Zur Auswertung des erhobenen Materials codiere ich es mithilfe der Software MAXQDA. Aus einigen der bisher geführten Interviews zitiere ich im Folgenden zum Teil längere Passagen, um nicht bloß *über* die Hamburger Open Mic-Community zu schreiben, sondern auch Stimmen daraus selbst zu Wort kommen zu lassen. Hierfür habe ich die Zustimmung der betreffenden Personen eingeholt. Betonungen einzelner Wörter im Interviewmaterial sind *kurativ* transkribiert, Sprechpausen werden mit ... markiert und von mir vorgenommene Kürzungen mit [...]. Für eine bessere Lesbarkeit wurde auf die Niederschrift von „Ähms“ verzichtet oder sie wurden – insofern sie längere Sprechpausen begleiteten – durch ... ersetzt.

Da ich selbst seit 2018 als Musiker wie auch seit 2019 als Veranstalter Teil der Open Mic-Community Hamburgs bin, ist mein Vorgehen zum Teil auto-ethnographisch, d.h. ich betrachte meine eigenen Erinnerungen und Erfahrungen das Forschungsfeld betreffend als Ressource und verwertbares Quellenmaterial: „*Autoethnograf*innen* schreiben retrospektiv und selektiv über Ereignisse, die daraus resultieren, dass sie Teil einer Kultur sind und/oder eine bestimmte soziokulturelle Identität besitzen“ (Adams et al. 2020: 474. Herv. i. O.). Dieses Vorgehen bedarf einer beständigen Selbstreflexion, um trotz der persönlichen Verwicklung eine kritische Distanz zum Forschungsfeld und -gegenstand zu wahren.

Ein typischer Ablauf

Das Veranstaltungsformat Open Mic ist international weit verbreitet. In Deutschland sind Open Mics auch als Open Stages oder Offene Bühnen bekannt. Das Setting gestaltet sich zumeist wie folgt: In einer Bar, einem Club, einem Stadtteilkulturzentrum oder einem kleinen Theater wird ein Bühnenbereich eingerichtet, welcher in einigen Fällen kaum vom Publikumsbereich abgetrennt und mit grundlegendem technischen Equipment wie einer PA-Anlage, einem Gesangsmikrofon, einem Klinkenkabel für Gitarren und ggf. einem E-Piano ausgestattet ist. Es ist ein Abend mitten in der Woche, da der Veranstaltungsort am Wochenende rentablere Veranstaltungen wie Partys oder gebuchte Konzerte geplant hat. Ein Gastgeber, zumeist ebenfalls Musiker, nimmt einige Grundeinstellungen vor, checkt den Sound der Anlage und legt eine Anmeldeliste aus. Eine Stunde bis eine halbe Stunde vor Veranstaltungsbeginn trudeln die ersten Gäste ein, die sich auf der Liste eintragen und sich auf diese Weise zehn bis 15 Minuten Bühnenzeit sichern. Die meisten von ihnen tragen Gitarren auf dem Rücken, einige kennen den Gastgeber bereits, da sie jeden Monat dabei sind und nebenher noch diverse ähnliche Veranstaltungen in der Stadt besuchen. Die Liste füllt sich mal schneller, mal weniger schnell, platzt irgendwann aus allen Nähten oder bleibt fast leer, was

nicht zuletzt auch von der Jahreszeit abhängt. Um 20 Uhr eröffnet der Gastgeber den Abend, erklärt die Regel, dass jeder zwei bis drei Lieder spielen dürfe, und bittet um Respekt für alle Auftretenden. Entweder spielt der Gastgeber nun selbst einige Stücke oder es spielt ein gebuchter Eröffnungsact oder der Abend startet direkt mit dem ersten Namen auf der Liste. Wenn die Veranstaltung zwischen elf und ein Uhr nachts endet, werden acht bis 15 Acts auf der Bühne gestanden haben und das Publikum wird ebenso viele Auftritte erlebt haben, die alle in irgendeiner Hinsicht einzigartig waren. Auch wird das Publikum Menschen auf der Bühne erlebt haben, die an genau diesem Abend ihren ersten und/oder letzten Auftritt hatten, die entweder selbstsicher waren oder sich vor Nervosität ständig auf der Gitarre vergriffen, die entweder seichte oder anspruchsvoll gedichtete Lieder zum Besten gegeben haben, als „One-Woman-Punkrock-Band“ aufgetreten sind oder – erst kürzlich erlebt – dem überwiegend westlichen Publikum traditionelle tadschikische Trommelmusik mit enormer Virtuosität demonstrierten. Das Programm auf Open Mics ist stets unvorhersehbar und bietet Raum für vielerlei Überraschungen.

Forschungsstand

International ist bislang lediglich eine Monographie zu Open Mics für Singer-Songwriter erschienen, verfasst von Marcus Aldredge (2016a). Zu verschiedenen Formen von Open Mics – von Singer-Songwriter über Rap und Spoken Word bis hin zu Comedy – sind einige Aufsätze, Artikel und Abschlussarbeiten erschienen (Aldredge 2006; 2009; 2016b; Behr 2012; Edensor/Hepburn/Richards 2015; Fisher 2003; Hassert 2014; Guillard 2014; Jones 2017; Kihn 1994; Lee 2009; Martin 2019; Nebauer 2021). Die verhältnismäßig geringe Anzahl an publizierten Forschungsarbeiten steht im auffälligen Gegensatz zur weiten Verbreitung dieses partizipativen Veranstaltungsformats in zahlreichen Nationen. Im deutschsprachigen Raum stellen Open Mic-Communities oder -Netzwerke ein bislang vernachlässigtes Forschungsfeld dar. Die musikethnologische Dissertation des Singer-Songwriters Mathias Kom (2017) über die Verknüpfung der Antifolk-Szenen in New York und Berlin beleuchtet u.a., welchen Stellenwert Open Mics darin einnehmen. Ein Dokumentarfilm des Musikers Johannes Kubin mit dem Titel *Open Stage Hamburg. Am Anfang war der Song* (2016) setzt sich – anders als der Titel vermuten lässt – nicht primär mit Open Mics (bzw. Open Stages) auseinander, sondern streift sie als Teil einer größeren Hamburger Musiklandschaft.

Der Begriff der Authentizität ist – nicht nur im Open Mic-Kontext – häufig mit eher schwammigen Vorstellungen verbunden und selten wirklich klar umrisen. Sie jemandem abzusprechen, ist ein Affront, und dementsprechend fungiert die Authentizität in Streitigkeiten um Genres, Geschmäcker und Lieblingsbands

mitunter als Kampfbegriff. Christoph Jacke plädiert daher dafür, den Schwerpunkt der wissenschaftlichen Untersuchung zu verschieben von der Frage nach der Definition von Authentizität hin zur Beobachtung der jeweiligen Diskutanten und ihrer Argumente (Jacke 2013: 72f.). An eine Beschreibung von Authentizität als ethischem Ideal wagt sich Ralf von Appen:

„Authentizität ist ein ethisches Ideal, das auf den Werten der Ehrlichkeit, der Treue und der Konsequenz basiert, sowohl sich selbst wie auch anderen gegenüber. Bezogen auf zwischenmenschliche Beziehungen bringt es das essentielle Bedürfnis zum Ausdruck, nicht getäuscht und nicht enttäuscht zu werden. Als individual-ethischem Anspruch liegen ihm die Bedürfnisse nach Selbstverwirklichung und individueller Freiheit zugrunde und damit die Wünsche, das eigene Potential ausschöpfen und sich den persönlichen Idealen entsprechend verhalten zu können“ (von Appen 2013: 42).

Vier Dimensionen dieses ethischen Ideals sind von Appen zufolge im Kontext der Musik von Bedeutung (ebd.): Die erste ist die der persönlichen Authentizität, also dem Gelingen, „innere Überzeugungen und äußeres Handeln in Übereinstimmung zu bringen“ (ebd.). Die zweite Dimension ist die sozio-kulturelle Authentizität, der „Anspruch, dass Musiker den Werten ihres Publikums, insbesondere der lokalen oder sozialen Subkultur, aus der sie hervorgegangen sind, treu bleiben“ (ebd.: 43). Die dritte Dimension ist die handwerkliche Authentizität und betrifft „das Bedürfnis, nicht über die Urheberschaft und die handwerklichen Leistungen von Musikern getäuscht zu werden“ (ebd.: 44). Als vierte Dimension nennt von Appen schließlich die emotionale Authentizität, die den ebenfalls romantischen Anspruch erhebt, „dass Musik, die emotional bewegt, ihren Ursprung im persönlichen Leben der Musiker haben soll“ (ebd.: 45). Diese vierte Dimension von Authentizität ist es, die allen anderen voran die Aussagen vieler meiner Interviewpartner aus der Hamburger Open Mic-Community prägt.

Singer-Songwriter, Open Mics und Authentizität

Im Zuge meiner Forschung über die Open Mic-Community in Hamburg spreche ich mit zahlreichen Personen, die regelmäßig Veranstaltungen dieser Art besuchen, über ihre individuellen Beweggründe und darüber, was den Reiz jener Veranstaltungen ausmache. Eine junge Musikerin, damals Anfang bis Mitte 20, die unter dem Künstlernamen Outliner auftritt, äußert hierzu:

„Das ist auch einfach was *so Intimes*, finde ich, wenn man da hingehst und einfach die Musik, die man selber schreibt, einfach *teilt* mit diesen Menschen.

Und gerade am Anfang hat das ja noch gar keinen kommerziellen Hintergrund und gar keinen Hintergrund von ‚Das muss gefallen‘. Das heißt, die Leute, die *da* hingehen, das sind authentische Menschen, die halt *authentische Songs* schreiben“ (Interview Outliner).

Authentizität ist ein Begriff, der sowohl in der Wissenschaft als auch im Szenediskurs bereits vielfach besprochen wurde und wird. Die Empirie zeigt, dass – darauf angesprochen oder von selbst darauf zu sprechen gekommen – die Mehrheit der Personen in meinem Forschungsfeld über eine individuelle Vorstellung von Authentizität verfügt. Da aber solche Vorstellungen vielfach mit Geschmacks- und Sympathiefragen verwoben sind, erscheint die Diskussion dieses nahezu inflationär eingesetzten Begriffs einigen als müßig. Obgleich überstrapaziert, spielt er weiterhin eine Rolle, wie nicht zuletzt das Zitat des Liedermachers Bernd Neuwerk veranschaulicht, das diesem Artikel vorangestellt ist. In meinen Interviews und einigen informellen Gesprächen fällt das Wort immer wieder und irgendwann begann ich daher, meine Interviewpartner aktiv danach zu fragen, welche Rolle Authentizität oder Vorstellungen davon auf Open Mics ihrer Ansicht nach spiele. Eine allgemeingültige Antwort lässt sich aus der Auswertung meines Interviewmaterials nicht ziehen, denn nicht alle Gesprächspartner kamen von selbst auf diesen Punkt zu sprechen und in meinen Leitfaden nahm ich diesen Aspekt erst auf, nachdem mir aufgefallen war, dass der Begriff von Relevanz ist. Eine Tendenz ist dem Material allerdings durchaus zu entnehmen und diese soll hier dargestellt werden.

Das angeführte Zitat von Outliner liefert bereits einige Anhaltspunkte zur Rolle von Authentizitätskonzepten auf Open Mics: Es gehe darum, durch Musik etwas von sich mit anderen zu teilen; das Geteilte bzw. die Musik habe zudem (noch) keinen kommerziellen Hintergrund; die Songs unterlägen dadurch keinem Zwang, gefallen zu müssen, weshalb sie quasi in ihrem natürlichen Zustand seien, ganz genau so, wie sie den Musikern entsprangen. Dass sie hier eine Idealisierung des Open Mic-Formates und seiner Besucher vorgenommen hat, ist der befragten Musikerin durchaus bewusst, hat allerdings auch einen speziellen Hintergrund: Sie selbst hatte zweieinhalb Jahre vor dem Interview ein Album mit einem Produzenten aufgenommen, der ihre Songs in Richtung Verkaufbarkeit arrangiert hatte. Das Ergebnis ließ die Musikerin mit dem Gefühl zurück, ihre Lieder – ursprünglich eine Art authentischer Ausdruck ihrer Person – in gewisser Weise zu Produkten degradiert zu haben.

Die Liedermacherin Feli, die im Rentenalter regelmäßig aufzutreten begann und es seither zu einer gewissen Bekanntheit sowie zum inoffiziellen Titel „Grande Dame der Hamburger Open Mic-Szene“ gebracht hat, wird von vielen meiner Interviewpartner als Beispiel für Authentizität genannt. Von mir darauf angesprochen, freut sie sich und erklärt:

„Ich spiele keine *Rolle* auf der Bühne. Ich bin da *genau so*, wie ich immer bin. Und *das* ist es eigentlich, denke ich, was das ausmacht. Wenn ich was Trauriges sage, dann *meine* ich das auch so, dann *war* ich traurig, als ich das gedichtet habe. Und wenn ich Quatsch erzähle, dann ist mir halt quatschig zumute, und dann freu' ich mich, wenn das ankommt so bei den Anderen, dass sie auch *lachen*“ (Interview Feli).

Es geht dementsprechend nicht ausschließlich um den dargebotenen Song, sondern auch um die Person, die selbigen erschaffen hat. Dies deckt sich mit meiner Beobachtung, dass das Spielen von Coverversionen auf Open Mics nicht unumstritten ist: Nur bei wenigen Veranstaltungen ist dies gang und gäbe, bei vielen eher die geduldete Ausnahme und bei einzelnen ist es explizit unerwünscht. Es geht also darum, gleichzeitig *Singer* und *Songwriter* zu sein. Die Musiker, die auf Hamburger Open Mics mehrheitlich auftreten, werden häufig mit dem Begriff „*Singer-Songwriter*“ zusammengefasst, der beinahe ebenso schwammig und grenzenlos verwendet wird, wie derjenige der Authentizität. Eine Definition des Begriffs versuchte Tim Wise:

„*Singer-Songwriter* is a term used since the 1960s to describe a category of popular musician who composes and performs his or her own songs, typically to acoustic guitar or piano accompaniment, most often as a solo act but also with backing musicians, especially in recordings“ (Wise 2012: 430).

Dementsprechend kann der Begriff *Singer-Songwriter* kaum als Genre-Definition verwendet werden, sondern beschreibt vor allem die Fokussierung auf zumeist eine Einzelperson, die ihre Lieder sowohl schreibt als auch vorträgt. Authentizität wird, wie u.a. Allan Moore herausstellte, Performances von außen zugeschrieben (vgl. Moore 2002: 210), und gerade bei denjenigen der *Singer-Songwriter* wird dieser Wert besonders häufig gesucht. Rupert Till schreibt hierzu: „The singer-songwriter genre, or style, is in particular defined by an ability to convince the audience that such self-authenticity is itself authentic. Authenticity is a defining aesthetic of the singer-songwriter genre“ (Till 2016: 296).

Eine Interviewpartnerin, die selbst nicht auftritt, sondern nur gelegentlich zuhört, beschreibt diesen Zusammenhang wie folgt:

„Das ist das, was ich meinte mit ‚authentisch‘: Die Leute, die da singen, die singen authentisch. Die singen *wirklich* etwas von sich. Der Text ist entweder entstanden in einer Situation, wo es ihnen gut oder schlecht ging. Und nicht nur, dass sie das für sich irgendwie behalten: Sie *teilen* es mit anderen“ (Interview Ria).

Auch eine qualitative Forschung der Singer-Songwriterin Franziska Günther unter dem Titel *Genre-Erwartungen und Authentizitäts-Verständnis von Singer/Songwriter-Rezipienten* bestätigt, dass die Hörer vielfach Authentizität in Form von Ehrlichkeit, Ausdruck von persönlichen Inhalten, Nähe in der Publikumsinteraktion sowie Unabhängigkeit von Mainstream und Kommerz von den Musikern erwarten (vgl. Günther 2015: 46ff.). Diese und andere bisherige Forschungen zeigen auf, dass von Seiten vieler Rezipienten eine starke gedankliche Verknüpfung zwischen Singer-Songwritern und Vorstellungen von Authentizität besteht. Im Dokumentarfilm *Open Stage Hamburg. Am Anfang war der Song* wird der Begriff auch von einigen interviewten Musikern diskutiert als gleichzeitig überstrapaziert und dennoch wichtig (Kubin 2016: 06:04–07:56). Aldredge zufolge, der über Open Mics in New York forschte, werde der kulturelle Glaube an natürliche Authentizität auf diesen Veranstaltungen praktiziert und die Musiker übten sich dort darin, eine solche auszustrahlen (vgl. Aldredge 2016a: 132). In meiner eigenen Forschung kris-tallisiert sich heraus, dass der spezifische Kontext von Open Mic-Veranstaltungen Vorstellungen von authentischen Musikern und Performances weiter bestärkt und dass sogar dem Format Open Mic eine eigene Form von Authentizität beigemesen wird, auch in Abgrenzung zu anderen Singer-Songwriter-Veranstaltungen.

Das Echte, das Pure, das Ungeschliffene, das Unperfekte

Einer meiner Interviewpartner, Philip vom Duo (bzw. mittlerweile Trio) JaniPhil, betont, man sehe auf solchen Abenden „so viele Arten und Weisen, Musik zu machen“, was seinen Horizont erweiterte, seine Vorstellungen hinterfrage, „wie Musik sein soll“, und ihn dadurch inspiriere. Seine Mitmusikerin Janika fügt dem im gemeinsamen Interview hinzu: „Janika: Ja, so die *Eigenarten* (Philip: Ja!) so zu sehen. Und auf so ’ner Open Stage kann das *sein*, weil es so *pur* ist, also das find’ ich ’ne Qualität! Ich find’ wirklich, das hat noch sowas *Pures!*“ (Interview JaniPhil). An späterer Stelle bekräftigt sie ihren Eindruck mit einer weiteren Vokabel: „Janika: Das ist so’n Abend, der ist noch *echt*! Da passiert *wirklich* was *Echtes*! (Philip, bestätigend: Hm.) Da gehen Menschen mit *ihrem Anliegen* auf die Bühne und teilen ihr Anliegen (Philip: Und flattern dabei!) mit den Menschen im Raum!“ (ebd.).

Nun stellt sich die Frage, wodurch das „Echte“ und das „Pure“ bestimmt werden und wovon sich diese Eigenschaften abgrenzen. Auf meine Frage hin, was Open Mics für das Publikum interessant mache, wird mehrfach genannt, dass es dabei u.a. darum gehe, auf der Bühne kein fertiges Endprodukt in Form eines durchchoreografierten Auftritts zu bekommen. Als „das Ungeschliffene“, wird diese Eigenschaft bspw. mit sehr positiver Konnotation betitelt. JaniPhil heben das Unperfekte als positive Qualität hervor:

„Janika: Es ist nicht *perfekt*. (Philip: Ja.) So 'ne Open Mic ist *nicht immer perfekt*. Und ich *glaube* – oder ich hab's selber auch so erlebt, dass es einen *Charme* hat, dass diese Dinge *nicht perfekt* sind. [...] Dieses *Unperfekte*, dass das *sein darf* und dass die *Fehler* sein dürfen [...]. Philip: Ich *glaube*, es ist auch sehr inspirierend, Leute anzuschauen, die sich trauen zu scheitern“ (ebd.).

„Scheitern“ ist zunächst einmal ein sehr negativ behaftetes Wort und andere Interviewpartner hätten an dieser Stelle wohl den Einwand geäußert, dass es ein Scheitern auf Open Stages nicht gebe. Was Philip hier aber meint, ist der Mut dazu, einen Auftritt hinzulegen, der gegebenenfalls den eigenen im Vorfeld entwickelten Erwartungen noch nicht ganz entspricht, wie es vielfach bei ersten Auftritten oder auch beim Ausprobieren neuen Materials, was auf Open Mics in großem Umfang geschieht, passieren kann. Stefan Heitmann, selbst Musiker und seit 2017 Veranstalter der Songwriter Open Stage im Restaurant Brückenstern, betont in einem Interview, dass auf Open Mics nicht das herausgefiltert werde, was „nicht massentauglich“ sei. Dieser Umstand sei ihm zufolge „halt so'n bisschen der Punkt bei solchen Veranstaltungen“. Zwei Interviews hatte ich mit Heitmann bereits geführt, in denen weder meiner- noch seinerseits das Thema Authentizität angesprochen wurde. Im dritten Gespräch sprach ich ihn schließlich darauf an, dass dieser Begriff in anderen Interviews vielfach gebraucht wurde, und fragte ihn als langjährigen Kenner der Community, was er davon halte. Er gibt den kleinen Rahmen der Open Mic-Veranstaltungen zu bedenken sowie den Umstand, dass alle Künstler gleichzeitig auch Publikum sind, was eine besondere Nähe erzeuge, die es bei Konzerten so zumeist nicht gebe:

„Ich *glaube*, was vielleicht auch da so'n bisschen reinspielt bei so Open Mic-Veranstaltungen, ist einfach, dass sie meistens in 'nem sehr kleinen Rahmen stattfinden, und dadurch hast du auch 'n sehr direkten, persönlichen Kontakt quasi zu der Person, die auf der Bühne steht. Also es ist nicht, dass irgendwie... der coole Künstler hängt im Backstage 'rum, kommt einmal nach vorne, lässt sich beklatschen und geht wieder, sondern zum Beispiel bei mir, bei meiner Veranstaltung sind halt alle irgendwie auch Teil des Publikums gleichzeitig und das vermischt sich so. Und da ist für mich Authentizität, *glaub' ich*, so'n bisschen einfach auch 'ne *Nähe*, sozusagen. Dass man keine *Mauern* vor sich aufbaut quasi, sondern dass man sich so als Teil des Ganzen begreift einfach“ (Interview Stefan Heitmann).

Insofern, so betont er später, können die Veranstaltungen selbst mehr oder weniger authentisch sein, je nachdem, wie sehr sie diese Nähe zulassen oder zugunsten von Show-Elementen behindern:

„Ich hab' Veranstaltungen erlebt, wo irgendwie 'n Moderator ist, der sehr im Mittelpunkt steht, und wo es eigentlich mehr so um die *Show* geht und um das *Präsentieren* der Leute. Und das find' ich *weniger nah* an dem... also auch als Zuschauer find' ich das weniger nah an mir dran als wenn das jetzt so ist wie bei mir [auf der Songwriter Open Stage] oder bei euch [auf der Sternbühne Open Mic], wo es halt primär drum geht, dass einfach die verschiedenen Künstler*innen sich nach und nach präsentieren können“ (ebd.).

Das Veranstaltungsformat Open Mic wird demnach vielfach empfunden als eines, bei dem künstlerische Beiträge in einer Art Rohform zu genießen sind, was von seinen Befürwortern als positive Qualität empfunden wird. Bei einer Open Mic sprach ich mit einer Zuhörerin, die dies im Prinzip bestätigte, es allerdings auch kritisch kommentierte: Sie würde diese spezifische Veranstaltung nicht wieder besuchen, da es dort vielen Beiträgen ihrer Ansicht nach an handwerklicher Qualität mangelte, was Unruhe im Publikum begünstigte, wodurch wiederum die Atmosphäre insgesamt anstrengend wurde. Bei anderen Open Mics habe sie das aber auch schon anders erlebt. Was den Eindruck von Authentizität ebenfalls verstärkt, ist, dass je nach Gestaltung der individuellen Veranstaltung keine oder nur eine geringe Kluft zwischen Auftretenden und Publikum besteht und es sich bei dem Format tendenziell weniger um eine Bühnenshow als um eine gemeinsame Aktivität Gleicher handelt. Die Egalität wird durch die zumeist recht streng umgesetzten Regeln hinsichtlich der Länge der einzelnen Auftritte gewährleistet. Helene (Pseudonym), zeitweise eine regelmäßige Zuhörerin auf Open Mics, betont allerdings, dass auch in diesem Setting eine festgelegte, von der Tagesform unabhängige Bühnenpräsenz erforderlich sei, und dass Authentizität nicht bedeute, sich auf der Bühne zu verhalten wie im persönlichen Gespräch:

„Du kannst ja nicht auf 'ner Bühne stehen und einfach so sein, wie du dich grad fühlst und gerade *müde* sein und schüchtern sein, sondern du *musst* ja 'ne Bühnenpräsenz haben, 'ne festgelegte Bühnenpräsenz. Und deshalb kannst du ja nicht genauso sein, wie du jetzt sein würdest, wenn du grad mit deiner besten Freundin sprichst. Da bist du auf der Bühne und du musst irgendwas abliefern. Das ist *immer* Selbstdarstellung, aber das ist auch die... *ehrlichste* Selbstdarstellung, die es so gibt. Weil du einfach auch vor 'ner kleinen Menge an Leuten stehst, die relativ nah an dir dran sind. Du hast da natürlich auch so 'ne Verantwortung, irgendwie für Stimmung im Raum zu sorgen, sobald du da auf der Bühne stehst. Und da musst du dich ja auf 'ne gewisse Weise verstellen. Ja, und das ist dann auch natürlich individuell abhängig, wie natürlich das bei 'ner Person und wie gezwungen das bei anderen sein muss, damit sie das schaffen“ (Interview Helene).

Dies deckt sich mit meiner Beobachtung hinsichtlich Song-Ankündigungen: Diese geben häufig viel Persönliches über ihre Urheber preis, gewinnen aber gleichsam von Mal zu Mal an Routine und werden Teil einer Performance.

Mode, Mainstream und Kommerzielles

Das „Ungeschliffene“ einiger Auftritte auf den Open Mics wird von einigen Teilnehmern idealisierend als Gegenpol zu Modeerscheinungen oder einem musikalischen Mainstream begriffen. Mode zeichnet sich Thomas Schnierer zufolge durch eine relative Kurzlebigkeit und „durch ein Aufeinanderfolgen vieler Einzelmoden“ aus (Schnierer 1995: 21) wie auch durch eine – wenn auch eingeschränkte – Kollektivität, da von einer Mode erst dann gesprochen wird, wenn eine relativ große Anzahl an Personen ein neues Phänomen mitträgt (ebd.: 23). Mainstream wird im Pop-Diskurs als Differenz zu Subculture oder Underground verstanden (Jacke 2004: 22). Die Differenzen Mainstream/Subculture bzw. Mainstream/Underground „werden seit Entstehen einer mediatisierten Kultur immer wieder für die grundlegende Differenzsetzung wir/die anderen benutzt, und zwar aus der jeweiligen Beobachtungsperspektive unterschiedlich gewichtet und bewertet“ (ebd.). Aus Sicht der Subculture offeriert die Verwendung des Mainstream-Begriffs zumeist eine negative Auslegung, bspw. im Sinne von Vorhersehbarkeit (ebd.). In diesem Sinne äußert sich auch Philip von JaniPhil:

„Philip: Weil auch du in der Welt ja mehr und mehr dominiert bist von so Pop-Musik und so bestimmten Arten und dann gibt's immer so Wellen, die dann aufkommen, aber wenn man so in diese Mainstream-Sachen reinhört, pfffff, ist auch schnell *durch* irgendwie so. Du wirst selten *überrascht*, finde ich. Und ich mag überrascht werden so. Das fand ich sehr wertvoll daran“ (Interview JaniPhil).

Ausprägungen eines dominierenden Mainstreams sind allerdings auf den Open Mics durchaus ebenfalls vertreten, wie ich häufig beobachte und wie auch die folgende Aussage von Naïs verdeutlicht, die die Sternbühne Open Mic im Restaurant Brückenstern moderiert:

„Das finde ich auch teilweise 'n bisschen *schade*, das fällt mir eben auch auf bei Open Mics, dass gerade so die Leute, die z.B. von der Hamburg School of Music kommen oder von anderen Musikhochschulen: Es gibt ja immer so'n *Trend*, wie Stimmen klingen sollen. Und ich finde, die Stimmen klingen dann immer *alle gleich*. Also die klingen *toll*, die haben 'ne super Technik, die beherrschen die Töne, die beherrschen die Dynamik – aber es berührt einen gar – oder

es berührt *mich* nicht, weil da ist nix Uniques... Also da ist irgendwie nicht so richtig was *Eigenes* und es ist so *gefährlich* irgendwie und... Da bin ich vielleicht zu sehr Berliner [lacht]: ‚Wenn dat zu schön is', dann is' dat nix'. So. [lacht] Ich find's immer schön, wenn's auch so'n paar Ecken und Kanten und irgendwie was *Eigenes* [hat]“ (Interview Naïs).

Die Ecken und Kanten, das irgendwie Eigene und das von Normen Abweichende werden mitunter auch verstanden als zum Popstartum im Widerspruch stehend. So erzählt ein weiterer Interviewpartner, ebenfalls Philip heißend, dass er von einem Lied auf einer Open Mic einmal sehr begeistert war, ohne aber eine Chance für die Musiker zu sehen, groß herauszukommen.

„Und ich fand dieses Lied so *unglaublich* schön, das hat mich *so* berührt! Und als ich diese beiden Leute auf der Bühne sah, wusste ich: die werden *nicht* Popstars. [...] Ja, die haben einfach so eine Nicht-Popstar-Ausstrahlung, dass sie nicht in irgend'nen Glamour oder so... aber deren *Musik!* Fand ich *so toll!* Ich fand' dieses Lied echt *krass!* [...] Wenn man irgendwie Lieder hat von Leuten, die auch als Persönlichkeit strahlen, dann ist es natürlich noch was anderes. Aber die beiden fand ich eher, waren so'n bisschen... wenn man so will: traurige Figuren. Aber musikalisch hatten sie mich! Ich fand' das ganz toll und *das*, fand' ich, war auch total authentisch. [...] Bei 'ner anderen Veranstaltung, wo ich sie nochmal gehört hatte, redeten sie davon, dass sie irgendwie 'ne Tour starten wollen und sowas. Und dann dachte man: ‚Ob das mal was wird?‘, aber musikalisch fand' ich's einfach total schön und total authentisch. Und sowas hab' ich immer wieder zwischendrin, dass ich Lieder einfach wahnsinnig schön finde und Leute es ganz toll rüberbringen, wo man wirklich merkt: Das ist deren Herzblut, was da gerade drinsteckt und... das ist total toll“ (Interview Philip).

Moden, Trends, Mainstreams, gefällige Sound-Ideale und Glamour werden häufig assoziiert mit dem Aspekt des Kommerziellen, des leicht Konsumier- und Verkaufbaren. Anhand des kommerziellen Aspektes wird gelegentlich auch Kritik an bestimmten Ausprägungen des Singer-Songwritertums geäußert, bspw. von dem Duo Giró & Galá:

„Galá: Ich finde, dass die Open Stages auch ganz stark mit getragen wurden von den Singer-Songwritern. Und dass die Industrie *sehr wohl* die gesamte Musikrichtung kommerzialisiert hat der Singer-Songwriter. Also das ist schon (Giró: Das fällt 'n bisschen auf.), das ist schon *sehr* stark passiert. Auch die Art und Weise, wie musiziert wird (Giró: Stimmt.) und der Schreibstil (Giró: der

kommerziell geworden ist), die Art von Poesie, die Art, mit dem deutschen Wort umzugehen“ (Interview Giró & Galá).

Auch sei laut Galá durch Musik- und Werbeindustrie „dieser freiheitliche Aspekt des Zur-Ruhe-Kommens“, welcher ein Bedürfnis befriedige „nach einer gewissen Form von innerem Frieden und Freiheit“ eingefangen und aufgegriffen worden, in Form u.a. von Singer-Songwritern und ihrer Musik. Je nachdem, wie hoch die Interviewpartner die inklusiven, unkommerziellen und freiheitlichen Eigenarten des Formats wertschätzen, lässt sich – allerdings sehr selten – eine gewisse Befürchtung heraushören, dass Open Mics, die bislang eher geringe Überschneidungen zum kommerziellen Musikmarkt aufweisen, durch diesen vereinnahmt werden könnten. Hierzu äußert Giró:

„Giró: Was ich schade fände, wäre, wenn jetzt die Musikindustrie dieses Format missbraucht für ihre Zwecke. Also wenn man dann sagt: „Das ist interessant, hier treffen sich die Leute in dieser *Form*, dann wollen wir das mal so und so machen, damit das unserem...“ Das Schöne daran ist ja, dass das dieses anarchistische *Freie* hat. Dass da keine *Wertung* drinne ist, dass da jeder probieren kann und dass jeder *Fehler* machen kann und dass einfach alle hier sozusagen sich ausprobieren wie mit 'nem ersten Freund oder einer ersten Freundin. [...] Alles was so industriell ist, hat immer Sinn und Zweck: Es muss immer irgendwie das Publikum in eine bestimmte Richtung gedrückt werden. Was mir zum Beispiel auch immer 'n bisschen übel aufstößt, ist, wenn die Leute dann anfangen, ihre – es ist zwar richtig, das so zu machen, aber manchmal hat das sowas Komisches – wenn alle ihre *Flyer* und ihre Handkarten auslegen und da manchmal so penetrant sind“ (ebd.).

Die erwähnten Flyer und Hand- bzw. Visitenkarten werden auf Open Mics vor allem von denjenigen Personen verteilt und ausgelegt, die mehr oder weniger ausgeprägte Ambitionen hegen, auch größere Konzerte zu spielen, einen Bekantheitsgrad zu erlangen und irgendwann zumindest ein wenig Geld mit ihrer Kunst zu verdienen – oder die das sogar bereits tun. Diese analogen Werbemittel sind heutzutage natürlich nicht mehr die einzigen, die zum Einsatz kommen.

Social Media, Werbung und Inszenierung

Viel verbreiteter noch als Flyer und Visitenkarten ist der für einige Künstler obligatorische Hinweis auf ihre Social Media-Kanäle. Häufig höre ich im Zuge meiner partizipativen Beobachtung nach einem Auftritt den Ausspruch: „Wenn es euch gefallen hat, dann folgt mir gern auf Instagram!“ Hinsichtlich der Bedeutung von So-

cial Media für die Bewerbung von Open Mic-Veranstaltungen gehen die Ansichten in der Hamburger Community relativ weit auseinander. Worin aber weitgehend Einigkeit besteht, ist die Einschätzung, dass es für aufstrebende Künstler heutzutage ein nicht zu unterschätzender Faktor ist, wo und wie sie auf gewissen Plattformen vertreten sind. Dies sehen einige opportunistisch und eher unkritisch, andere dagegen sehen darin eine negativ zu bewertende Entwicklung, gehen in vielen Fällen dennoch mit, um sich keine Möglichkeiten zu verbauen. An Social Media gibt es viele verbreitete Kritikpunkte – auch seitens der Personen, die sie nutzen. Einer davon ist, dass sie „unauthentische Inszenierungen“ beförderten. Tom Klose, ein Musiker, der aus der Hamburger Open Mic-Community kommt und es schon zu einiger Bekanntheit gebracht hat, drückt dies wie folgt aus:

„Authentizität, das Wort ist *so sehr* der Inflation zum Opfer gefallen in den letzten zehn Jahren. Ich hab' das mitbekommen, ich war ja quasi live dabei. Bei mir wurde immer gesagt, ich bin so authentisch. Und am Anfang dachte ich so, ja, ich konnte mich total damit identifizieren mit dem Wort. Und dann hab' ich irgendwann gemerkt: „Ja, gut: Was *meinen* die Leute denn eigentlich mit „authentisch“?“ Und die meinen einfach: „Ja, du bist *du*.“ Und weil das für mich selbst *so* selbstverständlich ist, finde ich das gar nicht so erwähnenswert. Und weißt du, was ich kritisere an unserer Zeit, ist, dass es immer erwähnenswerter wird, dass jemand authentisch ist, weil es *nicht* mehr so selbstverständlich ist. Weil es immer weniger selbstverständlich wird, auch durch TikTok und Co. Ich glaube, wenn *irgendeine* Plattform gerade dieses... *Inszenieren* verstärkt bis ins Unermessliche, dieses Oberflächliche halt, dieses Sehen und Gesehen werden, dann ist das TikTok und das ist irgendwie total giftig. [...] Das ist, glaub' ich, wirklich auch 'n interessanter Aspekt, wie die Entwicklung ist und dass *eigentlich*, wenn man so will, heutzutage 'ne Open Stage auch 'n Statement ist, nämlich... eine Veranstaltung mit der man gegenkontert gegen diese Bewegung, gegen dieses Instagram-'Filter drauf, alles ist gut, guck' mal, wie ich ausseh', guck mal, was ich für 'ne Karre fahr'-Ding“ (Interview Tom Klose).

Einer solchen Idealisierung würden sich sicherlich nicht alle Open Mic-Teilnehmer anschließen, so wie ohnehin keine der hier angeführten Aussagen repräsentativ für die heterogene Hamburger Open Mic-Community ist, doch lassen sich solche Aussagen nicht selten vernehen. Ich selbst, der ich ebenfalls seit geraumer Zeit Open Mic-Veranstaltungen als Musiker besuchte und veranstalte, erinnere mich sehr deutlich an einen Moment im Jahr 2018 oder 2019 zurück: Eine Künstlerin hatte gerade einen durchweg runden Auftritt hingelegt, der das Publikum überzeugt hatte. Sie hatte die Bühne bereits verlassen und der darauffolgende Künstler brachte sich schon in Position, als die Künstlerin zur Verwunderung aller doch noch einmal ins Rampenlicht zurückkehrte und ins Mikrofon sagte: „Und folgt

mir, wenn ihr wollt, auf Facebook und Instagram! Ihr findet mich da unter...“ In diesem Moment geriet durchaus ein wenig das Bild ins Wanken, das ich von der zuvor stets als durchweg authentisch wahrgenommenen Musikerin hatte. Auch bemerkte ich, dass ich nicht die einzige Person im Publikum war, die ein wenig irritiert auf diese Verhaltensweise reagierte.

Aber nicht nur eine zu aufdringliche Selbstbewerbung auf den Open Mics oder im Internet vermag den Eindruck von Authentizität für einige Zuhörer zu trüben, sondern ebenso ein in einigen Fällen als aufgesetzt und unangemessen empfundenes Herunterspielen der eigenen Fähigkeiten, wie Naïs betont:

„Ich finde das ja auch immer schön, wenn Leute jetzt nicht so super, super gut sind, aber mit dem Herzen dabei. Und die gibt's ja auch. Dann lieber jemand, der noch 'n bisschen unsicher ist. Und du merkst ja auch, ob jemand nur kokettiert und eigentlich das *kann*, was er da macht, aber so ‚ja, mämämä und ich hab gar nicht geübt und mmmmh, bin gar nicht eingesungen lülfülfü‘ und so und das aber eben macht, um dann so richtig *Bäm!* Ne? Und man denkt so: ‚Ja, okay‘ [lacht]. Oder ob jemand *wirklich* so ganz authentisch *aufgereggt* ist, weil eben zum ersten oder zweiten Mal auf der Bühne. Und das find' ich dann immer charmant, das mag ich. Aber dieses Aufgesetzte... weiß ich nicht, wo man sich dann auch so'n bisschen manipuliert fühlt oder so – oder ich mich manipuliert fühle – das mag ich nicht so. Und dann is' auch schon vorbei, dann is' auch scheißegal, wat die machen [lacht]. Dann find' ich das doof! [lacht]“ (Interview Naïs)

Auch bei der Ablehnung dieser Verhaltensweise geht es um Ehrlichkeit dem Publikum gegenüber, die einer Form von Show und verzerrender Selbstinszenierung vorgezogen wird.

Trotz vielfacher Idealisierungen von Open Mics als einem Format, auf dem Authentizität zu finden sei, zeigt sich, dass es vielen Musikern letztendlich nicht ausreicht, ausschließlich auf solchen offenen und niedrigschwelligen Bühnen aufzutreten.

Open Mics zugunsten „richtiger Gigs“ überwinden?

Festzustellen ist, dass mit dem Veranstaltungsformat Open Mic bestimmte Vorstellungen von Authentizität assoziiert werden, häufig in Abgrenzung zum Kommerziellen, zum Schnelllebigen, zum Modernen.³ In einer für die Hamburger

3 Dies ist nebenbei bemerkt nicht nur in der Hamburger Community der Fall. Es ist kein Zufall, dass ein bestimmter Musikstil bzw. eine bestimmte Musikattitüde, welche ebenfalls mit aus-

Open Mic-Szene sehr bedeutenden Musikbar, dem Brückenstern, wurde eines Tages an einer Wand gut sichtbar eine grelle digitale Werbetafel angebracht, die – bis sie schließlich wieder entfernt wurde – das am meisten abgelehnte Objekt in dieser Location war, die sonst durchweg als gemütlich wahrgenommen und durchaus schon von einigen Musikern als „zweites Wohnzimmer“ beschrieben wird. Von Appen formuliert den Zusammenhang zwischen Erscheinungen unserer Zeit und dem Bedürfnis nach Authentizität wie folgt:

„Ohne Zweifel kommt in der ubiquitären Suche nach Authentizität ein zentrales Bedürfnis unserer Zeit zum Ausdruck. Das gestiegene Verlangen nach Echtem, Natürlichem, Unmittelbarem, Glaubwürdigem wird oft mit dem Verweis auf tief greifende gesellschaftliche, ökonomische und technologische Veränderungsprozesse zu erklären versucht, die mit dem schwammigen Etikett der Postmoderne eher hilflos und unscharf als tatsächlich erhellend zusammengefasst werden. [...]“

Seit der Erfindung von realitätsnahen audiovisuellen Aufzeichnungs- und Übertragungsmedien, insbesondere aber seit der flächendeckenden Verbreitung des Internets ist unser Weltverhältnis von zunehmender Medialisierung und Virtualität geprägt. Der Wunsch nach Liveness, handwerklicher und emotionaler Authentizität ist eine Reaktion auf diese Entwicklung. Er wächst mit der Seltenheit, mit der unmittelbare Erfahrungen heute überhaupt noch gemacht werden können. Bezeichnend ist, dass ausgerechnet Fernsehen und Internet als Symbole dieser Entwicklung uns gegenwärtig die größte Authentizität versprechen, das Live-dabei-Sein, das Besonders-nah-dran-Sein, den voyeuristischen Blick hinter die Kulissen. Mit der Zunahme solcher Prozesse wird es nicht nur schwieriger, sondern annähernd unmöglich, noch ‚Echtes‘ zu finden. Wer heute zeigen will, dass er etwas Authentisches anzubieten hat, der muss es mit großem Aufwand medial inszenieren, damit er überhaupt wahrgenommen wird“ (von Appen 2013: 63, 65).

Damit macht von Appen auf ein Dilemma aufmerksam: Natürlich könnten sich die Musiker in ihrem Schaffen all dem entziehen, was als „nicht echt“ oder zu kommerziell und unauthentisch empfunden wird – und viele tun dies sogar, nur sind das hauptsächlich diejenigen, die die Musik rein als Hobby betreiben. Bei den anderen dagegen gibt es noch stärker das Bedürfnis, sich öffentlich zu zeigen, um einige selbstgesteckte Ziele zu erreichen oder mit ihrer Kunst einfach so weit zu kommen, wie es irgendwie geht. Dieses Bedürfnis kann den eigenen Vorstel-

geprägten Vorstellungen von Authentizität verbunden ist, ihren Ursprung in einer Open Mic-Szene hatte: nämlich der sogenannte Anti-Folk, der in New York in Abgrenzung zur als zu glatt empfundenen Folk-Musik entstanden ist (vgl. Büsser 2005).

lungen von Authentizität zuwiderlaufen und entweder eine Entscheidung oder einen Kompromiss erfordern. Ich will nicht verhehlen, dass ich selbst mir kürzlich einen Instagram-Account zulegte – und zwar *weil* ich durch meine letztjährigen Auftritte auf Open Mic-Veranstaltungen sowie dort erhaltene Rückmeldungen mehr und mehr das Gefühl bekam, dass ich doch noch über dieses niedrigschwellige Format hinaus musikalische Erfolge erzielen könnte, dafür aber diese Werbeplattform bräuchte.

Uneinig sind sich meine Interviewpartner darüber, ob Auftritte auf Open Mics für sie „richtige Gigs“ seien. Für einige blieben sie immer richtige Gigs, für andere seien sie dies nur in einer bestimmten Schaffensperiode. Ob man Open Mic-Slots nun als vollwertige Auftritte sieht oder nicht: Sie bringen per se gewisse Einschränkungen mit sich, ohne die sie nicht so niedrigschwellig und anfängerfreundlich wären, die aber für viele Musiker mit der Zeit eher nachteilig erscheinen und die sie zu überwinden gedenken. So sind Auftritte auf Open Mics unbezahlt, sie bieten nicht den Raum, ganze Sets zu spielen, und sie finden zumeist unter sehr einfachen technischen Voraussetzungen statt. So hoch viele Musiker dieses Format auch beispielsweise aufgrund einer empfundenen Purheit loben, ist vielen von ihnen doch klar, dass sie nicht ewig ausschließlich unter diesen Voraussetzungen musizieren möchten. Hinsichtlich der Authentizität kann dies der bereits erwähnten Singer-Songwriterin Outliner zufolge allerdings eine Art kritische Phase sein:

„Man kann auch professionell sein *und* authentisch. Und man kann sich auch selber vermarkten und Geld verdienen und trotzdem authentisch bleiben. Aber ich glaube, in der Sekunde, wo man drüber nachdenkt: ‚Wie kann ich mehr Leute erreichen? Was kann ich an *mir* verändern, um mehr Leute zu erreichen?‘ Ich glaube, in dem Moment geht halt die Authentizität verloren und das passiert sehr *schnell*, wenn man quasi aus den Open Stages ‚rauswächst‘, sag ich mal. ‚Wie schaff‘ ich’s, dass viele Leute zu meinem Konzert kommen? Wie schaff‘ ich’s, mich gut zu vermarkten? Wie schaff‘ ich’s, dass Leute meine CD kaufen?‘ Anstatt dass man sich fragt: ‚Was will ich machen? Und es ist mir *egal*, wie es dann ankommt.‘... Die Leute, die halt einfach nur auf die Open Stage gehen, um da zu spielen, die haben halt nichts zu verlieren in dem Sinne. Weil da steht dann kein Label hinter, das sauer wird, wenn die Zahlen nicht stimmen oder sowas. Oder die müssen davon nicht leben. [...] Man kann auch authentisch sein und Geld verdienen und sich selber vermarkten, aber es ist halt schwer. Und es passiert so *leicht*, dass man da halt dann rausrutscht“ (Interview Outliner).

In der Tendenz stimmen dieser Einschätzung zahlreiche Personen zu, denen ich davon erzählte, doch erscheint einigen die Idealisierung des Unkommerziellen

zu stark. So gibt Heitmann zu bedenken, dass dies polemisiert bedeuten würde, „dass gute Kunst nur die ist, die keiner mitbekommt“, dass es aber natürlich immer ein schmäler Grat sei zu überlegen: „Mach' ich das jetzt, weil ich das möchte oder weil ich glaube, dass das Publikum das hören will?“ Als alternative Leitfrage schlägt er daher vor: „Wie würde ich quasi mich selber als Künstler richtig cool finden?“ (Interview Stefan Heitmann)

Fazit und Ausblick

Festzuhalten ist abschließend, dass Open Mics für viele ihrer regelmäßigen Gäste einen Raum besonderer künstlerischer Freiheit und Authentizität darstellen. Dies wird dadurch begründet, dass bei Veranstaltungen dieses Formates in den meisten Fällen nicht im Vorfeld gefiltert wird, wer auftreten darf, sprich: wessen Musik es wert ist, aufgeführt zu werden. Dieser Umstand vermittelt den Eindruck einer gewissen Purheit, die idealisierend als Gegenpol zum kommerziellen, auf Moden und Mainstream gründenden Musikmarkt verstanden wird. Zu trennen sind diese nur scheinbar parallelen Welten jedoch nicht, denn aktuell vorherrschende Sound-Ideale spiegeln sich auch in einigen Auftritten auf Open Mic-Veranstaltungen wider. Auch mit der Welt der Sozialen Medien, welche aufgrund ihrer Förderung von Selbstinszenierung vielfach kritisch gesehen werden, gibt es Überschneidungen, da insbesondere Instagram als Werbeplattform für aufstrebende Musiker als mehr oder weniger unverzichtbar angesehen wird. Trotz vielfacher Idealisierung der Open Mics stellt das Format – je nach den persönlichen Ambitionen – für die dort Auftretenden eine Zwischenstation dar, die aufgrund der sie definierenden Rahmenbedingungen ab einem gewissen Punkt in der künstlerischen Laufbahn überwunden werden muss. Die Bestrebungen, zu größeren Konzerten und mehr Popularität zu kommen, werden von einigen Akteuren behaftet gesehen mit der Gefahr eines Verlustes der an den niedrigschweligen Open Mics geschätzten Authentizität.

Ein Themenfeld, welches mit Authentizitätskonzepten ebenfalls verwoben ist, in diesem Artikel aber nicht ausführlich behandelt wurde, ist der Stellenwert von Coverversionen auf Open Mic-Veranstaltungen. Der Anspruch emotionaler Authentizität kann durchaus so weit gehen, einzufordern, dass das gespielte Stück eine Eigenkomposition aus der Feder und dem Herzen der Person auf der Bühne ist. Nicht umsonst trägt die bestbesuchte Open Mic-Veranstaltung Hamburgs einen Titel, der bereits einen grundlegenden Aspekt ihres Regelwerks betont: Bring Your Own Song Night.

Literatur

- Adams, Tony E./Ellis, Carolyn/Bochner, Arthur P./Ploder, Andrea/Stadlbauer, Johanna (2020). „Autoethnografie.“ In: *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Band 2: *Designs und Verfahren*. Hg. v. Günter Mey und Katja Mruck. Wiesbaden: Springer (2. Auflage), S. 471–491.
- Aldredge, Marcus (2006). „Negotiating and Practicing Performance. An Ethnographic Study of a Musical Open Mic in Brooklyn, New York.“ In: *Symbolic Interaction* 29 (1), S. 109–117.
- Aldredge, Marcus David (2009). *Profiles in Courage. Practicing and Performing at Musical Open Mics and Scenes*. Dissertation (Sociology). Texas A&M University, College Station, <https://oaktrust.library.tamu.edu/handle/1969.1/ETD-TAMU-2009-08-7193> (Version vom 12.10.2010, Zugriff: 12.3.2023).
- Aldredge, Marcus (2016a). *Singer-Songwriters and Musical Open Mics*. London, New York: Routledge.
- Aldredge, Marcus (2016b). „Singer-songwriters and open mics.“ In: *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*. Hg. v. Katherine Williams und Justin A. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, S. 278–290.
- Anderton, Chris/Pisfil, Sergio (Hg.) (2022). *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*. London: Routledge.
- Appen, Ralf von (2013). „Schein oder Nicht-Schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne.“ In: *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 39). Bielefeld: transcript, S. 41–69.
- Behr, Adam (2012). „The real ‚crossroads‘ of live music. The conventions of performance at open mic nights in Edinburgh.“ In: *Social Semiotics* 22 (5), S. 559–573.
- Büsser, Martin (2005). *Antifolk. Von Beck bis Adam Green*. Mainz: Ventil.
- Edensor, Tim/Hepburn, Paul/Richards, Nigel (2015). „The enabling qualities of Manchester’s open mic network.“ In: *Social Networks and Music Worlds*. Hg. v. Nick Crossley, Siobhan McAndrew und Paul Widdop. London, New York: Routledge, S. 145–164.
- Fisher, Maisha T. (2003). „Open Mics and Open Minds. Spoken Word Poetry in African Diaspora Participatory Literacy Communities.“ In: *Harvard Educational Review* 73 (3), S. 362–389.
- Flick, Uwe (2017). *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (8. Auflage).
- Guillard, Séverin (2014). „‘To be in the place’. Les open mics comme espaces de légitimation artistique pour les scènes rap à Paris et Atlanta.“ In: *Belgeo. Revue belge de géographie* 3, <https://journals.openedition.org/belgeo/13025> (Version vom 19.12.2014, Zugriff: 23.5.2022).

- Günther, Franziska (2015). *Genre-Erwartungen und Authentizitäts-Verständnis von Singer/Songwriter-Rezipienten. Eine qualitative Studie anhand des Berliner Formats Troubadour*. Masterarbeit (unveröffentlicht). Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Studiengang Musikwissenschaft, Humboldt-Universität zu Berlin.
- Hassert, Joseph Alan (2014). *The Collaborative Performance of Open Mic Poetry and the Art of Making Do*. Dissertation (Department of Communication Studies in the Graduate School). Carbondale: Southern Illinois University Carbondale, <https://opensiuc.lib.siu.edu/dissertations/820/> (ausschließlich universitätsintern abrufbar).
- Jacke, Christoph (2004). *Medien(sub)kultur. Geschichte – Diskurse – Entwürfe* (= Cultural Studies 9). Bielefeld: transcript.
- Jacke, Christoph (2013). „Inszenierte Authentizität versus authentische Inszenierung. Ein Ordnungsversuch zum Konzept Authentizität in Medienkultur und Popmusik.“ In: *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 39). Bielefeld: transcript, S. 71–95.
- Jones, Juliane (2017). „Play the Bluebird to the Bitter End. Open mics in Nashville, NYC, and Shanghai.“ In: *The Singer-Songwriter Handbook*. Hg. v. Justin A. Williams und Katherine Williams. New York: Bloomsbury, S. 239–258.
- Kihn, Martin (1994). „A Scene Is Made.“ In: *New York Magazine* vom 12.9., S. 68–70.
- Kom, Mathias (2017). *Cosmopolitan Intimacy. Antifolk in Berlin and New York*. Dissertation. Department of Ethnomusicology, Memorial University of Newfoundland, St. John's, <https://research.library.mun.ca/13112/> (Zugriff: 23.5.2022).
- Lee, Jooyoung (2009). „Open mic. Professionalizing the rap career.“ In: *Ethnography* 10 (4), 475–495.
- Martin, Sharon (2019). „South-West England Open Mics. Gender Politics and Pints?“ In: *Towards Gender Equality in the Music Industry. Education, Practice and Strategies for Change*. Hg. v. Catherine Strong und Sarah Raine. New York: Bloomsbury, S. 103–115.
- Moore, Allan (2002). „Authenticity as authentication.“ In: *Popular Music* 21 (2), S. 209–223.
- Nebauer, Deira Louise Alexandra Bowie (2021). „We're all in the same trench‘. The experience of learning in the stand-up open-mic community. Masterarbeit. Faculty of Education, Monash University, Melbourne, https://bridges.monash.edu/articles/thesis/_We_re_all_in_the_same_trench_The_experience_of_learning_in_the_stand-up_open-mic_community/14176859 (Version vom 8.3.2021, Zugriff: 30.9.2022).
- Schnierer, Thomas (1995). *Modewandel und Gesellschaft. Die Dynamik von „in“ und „out“*. Opladen: Leske + Budrich.

- Till, Rupert (2016). „Singer-songwriter authenticity, the unconscious and emotions (feat. Adele's ‚Someone Like You‘).“ In: *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*. Hg. v. Katherine Williams und Justin A. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, S. 291–304.
- Wise, Tim (2012). „Singer-Songwriter.“ In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol 8. Genres: North America. Hg. v. John Shepherd und David Horn. London: Bloomsbury, S. 430–434.

Audiovisuelle Medien

- Kubin, Johannes (2016). *Open Stage Hamburg. Am Anfang war der Song* [Dokumentarfilm], <https://www.youtube.com/watch?v=x3bChqO6HtM> (Zugriff: 23.10.2020).

Interviews

- Feli (28.2.2022). Leitfadengestütztes Interview. Hamburg.
- Giró & Galá (10.2.2022). Leitfadengestütztes Interview. Online via Zoom.
- Heitmann, Stefan (9.10.2022). Leitfadengestütztes Interview. Hamburg.
- Helene (Pseudonym) (13.1.2022). Leitfadengestütztes Interview. Online via Zoom.
- Janika und Philip von JaniPhil (7.3.2022). Leitfadengestütztes Interview. Online via Zoom.
- Klose, Tom (19.2.2022). Leitfadengestütztes Interview. Hamburg.
- Naïs (28.3.2022). Leitfadengestütztes Interview. Online via Zoom.
- Outliner (8.12.2020). Leitfadengestütztes Interview. Hamburg.
- Philip (28.4.2021). Leitfadengestütztes Interview. Online via Zoom.
- Ria (4.11.2021). Leitfadengestütztes Interview. Hamburg.

Abstract

This chapter examines how open mic events are connote with concepts of artistic authenticity. As part of a larger field study, it is based on qualitative interviews with people involved in the singer-songwriter open mic community in Hamburg, Germany. Open mics are events held in small venues like bars, community centers or small theaters, which provide short slots of stage time for everyone who wishes to perform. In Hamburg, several venues host open mic events, including those for singer-songwriters and those that are open for all kinds of performances. Singer-songwriters are often connote with concepts of authenticity, as their songs are seen as intimate expressions of the artist's feelings and personality. Many regular guests and participants of open mics in Hamburg see this type of event as one in

which the authenticity of the acts is particularly ensured, because the presented art is not filtered: people can just show up and perform their songs as they mean them to be. In this spirit, open mics are idealized by many of their proponents as spheres of artistic freedom where the demands of music industries, fashions and social media trends are mostly absent or at least ignored. Nevertheless, for ambitious artists, playing open mics is seen as a starting point that needs to be left behind one day in favor of full concerts. For some, this transition is fraught with the danger of loss of authenticity.

Biographische Information

Alexander Frederik Reuter studierte in Bremen Kulturwissenschaft. Aus Perspektive der Erzählforschung setzte er sich mit Sagenerzählungen aus seinem Geburtsort auseinander und veröffentlichte Arbeiten über den „Pestschinken von Friesoythe“ sowie über einen vermeintlichen Spukseher und die ihm nachgesagten Voraussagen. Aktuell promoviert Reuter als Stipendiat der Universität Paderborn im Bereich Populäre Musik und Medien mit einer ethnografischen Arbeit über das Hamburger Open Mic-Netzwerk als niedrigeschwelligem Bühnenzugang und Plattform kreativen Austauschs. Als Liedermacher und Co-Organisator der Sternbühne Open Mic ist er Teil seines Forschungsfeldes. Kontakt: a.reuter@tutanota.de

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 spielt(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 entgegenkommenen 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 uncovern 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; Nettl 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]utside 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. Buscato 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 gecovert: 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 Berufsprästige 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 Musikschiüler*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 beherrschst, 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 (= erfolgversprechende*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-Musiks schaffens 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 Amateurmusikkbewegung, 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 Zu- schreibung und eigenen Anspruchs für die Lösung eines bestimmten Prob- lems *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). Kompetenz- zuschreibungen 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 Musikarbeitsmärkten 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; Buscato 2022; Faulkner/Becker 2009; Monson 1997) in Form von Jam-Session-Settings (vgl. DeVeaux 2018), die sich in erster Linie durch Tune-Calling, Form-Cueing, freie Improvisationen über spontan ‚gecueute‘ 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-Verband 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 aufzubauen 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 niedrigschwlligen 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 Populärmusikforschung* (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 musicalischer 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 musicalischer Praktiken in vielerlei Facetten des Coverband-Phänomens sichtbar, so auch in der Repräsentation des musicalischen 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 Gegeneinandes 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 Forschungsleerstellen 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 (Nachtclub)‘, zu der auch allgemein Unterhaltungsmusiker [und somit auch Coverbands] zu zählen sind, liegen deutlich niedriger, auf der Prestigekala 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.
- Buscato, Marie (2021). „Practising Reflexivity in Ethnography.“ In: *Qualitative Research*. Hg. v. David Silverman. Los Angeles: Sage, S. 147–162.
- Buscato, 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, Chiener (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 Politicity 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. Popular-musikforschung. Potentiale für methodologische Neugestaltungen.“ In: *(Dis-) Orienting Sounds. Machtkritische Perspektiven auf populäre Musik*. Hg. v. Ralf von Appen und Mario Dunkel (= Beiträge zur Populärmusikforschung 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*

- Karnevalssession. 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.1mogg-20online-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 Neuhoff. 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 Professionssoziologie*.

- 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 Poferl. 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 Mit Herausgeberin des online Journals *SAMPLES* der Gesellschaft für Populärmusikforschung und seit 2018 als stellvertretende Schriftührerin der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung ehrenamtlich tätig. Kontakt: eva.krisper@kug.ac.at

“Sometimes it Feels Like Being in a Parallel World”

Life Worlds and (Gendered) Challenges of Women Songwriters in Germany

Melanie Ptatscheck

Introduction

The beauty of the music industry is that it operates at its best as an ecosystem. Behind most songs, there is a story of collaboration. By the time of release, a song has been touched not just by the artist, but by songwriters, producers, mixers, engineers, record labels, publishers, managers and more.

(The Pact)¹

The process of creating a song is collaborative. However, women² have been in the minority in almost every form of musical creation. At least since the turn of the millennium, numerous studies have been devoted to the marginalization of women in the field of music (e.g. Smith et al. 2023; Female_pressure 2022; Strong/ Raine 2018, 2019; Keychange/MaLisa Stiftung 2021; Leonard 2016).³ The results of these studies indicate the existence of horizontal as well as vertical segregation of the labor market, i.e., unequal distribution in terms of different professions, occupational fields, and hierarchical levels. In many areas of the music business, women can be described as a group of people who live in a life world where they have few opportunities for determination and participation. Thus, they exist in a “parallel society” where they are little perceived and valued (Heesen 2019: 39). This

¹ The Pact is a group of prominent professional songwriters who advocate for songwriters' rights. They can be found on Instagram. The quote is from a collaborative letter that is available via: https://84f4eabf-ee97-478a-a6ce-c3aa3a410761.filesusr.com/ugd/e3c7cf_0735f6e9f0084d58a1611818d10e8962.pdf (Accessed 30.3.2023).

² Women and men are not considered essentialist categories in this text. Rather, the category of gender is understood as a socially powerful social construction (see Schoop/Ptatscheck 2022).

³ For a literature review see Schoop/Ptatscheck (2022).

also applies to women who work as songwriters. Female songwriters have long been a staple of the music industry, but their contributions are often overlooked or underappreciated, as exemplified by Mary E. Rohlfling (1996) for women songwriters in the early era of rock'n'roll, and M.L. Corbin Scoli (1994) for the field of country music. From Carole King, Cynthia Weil, and Joni Mitchell to Taylor Swift and Beyoncé, female songwriters have written some of the most iconic and successful songs in the history of popular music, paving the way for the following generations of women artists. Nevertheless, the field of songwriting has for many years been regarded as male-dominated. Despite the growing acknowledgment of this fact and some evidence of diversification, gender representation, overall, remains quite unbalanced. This is also illustrated by the current results of the sixth annual report on the music industry, conducted by Stacy L. Smith (2023) and the USC Annenberg Inclusion Initiative. In their in-depth analysis of inclusion on the Billboard Hot 100 Year-End Chart, they examined the gender of artists, songwriters, and producers across 1,100 songs from 2012 to 2022. The report highlights some improvements in the inclusion of women in certain areas but reveals a concerning lack of progress in the percentage of female songwriters across the board. In 2022, only 14% of songwriters were women, which was roughly the same as in 2021. Overall, women made up only 12.8% of the songwriters evaluated over the past 11 years – a ratio of 6.8 men to 1 female songwriter. The study also looked at how many songs included a female songwriter. More than half of the songs from the past 11 years contained no female songwriters, while 43% contained one or more female songwriters. In contrast, less than 1 percent of all songs lacked male songwriters. Moreover, the study identified that the 12 male songwriters most frequently credited in the sample were collectively responsible for nearly 25% of the 1,100 songs. According to a study by the MaLisa Foundation (MaLisa Stiftung 2022), there is no improvement in the German region either: Whether it's songwriting, charts, GEMA membership, or the songs registered there, the proportion of women remains far below one-fifth in all areas. In the period surveyed from 2010 to 2019, an upward trend in the proportion of men can even be observed. While 86% of the Top 100 singles charts were composed of men in 2010, the proportion rose to 91% in 2019. This raises the question of which factors prevent women from entering or maintaining a profession as songwriters, what it means for women to work in a male-dominated workplace, and what challenges are associated with it.

There is an increasing number of works (e.g. Hiltunen 2021; Tough 2013, 2017; Barber 2016, 2017; Long/Barber 2015; Negus/Astor 2015; Bennett 2011, 2012, 2014; Jones 2005) that make the creative and collaborative processes of songwriting, the product/production of songs, and its historical backgrounds the subject of scientific discourse. However, the working conditions of songwriters, their career trajectories, and related (mental health) challenges are only rarely part of these

discussions (Ptatscheck 2024). Focusing on the life worlds of women songwriters in specific, no research has been conducted to date.

A Life World Approach to Songwriters

This article is based on a qualitative study of the life worlds and (mental health) challenges of songwriters in Germany (Ptatscheck 2024). The term "life world" is understood here in the sense of Alfred Schütz and Thomas Luckmann (1984: 11), as the epitome of subjective realities that are experienced and suffered by individuals. To provide insights into the life worlds of songwriters, between November 2021 and January 2022, twelve narrative biographic interviews were conducted with German Schlager and Pop songwriters (aged 19–54 years), of whom seven identified themselves as female and five as male.⁴ The interviewees all define themselves as professional songwriters who earn their living by writing songs either full-time or part-time. All interviews (90 to 360 minutes long) were collected in person or online via video calls and subsequently transcribed. Data analysis and interpretation were based on biographical case reconstruction according to Rosenthal (2018). The focus here was on the songwriters' life worlds and their self-perceived mental state. It became clear that sustaining a career as a professional songwriter is a precarious form of work that is affected by personal experiences and structural problems of the music business in general (e.g. financial insecurity, unpredictable schedules, lack of acknowledgment, discrimination) and particular challenges for women songwriters in specific. For this article, a focus will be placed on the latter, highlighting women songwriters. For this purpose, the sample was extended by three interviews, conducted between February and March 2023. In total, 10 women songwriters could be found, who gave insights into their life stories. Even if the individual cases outlined in the following cannot be considered representative of the overall songwriting business, an attempt was made to provide diverse insights into the working and living environments of women songwriters based on interview excerpts. The quoted passages in the following were translated to English; person-related data was anonymized, and interviewees are referred to throughout this article by using pseudonyms. Due to the small number of women songwriters in the music business, and the close networking in the business itself, demographic information is omitted.

4 One of the interviewees identified themselves as "female" in the interview, but now describes themselves as "non-binary". Since the person addresses this in public statements and no other interviewees identified as non-binary could be found, the characteristic will no longer be associated with the person in the following or discussed in the article to preserve data protection.

The article addresses the hypothesis that women songwriters, as part of the patriarchal structures of the music business, exist in a parallel society where they are underrepresented and – or perhaps precisely because of this – confronted with gender-specific challenges that are often not perceived as such by their environment – or as interviewee Sarah (2021) puts it: “Sometimes it feels like being in a parallel world. There are male songwriters in our universe, and there are us, women, in our little galaxy. Does anyone see us and our needs?”

In the following, the question of how the interviewees managed to gain a foothold in a male-dominated world is explored. General and gender-specific challenges and stressors that come along with the (musical) socialization and everyday life of songwriters will be elaborated. Furthermore, empowerment strategies are discussed. Finally, perspectives are presented that may contribute to a (structural) change and improvement of the songwriters’ working and living conditions.

As a contribution to popular music studies and public health, the study follows a growing body of literature concerning the realities of creative labor(ers) and its sometimes-precarious conditions (e.g. Sandoval 2018; Huges et al. 2016; McRobbie 2016; Hesmondhalgh/Baker 2011), specifically focusing on the state of (mental) health and wellbeing of musicians within the music industries (e.g. Musgrave 2022; Help Musicians 2021; Brunt/Nelligan 2021; Gross/Musgrave 2020; Gross/Musgrave/Lanciute 2018). Using the example of a group of women songwriters, this article provides a deeper insight into the gender-specific power relations in the field of popular music described by Schoop/Ptatscheck (2022).⁵

Becoming and Being a Songwriter

All interviewees “slipped” into the business more or less by chance. None of them initially took songwriting seriously as a career prospect because they lacked knowledge about this possible profession: “I didn’t really have it on my radar that it was such a profession, that you could also write songs for others” (Lisa 2021). In this respect, they do not differ from the male respondents. It is noticeable, however, that all female respondents got into the business through their activities as singers or singer-songwriters. Most of them got their first contacts in the songwriting business through singing and songwriting competitions (e.g. Jugend Musiziert, Treffen Junge Musikszene, German Songwriting Award) already in their teenage years or as young adults, by studying in the field of ‘singer-songwriter’ (e.g. HS Osnabrück, Popakademie Baden-Württemberg), further education programs (e.g. Eventim Popkurs Hamburg, Masterclass für Textdichter, Celler

5 The article is explicitly intended as a continuation of the work of Schoop/Ptatscheck (2022) and Ptatscheck (2024), which serve as the theoretical framing for this paper.

Schule), and/or networking events (e.g. German Song Week). Julia (2023), for example, was asked to be a songwriter because of her voice; the fact that she had been creating fantasy lyrics since elementary school and later wrote songs for her band was to her advantage:

"A DJ hit me up to write something for him because he thought my voice was cool. And then he asked if I also write myself. I said yes, I do. It worked out well and then it was a bit of word of mouth. He then recommended me to others and that's how several collaborations came about. When there's a chance, you just must try to deliver well and in the best-case scenario, the next job will result from that" (Julia 2023).

Julia's statement not only makes it clear that it is important to network to find job opportunities and maintain contacts. Since these networks (as will be discussed below) are mainly dominated and regulated by men, it is especially important to adapt to them in order to "fit in" (see also Leonard 2016: 50).

By creating melodies and lyrics, the interviewees describe themselves as 'songwriters' or 'topliners', and work as freelancers or via exclusive contracts in cooperation with music publishers and labels. In contrast, most male songwriters interviewed also take on roles like 'producer' or 'tracker'⁶. Only two of the female songwriters also work professionally or privately as producers; they have acquired the technical skills in the course of study programs, or are self-taught. What all interviewees have in common is their passion for music or writing music as the foundation of their songwriter career paths. All songwriters quickly realize that they take on a new role with different functions when they write for others instead of for their own projects. None of them describes a role conflict; rather, they see songwriting as a creative complement or (temporary) replacement for their own projects. "I'm an artist *and* songwriter," Hanna (2021) explains, "I'm totally fulfilled by being on stage and sharing *my* songs with fans. But I also think it's really cool to go into the studio for others and get lost in the creative process and let off steam creatively." Lisa can try her hand at writing for others and she finds room for ideas that don't fit her own project. To develop creatively and to have fun are the main motivations to work as a songwriter – also as a contrast, balance, or occasional distancing from her own project:

"It's not about me then, I'm in the background. I primarily do a service. I put myself in someone's shoes and play a role. I've noticed that it's also good not to have to go on stage, but just to stand in the audience and realize, okay, this is

6 'Trackers' record and produce demonstration recordings (Hiltunen 2021: 50).

still my song. [...] That gives me a good feeling and takes the pressure off my own project" (Lisa 2021).

Not for all interviewees who (try to) work as performing artists themselves, the role of a songwriter is a first-choice decision. For some, like Andrea (2023), songwriting is the only alternative to maintain a career in the music business. She would have liked to pursue her stage career much longer. However, she realizes that she cannot find a market as a performing artist anymore – not only because of a lack of attention but also, or perhaps especially, because of her increasing age. While, within a masculinist work environment, she was sexualized as a female artist early in her career, she now feels discriminated against and marginalized because of her increasing age. Unlike most of her aging male colleagues, she has had to reorient herself and look for new creative ways, such as songwriting for other artists. Andrea's case is an example of what is also revealed by Marion Leonard (2016). Leonard argues that an understanding of women's experience in the music business cannot only be developed by attending to gender as a single issue:

"It is important to recognize the differences and inequalities that exist between women workers and how their experiences are shaped not only by approaches to gender, but also by how these interact with attitudes to other factors including age⁷, class, sexuality and ethnicity" (Leonard 2016: 48).

Amanda, on the other hand, left the stage of her own choice. In songwriting, she finds a creative activity where she doesn't *have* to be on stage:

"I always had the problem that I liked to make music, but I never wanted to be famous. This idea has always been for me the biggest hell there is in the world. [...] Having your own project is fine. But somehow, I realize that when I've played a song ten times, I can't listen to it anymore, I don't want to play it anymore and I want something new. I realized early on that my heart beats more for songwriting than for being on stage myself" (Amanda 2022).

Sandy (2022) likes to write for other artists. However, she admits that, especially when a song with another artist becomes very successful, she would sometimes like to be the performer herself. She has not been able to achieve any major chart successes with her own project so far, which sometimes gets to her in situations like that. Hanna (2021) also is familiar with such experiences. Nevertheless, she

⁷ On women and aging in popular music, see also Gardner (2020), Jennings/Gardner (2012), and Whiteley (2005).

uses this energy positively and motivates herself to move forward with her own project.

It is striking that almost all interviewees describe songwriting as a kind of self-therapy. Sandy (2022) is aware that her "products" can, however, also be a therapy for consumers. In German Schlager in particular, she says, it's about selling the most positive moments possible, in which listeners can forget their fears and worries and escape from everyday life. Although she believes there is still too little room for such topics, she also sees an increasing trend in pop music to address mental health issues. Even though Alice (2023) is aware that in her function as a songwriter for other artists, she has to distance herself emotionally from her "product", she nevertheless also sees herself with the responsibility to use her lyrics as a mouthpiece to empower other people: "I also want to pass something on. I want to shake up a few people for a few topics. And I also want to improve the world a bit. I really [...] try to use it in a positive way. [...] Of course, that doesn't always go down well." Here it depends not only on the genre but also on the values and images of the artists for whom she writes. Julia (2023) also has an open ear for the problems of the artists in sessions and sometimes addresses them in their songs: "Sometimes you are almost the therapist yourself, who listens, who takes notes, who also gives impulses, who asks questions, who somehow helps another person perhaps to process a situation creatively."

For Amanda (2022), the creative process of songwriting for others even represents a "healthy" way to gain distance from her own inner life: "I have a lot more fun just writing a song I don't have to say anything with. I also realized it's just fun for me to slip into different heads [...]. That's just more exciting for me than dealing with myself." On the other hand, for one interviewee⁸, it is *existential* that she deals with her inner life and related dispositions and disorders because these have a decisive influence on her songwriting process. In the interview, she talks about being diagnosed with ADHD and classified on the autistic spectrum. She describes herself as hypersensitive and extremely empathic. Because of her mental condition, she can put herself in the shoes of the artists she writes for and use this as a creative tool. At the same time, she is particularly good at creating structure and keeping to schedules and work plans. However, it is precisely this behavior that also becomes a burden when she must conform to the structures of her "clients": "Disorganization and creative chaos make me aggressive. Of course, I cannot show this to the outside world, but it stresses me out insanely and I so often think to myself, people, I just need a break here right now."

⁸ Since the psychological characteristics are very specific to this person and she would like to address them more often in the future, she is not assigned a pseudonym at this point in order to avoid a link to other statements.

Even regardless of existing disabilities, Julia explains that it is fundamentally important to deal with one's health and to reflect on one's profession. Lisa (2021) is also in favor of talking openly about mental health in the music business. She herself suffered from burnout as a result of being a workaholic and sees a therapist regularly. Although it is still a taboo topic in many areas of the business, in her work environment, she said, it's a rarity to find a person who has not had therapy:

“Especially in a profession where you're artistically active plus somehow also freelance, which brings such extreme stress, you should be aware that your mental health is your foundation. Everything you do now and what you do in the future is built on your wellbeing.”

This is also confirmed by Hanna. She indicates that songwriters' success is influenced a lot by perseverance and persistence: “You have to be prepared that there is a long and often rocky road ahead.” Besides general stressors such as poor pay, related financial insecurity, and the lack of recognition (Ptatscheck 2024), according to Lisa (2021), the songwriting profession has many additional challenges, especially for women songwriters, that will be elaborated on in the following.

Individual Problems and (Gendered) Challenges

Like most of the other interviewees, Mara's (2022) artistic trajectory has been marked by “not-so-great experiences” even before her songwriting career. Against the background of her activities as a singer in her project, she describes the music business as a male-dominated, toxic environment in which she was reduced to her appearance, confronted with body shaming, and had “to bend to please”. Even though songwriting is now an alternative to her work as a performer, sexism is still a major burden in her work environment:

“I feel like you have to prove yourself three times more as a woman to get the same recognition that a guy gets. A guy comes into the room, I'm going to write you a song, it's going to be a mega-hit. He's going to be believed. When you come in as a woman, it's like, what have you done already, can you show off? Yes, I've already won a German Songwriting Award, but I have to put it there somehow to say that I'm entitled to write the song for you. [...] As a woman, you have the feeling that you must have three gold records hanging somewhere before you can even call yourself a songwriter. [...] And even if I'm successful and am proud of it, then they say don't be so conceited or be a bit more modest, that's arrogant” (Mara 2022).

The belief "that you always have to be nice and reserved as a woman and not push yourself to the fore like that" (Mara 2022) can be down to the continued reproduction of stereotypical assumptions according to which men and women were not only attributed different anatomical features but also different character traits (Hausen 1976: 368). Studies, such as de Boise (2015), show that these attributions lack a scientific basis. Nevertheless, examples like the ones mentioned here demonstrate that they are still widespread today, constructing differences and reproducing patriarchal power relations (*ibid.*: 176-178). Lisa also sees patriarchal socialization as the reason why many women have not learned to assert and believe in themselves:

"There are so many girls and women who are so talented and do such cool things, but in the end don't dare to assert themselves in this industry or say, hey, I'm going to do this. Instead, there are some men who have a huge sense of self-confidence because they are socialized as males and are sometimes even not as good as the women, but still take their place. That annoys me so much. I'm afraid it's going to take a very long time for these structures to break down for them to change" (Lisa 2021).

Even though Mara emphasizes that, according to her perception, 90% of the male people she works with are "completely open" and "cool," it is still the 10% of experiences that left a lasting impression on her, "and that still gives me the feeling of being *just a woman*". Even today, she still hears sexist remarks like "that's really good, even though it comes from a woman" or "not bad at all for a woman". She is surprised that the potential of women in the songwriting process is often not seen. Mara makes the experience that especially many female artists for whom she writes are happy to work together with a woman. Often, not only can a special 'safer space' be created here, but topics can also be addressed that they would be reluctant to discuss with a man. For her as a songwriter, it is also pleasant to work with a woman: "Something that is often not considered: Often you are put in a room with three guys and being told, so now write. That can also be uncomfortable and difficult for some." In this context, Julia believes that not only the female artists, but the entire team would benefit from a more diverse songwriting group:

"I notice that again and again when I write with women that they say after a session, oh great, you have empowered me and I had the feeling, you have taken my perspective as a woman also quite different than that a man could have. I've also had that before, where I was supposed to write a song about cat-calling, and the other male writer also said that it was a huge challenge for him to think himself into it because of course he hadn't experienced it" (Julia 2023).

Mara also experiences situations in which male colleagues tell her how to think as a woman:

“I had a session with two male producers, and we had written a song that a woman should sing. I wrote the lyrics and I read it to them and then one of them looked at me and said, nah I don’t think a woman would say that. And then I was, okay could you explain to me a little bit more how a woman thinks or what a woman would say?” (ibid.).

The fact that women are overlooked because of patriarchal power relations and are reduced to certain stereotypes is also experienced by female songwriters in the current music industry. Mara is particularly annoyed when her male colleagues do not see her as a songwriter, but only in the role of the singer: “I once worked with a DJ and then he came in at the session and he said, ah, you’re the one who sings the song, aren’t you? I’m like, nope I’m the one who writes the song for you. He didn’t like that very much.” The fact that women in popular music were/are often pressured to take on certain roles – or precisely not able to take them on – can be interpreted as a result of the discursively constructed distance of women from technologies (Schoop/Ptatscheck 2022: 10). In this context, women are repeatedly denied interest in technology and attributed a supposed inability to use it (ibid.). This is still reflected in many areas of the music business. Women still predominantly take on the role of singers, while they are, among many other areas, significantly underrepresented in the field of music production (ibid.; Smith et al. 2023; MaLisa Stiftung 2022). Schoop/Ptatscheck (2022: 13, 18) show that the narrative of the “genius composer” also has male connotations, which may explain why the role of a creative composer or producer even today is also associated with men. At German educational institutions, the reality is still that the proportion of women in singer-songwriter studies is significantly higher than in the field of producing. In the winter semester of 2021/2022, for example, only one person who identified as female studied producing as a major at the Popakademie Baden-Württemberg.⁹ This confirms that women predominantly participate in musical practices that are coded as “feminine” and thus correspond to widespread notions of femininity. Julia, for example, already perceives as a teenager that it is exclusively men who worked as producers with her and took over technical work:

“When I was 17, I wasn’t that interested in technology, or at least I wasn’t that into it that I knew how to produce something. Sure, I kind of worked with Garage Band, but I never saw myself in that role. This is a pity because I think if I

9 A biographical interview study on the mental health of pop music students at Popakademie Baden-Württemberg conducted by the author is expected to be published in late 2024.

had started early somehow, I could have grown into such a role. And I wouldn't have been so dependent in the later period" (Julia 2023).

Julia's impression is also reinforced in her 'singer-songwriter' studies. Due to the low percentage of women in the music production program, knowledge is primarily passed on to males and gender-centered stereotypes are reproduced.

"You get labeled as the singer who has no idea about the craft, which some older men want to explain to you. Such stories, where you first think, yes wow. [...] In such moments I think, would this person also treat me like this if I were a man? That annoys me so much because you have this feeling, okay, I'm performing the same as my male colleagues now, but this performance is not equally recognized. There's always an extra step or I must be better, be louder than my colleague so that I'm taken seriously and that's an extra resource that's used up. And that's often not seen. There are so many obstacles in our path. That's something that needs to be made aware of" (Lisa 2021).

In business matters, Julia also experiences often not being taken seriously and being confronted with stereotypical attributions. In a negotiation situation in which she is the spokesperson for her two co-producers, the head of the publishing house looks around at the end of the conversation and says to her, out of all people, "you must still have questions because women always have questions". While everyone started laughing, she was so perplexed that she went into a kind of shock. From then on, she did not want to continue working with the publisher. Julia also reports a session with several male participants in which a producer, "another older guy," addresses her exclusively and thinks he has to explain to her what an A&R is: "I just thought, with all due respect, I've been working in this business long enough and even have a university degree as a singer-songwriter, that's super nice of you, but I really don't need that." In addition to being reduced to her role as a singer and associated stereotyping and sexist discrimination, Mara, like almost all her female colleagues, has also experienced sexualized boundary crossings and misconduct¹⁰:

"There are often guys in the business who don't know the boundaries and say, should I give you a massage so you can relax a bit when you write, where I'm like, what the hell? Would you have said the same thing to your male col-

¹⁰ Misconduct can be referred here, in the sense of Monika Holzbecher and Katharina Alexi (2021), as behaviors with sexual reference, "which are undesired by the persons concerned, are experienced as disrespectful and humiliating, and an imbalance when negative consequences have to be feared due to a rejection or criticism" (ibid.: 6, translation Melanie Ptatscheck).

leagues, what's going on? Honestly, if someone is too assaultive to me, then I leave the situation and say something. I don't swallow everything, I hit back. But if, for example, comments or jokes come from the side, then I often have to put up with them. Then it is said, it was only a joke haha. And then I just leave it at that, because I think to myself, I can't get out of the situation now. Sometimes I let them repeat what they said a few times. Then I say, I didn't really understand that, so they then figure out for themselves how stupid that was" (Mara 2022).

Because she was often the only woman in sessions, Sandy (2022) felt a sense of exclusion within male-dominated workspaces and received little backup when she felt harassed, overlooked, or not taken seriously. To provide more understanding to prevent such situations, they must be made visible: "As a woman in the music business, you're just outnumbered, and because of that you're often treated differently than your male colleagues. And these are simply experiences that have accumulated and therefore I think it's about time that you somehow talk about things" (Sandy 2022).

(Self-)Perceptions in the Boys Club

The fact that women are underrepresented as songwriters in the music business is clear not only from statistics such as those mentioned above but also from the descriptions of the life worlds of the female songwriters interviewed. "The people I write with are almost always men," Julia (2023) describes her everyday work, "it's fascinating even nowadays to see when anyone puts out an album that both producers and songwriters are almost all males. That's still a reality." However, Lisa (2021) experiences a change in her environment. After only two women were signed out of 22 songwriters at her first publishing company, she not only looked for a working environment where a woman was the boss but also added "hey, we just need more women in the industry, get in touch". She recognizes that many women are also specifically looking for other women to collaborate with. This is also Mara's experience:

"When I started working at the publishing house, the first year there was not one session with another woman. Not even one. And then it came to the point where I said, I've had enough and I simply asked people, a female producer I know, who I think is mega good and mega talented, hey don't you want to do sessions and I simply wrote to female colleagues and said, hey I don't feel like doing sessions with men all the time, we can do it well, what's wrong, don't we

want to start something ourselves? I then practically just rounded up everyone and just arranged the sessions with them myself" (Mara 2022).

For Lisa (2021), developing a general feeling for unequal structures is an important step. She believes that some people in the industry have recognized them. But since they themselves are not affected, they are not bothered by them.

"These are often men who always invite the same male colleagues to sessions and always have the same male colleagues in their band, who say, I know, something has to change, but still don't care. With me it was like, the more aware I became, the angrier I got, and the more it annoys me when I see, there was a songwriting camp and there are 20 guys and me. Then I'm like, heh, you know it better... I've already talked to at least three of them about it. Why don't you see what's going on here, why didn't we invite any women? Unfortunately, that's the step that's still necessary after perception, and there's often still a problem" (Lisa 2021).

Mara (2022) also describes a situation in a songwriting camp where out of 50 participants there were only five women. Nevertheless, she says, the announcement came "we are very happy that we have so many female songwriters this year, more than ever before". She wonders if those responsible cannot or do not *want* to see the imbalance that still prevails. This question also arises regarding the Association of German Songwriters (VERSO), which serves as a network to improve working conditions for songwriters and related toxic structures in the music business. Networks are considered to have a high-power potential, which is often denied to women due to a lack of network connections (Rastetter/Cornils 2012). Vertical gender segregation and the associated underrepresentation of women in the music business results not least from a structural exclusion by homosocial male communities – or also referred to as "boys clubs" (Leonard 2016: 42). The following interview excerpt with a VERSO board member not only shows, even if heterogeneous networks would be desirable from a gender equality perspective, that mixed-gender networks "have (almost) exclusively men at the crucial levels" (Metz-Göckel et al. 2016: 129; translation Melanie Ptatscheck). It also illustrates how important an exchange of perspectives can be in this context:

Interviewer: Are there more men than women who are songwriters? Is this a man's world?

VERSO: Nah not at all. On the producer or tracker side, it's still a little bit like that, male-driven. But on the topliner side, incredibly many girls. I haven't seen sessions where there's not at least one girl. It's very rare that it's a boy's club.

Interviewer: But if I look at your members at VERSO, you have about 135 members, and I just counted 20 women.

VERSO: Really? That few?

Interviewer: Yes 15% of the members that I read as female from the names, there were 20 out of 135 women.

VERSO: I think it's a communication thing. [longer break] You're right. Because I just notice that I'm much more likely to address a boy like that and say, hey don't you want to join VERSO, than I address girls. That's true now that you mention it. I can't even remember that I [...] for example, the last two months I've worked incredibly much with [a female songwriter] but I haven't even said, hey don't you have time, here that's VERSO, an association for songwriters. But when I sit at the table with boys and we write, that's always immediately such a topic. That's kind of weird, now that you mention it."

According to the songwriters interviewed, this "boys club" is reproduced in particular in Rap music. Also, many current albums by very successful artists in German Schlager and Pop are an example of both male dominance and male cronyism, as some of the interviewees claim. In this context, one interviewee alludes to the last album of Helene Fischer and songwriting sessions that were held specifically for her: "Of course, the artist's label first wants to push its own bandwagoners, mostly male. As an outsider who is not signed to this label, you don't stand a chance anyway. [...] The same people are always invited to the sessions, and they are often buddies who know each other and invite each other. It's about who knows who, and whether you risk bringing a woman in" (Interview with anonymous).

Amanda's (2022) case represents a counter perspective. She has always felt part of the "boys club" and has taken advantage of it. In fact, being the only woman in the publishing company has always been something pleasant for her. This perception can be attributed to her socialization and previous experiences:

"I prefer hanging out with guys anyway, I always have. We always played soccer and I always found it more uncomplicated to work with men. I don't feel like I run into problems because I'm a woman, but rather the opposite, men hold the door open for me. I don't even ask myself whether I am underrepresented as a woman. Maybe that's the case, but at the same time, I can't stand the complaining about it" (Amanda 2022).

For Amanda (2022), it's not so much a question of whom she works with on songs, but what quality the product has in the end. The "feminist efforts" would distract from the actual work; she seems rather annoyed talking about these issues:

"A couple of years ago it started out like, you want to work more with women now, women power and stuff. But then I had a session with one and it was just like, you just don't write well, what can I say? Not because you're a woman, but just because your work is not good. She was just talking all the time about how she's treated in sessions and not taken seriously and I'm like whatever gender you are but if you bring that, sorry, that's just not good [...]" (Amanda 2022).

She admits she too sometimes struggles with feeling like a "frightened little mouse" when she's in a session with very successful people. However, it is because of herself and her accomplishments that she then feels "small", not because of her colleagues. On the contrary, she feels well embedded and supported within her company structures: "It's not at all a question of them making so much conscious mental effort or pursuing any strategies, but you simply feel that they are there for you. I just don't feel like a number there, like many others at publishing houses" (ibid.).

Lisa (2021) also notes that as a songwriter, if she manages to establish herself, she also receives attention precisely *because* women are underrepresented in the business. However, she sees this as a double-edged sword:

"The fact that there are so few women and, of course, non-binary people in this field makes you stand out more. And you are then told, oh how great that you have made it so far, at a point where you actually think, yes of course, why not. On the one hand, you stand out, but on the other hand, you don't want or shouldn't stand out at all" (ibid.).

Due to this attention and the fact that there is often only *one* place for a woman, according to Julia (2023), a kind of elbow mentality even develops among some women. In her opinion, some female songwriters are afraid that others could take something away from them because the places are so competitive: "I think that's why many don't help you as they could, which I find very unfortunate. And that's why a lot of things aren't talked about at all" (ibid.). Mara has also found herself envious of a woman colleague's sudden success:

"And then I thought to myself, stop, I don't begrudge the person that and she's cool and she's not taking anything away from you. You have to remind yourself of that every now and then. But that's how you're treated in the business, that you have to push through and that you have to fight for everything" (Mara 2021).

Empowerment Strategies

Sharing negative experiences and related challenges is particularly important to most of the interviewees. Saying 'no' is one of the greatest challenges for many of the respondents. Here, also gender-related, stereotypical ways of thinking become clear, which they have acquired in the course of their socialization. "My male colleague has never had any problems with this," Julia indicates: "He can immediately say, no, I can't get along with that guy, I won't do a session with him, even if he's a top writer. I don't think he's a good person, I won't do it. Wow. Where I would probably have said, oh yeah fuck, but it's a chance I maybe shouldn't miss. He's totally aware of himself and his abilities, and I really admire that" (Julia 2023).

Julia does not want to stand out unpleasantly, to be considered "resistant" or "difficult". "I always tried to be Everybody's Darling," she admits, "until I realized how important it is to set boundaries and not always say yes. It's a long process, though, and hard training to break with those toxic narratives." In particular, songwriters find it hard to turn down offers when they feel financial pressure imposed on them, especially by publishing contracts. But fear of missing out is also considered by some to be a trained behavior that they are trying to get rid of:

"Of course, I had to learn to make smart choices somehow. But that's always very stressful because I've often thought, okay, what if I cancel this session now, but it's going to be a hit or would have been a hit. That's a bit like playing the lottery. You never know in the end what the outcome will be. And then you have to trust your gut feeling. In the meantime, I can say, okay, I can estimate it better, I've made my experiences, and I'm now at a point where I can decide more confidently and can say no" (Lisa 2021).

Songwriters lack this experience, especially in the early years of their careers, so they must rely on support from experienced colleagues or learn by doing. Julia would have liked to have more woman role models not only in producing but also in songwriting, on which she could have oriented herself.

"When you're young, you put up with a lot of things that aren't good for you. It's just hard to empower yourself when you just don't have a clue. At that time, I didn't have any role models who showed me otherwise. I had the feeling that I was always my own role model. And now I see myself in the position of being able to be a role model for others and support them" (Julia 2023).

Julia finds support, above all, in her partner, who also does production work in addition to songwriting and understands her problems and concerns: "Sometimes it's just nice to have someone who just has your back and says, hey, you're not alone

in this situation right now" (ibid.). Julia also looks to associations like VERSO, for example, when it comes to no longer selling her work "for nothing". As also suggested by VERSO, she recently started charging a session fee for her work as a songwriter.¹¹ However, fearing not being able to assert herself and defend her interests, especially in front of male colleagues, and losing commissions, continues to be a challenge. This is also Alice's experience:

"The songwriters are afraid that artist XY will say, well then I'll go to the one who does it for free, anyone can write anyway, he'll do it well enough. But that's why we're all stuck in this fear, where everyone just says. No, come on, I'll do it for free. And that's not possible" (Alice 2023).

In this context, some of the interviewees advocate joining forces in associations such as the Music Women* Germany network, in which people who identify as female or non-binary are not only given visibility but also can represent their concerns collectively and find opportunities for support.

However, according to Julia, participation in networks alone is not the only thing. For her, the job and the connection that goes with it require above all a certain proactivity in approaching people, which not every person in business is made for: "In addition to creativity and business skills, the job also demands certain social skills. Here, too, regular reflection on one's own needs and limits helps, as well as the willingness and flexibility to take different paths if necessary" (Julia 2023). She finds that it is also necessary to provide "a more realistic insight into the business" – other than what is often portrayed on social media. In this context, Alice has clearly noticed the negative impact that toxic beliefs and narratives presented on social media can have on the way she works and ultimately on her health:

"I have to keep telling myself, it's okay, I'm not a machine. You get it on Instagram or something, how is it going with other songwriters and then you really get this feeling of, yes, actually in three, four hours a song should be ready with demo. If that doesn't make pressure [...]. If they don't end up in burnout at some point. Then I also think to myself, maybe they have other genes, other brain messengers, other resilience. Then that's okay, maybe they'll manage. But I know *I don't*" (Alice 2023).

According to Hanna, being aware of one's own physical and mental limits is an important prerequisite for staying "healthy" on the job. She also considers recog-

¹¹ Songwriters are usually compensated only by GEMA income, but not for the work of the songwriting process itself (see Ptatscheck 2024).

nizing one's own strengths to be a key strategy. Working on one's own self-worth is a central basis for Hanna to remain resistant to stressors in her business.

"There are two possibilities, either you drift off completely and doubt yourself, or you think to yourself like, now more than ever. For me, it was the second option. [...] I just ended up working for that self-confidence. If no one tells you, you must tell yourself. [...] I know that I am heard because I write very good toplines. Someone has to copy me first. There's a reason why I was asked to do exactly that kind of job" (Hanna 2021).

Self-care is mentioned by almost all interviewees as an essential resource for which they want to consciously take time to listen to their needs – be it through yoga, meditation, journaling, or more songwriting for themselves, as Julia (2023) describes: "It's important to write songs for yourself every now and then, to reconnect with yourself. That's kind of a self-love thing, that you sit down and say, I need it for myself right now."

Solutions for Change

The study presented here underscores the findings of the USC Annenberg Initiative report (Smith et al. 2023) that women are stereotyped or do so themselves due to their patriarchal socialization; they are sexualized and often devalue their talents and experiences. The statements of the interviewees not only provide insights into their individual life worlds and often shared challenges. They likewise provide a change in perspective for those who cannot – or do not *want to* – see the challenges faced by women songwriters. The interviewees wish for individual support and see structural changes as a central prerequisite for equal opportunities in the songwriting business. This already begins in the context of musical socialization in (music) schools and later higher music education. Here, there has been a deficit of role models for female songwriters, as well as a lack of knowledge about the profession. This also applies to the field of activity of the female music producer. Some of the interviewees are not only interested in producing and would have liked to receive further education in this field in earlier years, but they also indicate that production skills would have expanded their opportunities to work as songwriters, since they learned that songwriting may include both writing lyrics and melodies *and* recording and producing demonstration recordings. In addition to the craft of songwriting itself, the female songwriters interviewed would have liked to know more about the (interrelated) structures of the business earlier in their careers. In addition to legal and business information about the songwriting profession, they would have been particularly lacking in the themati-

zation of mental resources and related competencies to strengthen resilience. Also, experience reports about special conditions for women or non-binary persons in business would have been helpful for them to avoid unpleasant situations and to protect themselves. Initiatives such as Music Women* Germany not only fundamentally help to make women and non-binary people more visible and to exchange with each other. Exclusive events for women such as the Music Rheinland Pfalz Women* Workshop "Creative Hub Songwriting" also offer safer spaces for specific competence development through knowledge transfer in the areas described above. Networks are necessary for women's professional success (Sagebiel 2019) – this is also true for the songwriting profession, as the study shows. However, as Smith and her colleagues (2023: 24) also postulate, such "pipeline programs" alone are not sufficient to remove all barriers. They argue, however, that it is not enough to empower women to integrate women into women's networks – and therefore build their own societies within the "parallel world" (Sarah 2021). However, despite the establishment of social collectives among women songwriters, these parallel worlds are nonetheless subject to life world and economic segregation. To bring about structural change, women must be included in the overall structures of the entire music business, invited to briefings and sessions, and hired. For this, women require allies and champions – men *and* women – throughout the industry to help break down barriers – or as Smith et al. (2023: 24) put it: "Industry change must be a community effort, and until those who control access and opportunity realize the role they can play, progress for women will continue to move slowly." According to the interviewees, this also requires sensitization and a related change in perception of prevailing structures among those who are not affected by structural disadvantages. These disadvantages certainly do not only refer to gender-centered issues but focus on all forms of discrimination. Making grievances transparent on an intersectional level through public discourse to enable greater participation of women in songwriting is among the central demands of most interviewees – or as one interviewee Julia puts it: "Diversity and equal opportunities require first and foremost values and norms that don't remain empty labels but should be lived at all levels of the music industry."

References

- Barber, Simon (2016). „The Brill Building and the creative labor of the professional songwriter.“ In: *The Cambridge companion to singer-songwriter*. Ed. by Katherine Williams and Justin A. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 67–77.

- Barber, Simon (2017). „Professional songwriting techniques. A range of views summarized from the SodaJeker interviews.“ In: *The singer-songwriter handbook*. Ed. by Justin Williams and Kathrine Williams. London: Bloomsbury, pp. 51–70.
- Bennett, Joe (2011). „Collaborative songwriting. The ontology of negotiated creativity in popular music studio practice.“ In: *Journal on the Art of Record Production* 5, <https://www.arpjournal.com/asarpwp/collaborative-songwriting---the-ontology-of-negotiated-creativity-in-popular-music-studio-practice/> (Accessed: 30.3.2023).
- Bennett, Joe (2012). „Constraint, creativity, copyright and collaboration in popular songwriting teams.“ In: *The act of musical composition. Studies in the creative process*. Ed. by Dave Collins. Farnham: Ashgate, pp. 139–169.
- Bennett, Joe (2014). *Constraint, creativity, copyright and collaboration in popular songwriting teams*. Doctoral dissertation. University of Surrey: ProQuest Dissertations Publishing.
- Brunt, Shelley/Nelligan, Kat (2021). „The Australian music industry's mental health crisis. Media narratives during the coronavirus pandemic.“ In: *Media International Australia* 178 (1), pp. 42–46.
- De Boise, Sam (2015). *Men, masculinity, music and emotions*. Hounds mills/Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Female_pressure (2022). FACTS 2022, <https://femalepressure.net/FACTS2022-femalepressure.pdf> (Accessed: 15.6.2023).
- Gardner, Abigail (2020). *Ageing and contemporary female musicians*. New York: Routledge.
- Gross, Sally/Musgrave, George (2020). *Can music make you sick? Measuring the price of musical ambition*. London: University of Westminster Press.
- Gross, Sally/Musgrave, George/Janciute, Laima (2018). *Well-being and mental health in the gig economy. Policy perspectives on precarity*. London: University of Westminster Press.
- Hausen, Karin (1976). „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere.‘ Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben.“ In: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Ed. by Werner Conze. Stuttgart: Neue Forschungen, pp. 363–393.
- Heesen, Julia (2019). „Theoretische Überlegungen und Begriffsbestimmungen – ‚Parallelgesellschaft‘.“ In: *Begriffe und Interpretationen. Grundlegungen für das interdisziplinäre Arbeiten im Projekt*. Ed. by Bernhard Frevel. Münster: Migsst Migration & Sicherheit in der Stadt, pp. 39–47.
- Help Musicians (2021). *Hidden mental health crisis amongst musicians* [press release], <https://www.helpmusicians.org.uk/news/latest-news?page=view-all> (Accessed: 30.1.2023).
- Hesmondhalgh, David/Baker, Sarah (2011). *Creative labour. Media work in three cultural industries*. New York: Routledge.

- Hiltunen, Riikka (2021). *Foresightfulness in the creation of pop music. Songwriters' insights, attitudes and actions*. Doctoral dissertation. University of Helsinki, https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/330255/Hiltunen_dissertation_2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Accessed: 20.1.2023).
- Holzbecher, Monika/Alexi, Katharina (2021). „Sexuelle Grenzverletzungen in der Musikausbildung sowie in der Aufführung und Produktion von Populärer Musik. Aktuelle Forschungsansätze und Gegenmaßnahmen.“ In: *Not Ready to Make Nice. Macht und Bedrohung in der populären Musik*. Ed. by Michael Ahlers and David-Emil Wickström. Sonderausgabe SAMPLES, http://www.gfpm-samples.de/Samples19/Holzbecher_Alexi.pdf (Accessed: 30.3.2023).
- Huges, Diane/Evans, Mark/Morrow, Guy/Keith, Sarah (2016). *The new music industries. Disruption and discovery*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Jennings, Ros/Gardner, Abigail (Ed.) (2012). *Women, ageing and popular music*. New York: Routledge.
- Jones, Mike (2005). „Writing for your supper. Creative work and the contexts of popular songwriting.“ In: *Words and Music*. Ed. by John G. Williamson. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 219–249.
- Keychange/MaLisa Stiftung (2021). *Studie zur Geschlechtervielfalt in der Musikwirtschaft und zur Musiknutzung*, https://malisastiftung.org/wp-content/uploads/Keychange_2021_PK-Version_final_230921.pdf (Accessed: 30.3.2023).
- Leonard, Marion (2016). „Gendered identities, sex segregation, and employment experiences in the music industries.“ In: *Voicing girlhood in popular music. Performance, authority, authenticity*. Ed. by Jacqueline Warwick and Allison Adrian. New York: Routledge, pp. 37–55.
- Long, Paul/Barber, Simon (2015). „Voicing passion. The emotional economy of songwriting.“ In: *European Journal of Cultural Studies* 18 (2), pp. 142–157.
- MaLisa Stiftung (2022). „Geschlechtergerechtigkeit in der Musikbranche. Gender in Music – Charts, Werke und Festivalbühnen“, <https://malisastiftung.org/gender-in-music/> (Accessed: 30.3.2023).
- McRobbie, Angela (2016). *Be creative. Making a living in the new culture industries*. Cambridge: Polity Press.
- Metz-Göckel, Sigrid/Schürmann, Ramona/Heusgen, Kirsten/Selent, Petra (Ed.) (2016). *Faszination Wissenschaft und passagere Beschäftigung. Eine Untersuchung zum Drop-Out aus der Universität*. Leverkusen: Verlag Barbara Budrich.
- Musgrave, George (2022). „Music and wellbeing vs. musicians' wellbeing. Examining the paradox of music-making positively impacting wellbeing, but musicians suffering from poor mental health.“ In: *Cultural Trends*, pp. 1–16.
- Negus, Keith/Astor, Pete (2015). „Songwriters and song lyrics. Architecture, ambiguity and repetition.“ In: *Popular Music* 34 (2), pp. 226–244.
- Ptatscheck, Melanie (forthcoming, 2024). „Hidden artists, hidden crisis. Insights into German songwriters' life worlds and (mental health) challenges

- before and during the COVID-19 pandemic.“ In: *Musik & Krisen*. Ed. by Lorenz Grünwald-Schukalla, Barbara Hornberger, Anita Jóri, Steffen Lepa, Holger Schwetter and Carsten Winter (= Jahrbuch Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung). Wiesbaden: Springer.
- Rastetter, Daniela/Cornils, Doris (2012). „Networking. Aufstiegsförderliche Strategien für Frauen in Führungspositionen.“ In: *Gruppendynamik und Organisationsberatung. Zeitschrift für angewandte Sozialpsychologie* 43 (1), pp. 43–60.
- Rohlfing, Mary E. (1996). „Don't say nothin' bad about my baby: A re-evaluation of women's roles in the Brill building era of early rock'n'roll.“ In: *Critical Studies in Mass Communication* 13 (2), pp. 93–114.
- Rosenthal, Gabriele (2018). *Interpretive social research. An introduction*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Sagebiel, Felizitas (2019). „Netzwerke. Soziales Kapital und Macht(unterschiede) von Frauen und Männern.“ In: *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Geschlecht und Gesellschaft* 65. Ed. by Beate Kortendiek, Birgit Riegraf and Katja Sabisch. Wiesbaden: Springer VS, pp. 951–962.
- Sandoval, Marisol (2018). „From passionate labour to compassionate work. Cultural co-ops, do what you love and social change.“ In: *European Journal of Cultural Studies* 21 (2), pp. 113–129.
- Schoop, Monika E./Ptatscheck, Melanie (2022). „#GenderMachtPop. Machtverhältnisse und Geschlecht in der populären Musik.“ In: *Samples* 20, <https://gfpmsamples.de/index.php/samples/article/view/287/278> (Version of 17.10.2022, accessed: 30.3.2023).
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (1979, 1984). *Strukturen der Lebenswelt*, vol. 1 and 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sicoli, M.L. Corbin (1994). „The role of the woman songwriter in country music.“ In: *Popular Music and Society* 18 (2), pp. 35–41.
- Smith, Stacy L./Pieper, Katherine/Hernandes, Karla/Wheeler, Karla (2023). „Inclusion in the recording studio? Gender & race/ethnicity of artists, songwriters & producers across 1,100 popular songs from 2012 to 2022.“ USC Annenberg Inclusion Initiative, <https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-jan2023.pdf> (Accessed: 30.3.2023).
- Strong, Catherine/Raine, Sarah (2018). „Gender politics in the music industry.“ In: *IASPM Journal* 8 (1), pp. 2–8, https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/906 (Accessed: 30.3.2023).
- Strong, Catherine/Raine, Sarah (2019). „Towards gender equality in the music industry. An introduction.“ In: *Towards Gender Equality in the Music Industry. Education, Practice and Strategies for Change*. Ed. by Sarah Raine and Catherine Strong. New York: Bloomsbury, pp. 1–11.

- Terkessidis, Mark (2012). „Mit Interkultur gegen Rassismus.“ In: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, <https://www.blaetter.de/ausgabe/2012/februar/mit-interkultur-gegen-rassismus> (Accessed: 15.6.2023).
- Tough, David T. (2013). „Teaching modern production and songwriting techniques. What makes a hit song?“ In: *Journal of Music & Entertainment Industry Educators Association* 13 (1), pp. 97–124.
- Tough, David T. (2017). „An analysis of common songwriting and production practices in 2014–2015 Billboard Hot 100 songs.“ In: *Journal of Music & Entertainment Industry Educators Association* 17 (1), pp. 79–120.
- Whiteley, Sheila (2005). *Too much too young. Popular music, age and gender*. New York: Routledge.

Interviews

- Alice (2023). Narrative biographic interview. Online via Zoom, 16.3.2023.
- Amanda (2022). Narrative biographic interview. Online via Zoom, 8.1.2022.
- Andrea (2023). Narrative biographic interview. Online via Zoom, 7.2.2023.
- Hanna (2021). Narrative biographic interview. Online via Zoom, 18.12.2021.
- Julia (2023). Narrative biographic interview. Online via Zoom. 22.3.2023.
- Lisa (2021). Narrative biographic interview. Online via Zoom, 16.12.2021.
- Mara (2022). Narrative biographic interview. Online via Zoom, 4.1.2022.
- Sandy (2022). Narrative biographic interview. Online via Zoom, 21.2.2022.
- Sarah (2021). Narrative biographic interview. Berlin, 18.11.2021.

Abstract

This chapter is based on a qualitative interview study of the life worlds of ten women songwriters in Germany. It addresses the hypothesis that women songwriters, as part of the patriarchal structures of the music business, exist in a parallel society where they are underrepresented and confronted with gender-specific challenges that are often not perceived as such by their environment. The question of how the interviewees managed to gain a foothold in a male-dominated world is explored; the general and gender-specific challenges and stressors that come with the (musical) socialization and everyday life of songwriters are elaborated. Empowerment strategies are discussed and perspectives are presented that may contribute to a (structural) change and an improvement to the working and living conditions of songwriters.

Biographical Information

Melanie Ptatscheck is a research scholar at the Department of Music at New York University and a fellow of the Walter Benjamin program of the German Research Foundation (DFG). Focusing on mental health from a social science perspective, she works at the intersection of popular music studies and public health. Her research interests include music and wellbeing, health narratives in popular culture, drug addiction, self-concepts, and urban music cultures. In 2019, she received the *Record Union Award* (73 percent initiative) for her qualitative research approaches to musicians' mental health. She currently researches the impact of COVID-19 on the wellbeing of subway performers in New York City. Contact: melanie.ptatscheck@nyu.edu

Songwriting Camps

Geschichte, Theorien und Erkenntnisse zur Fließband-Produktion von populärer Musik

Michael Ahlers, Jan-Peter Herbst

1. Einleitung

Im künstlerisch-kreativen Prozess des Songwritings wird das Herzstück der populären Musik – der Popsong – als kulturelles und wirtschaftliches Artefakt kreiert. Der Song als Artefakt ist wesentlich für das weitere Design und die Vermarktung nachfolgender musikalischer Produkte in Form der Star-Persona, Aufführung, Verbreitung und weiteren Formen der kommerziellen Verwertung oder Weiterverarbeitung. In den letzten Jahren ist den Fragen, was einen guten oder erfolgreichen Popsong ausmacht und wie er geschrieben wird, in Musikdokumentationen wie BBCs *Secrets of the Pop Song* (Chambers 2011), Netflix' *Song Exploder* (Hirway 2020) und *Worth Repeating* (Hodges 2010), in Filmen wie *The Last Songwriter* (Barger Elliott 2016) und *It All Begins With A Song* (Chusy 2018) oder in Podcasts wie *Sodajerker* (Barber/O'Connor 2012) mit bisher mehr als 200 Episoden, nachgegangen worden, wobei der Erfolg dieser Formate auf ein gewisses öffentliches Interesse schließen lässt.

Angesichts dieser erhöhten gesellschaftlichen Aufmerksamkeit für das Songwriting und den erforderlichen Fähigkeiten im Bereich des Songwriting ist es kaum verwunderlich, dass es mittlerweile spezialisierte Ausbildungswege für den Beruf des*r Songwriter*in gibt. Auch auf Seiten der Musikwirtschaft scheint ein Bedarf weiterhin gegeben zu sein – wenngleich jüngere Entwicklungen im Bereich des Einsatzes künstlicher Intelligenzen dies möglicherweise perspektivisch verändern werden. In Großbritannien werden laut UCAS (UCAS – Universities and Colleges Admissions Service n.d.) aktuell 15 Bachelor- und zwei Postgraduierten-Abschlüsse von dreizehn Hochschulen (meist Universitäten) angeboten, die in ihrer Ausbildung entweder ausschließlich auf das Songwriting spezialisiert sind oder dieses in Kombination mit anderen verwandten Fähigkeiten in Musikproduktion, -wirtschaft und -performance vermitteln. Außerdem ist UCAS zu folge Songwriting ein Wahl- oder Kernmodul in den meisten der etwa vierhun-

dert Studiengänge zur populären Musik, die derzeit im Vereinigten Königreich angeboten werden. In Deutschland gibt es derzeit 22 Hochschulstudiengänge, die angehende Popmusiker*innen qualifizieren (Dannhauer 2020). Songwriting wird in diesen teils thematisiert, wenngleich es auch nicht überall als ein Schwerpunkt behandelt wird. Neben Hochschulkursen gibt es spezielle Formate (z.T. an privaten Einrichtungen) für die Künstler*innen-Entwicklung wie den *Eventim Popkurs* in Hamburg, die unter anderem Coachings zum Thema Songwriting anbieten. In musikpädagogischen Kontexten finden sich bisher noch wenige Projekte zum Thema, abgesehen von dem EU-finanzierten Projekt *Future Songwriting* (Partti 2020) oder dem Promotionsprojekt zu einem Web-Based-Training für Songwriting an allgemeinbildenden Schulen in Lüneburg (Horst de Cuestas 2023). Jedoch scheint Songwriting als musikpädagogisch relevante Musikpraxis an mehreren Hochschulstandorten seit 2022 vermehrte Aufmerksamkeit geschenkt zu werden, was sich an aktuell drei Promotionsvorhaben in diesem Kontext ablesen lässt.¹

Ungeachtet dessen, dass das Songwriting seit geraumer Zeit einen festen Platz in der Popkultur und in den Lehrplänen des sekundären und tertiären Bildungsbereichs hat, befindet sich die Forschung hierzu noch in einem vergleichsweise defizitären Zustand. Gelegentlich finden sich in musikindustrieorientierten Ansätzen wie der *Art of Record Production* (Frith/Zagorski-Thomas 2012; Zagorski-Thomas et al. 2019) und in Musikwirtschafts- und Industriestudien (Anderton/Dubber/James 2013; Hull/Hutchison/Strasser 2011) Hinweise auf die Praxis des Songwritings. Mitunter wird das Thema auch in Publikationen außerhalb der Musikforschung (Laat 2015; Schiemer/Schüßler/Theel 2022) behandelt. Ein *Songwriting Studies Journal*, welches 2019 angekündigt wurde, befindet sich pandemiebedingt aktuell noch in Vorbereitung (Barber/Jones 2019).

Dieser Artikel wurde im Rahmen eines länderübergreifenden Förderantrags (Großbritannien und Deutschland) zu *Songwriting Camps im 21. Jahrhundert* (SC21) verfasst.² Songwriting Camps stellen eine zeitgenössische Form des kollaborativen Musik(er)-schaffens dar, die von Plattenlabels, Musikverlagen, Streaming-Diensten, Musikrechtegesellschaften und anderen Berufsverbänden initiiert wird. Bis heute sind Songwriting Camps ein blinder Fleck in der Forschung: Es gibt bisher nur eine empirisch angelegte Dissertation, welche die Erkenntnisse, Einstellungen und Handlungen von Songwriter*innen im Kontext von drei finnischen Songwriting

1 Siehe das Projekt MusCoDA – Musical Communities in the (Post)Digital Age an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät Erfurt (<https://www.uni-erfurt.de/forschung/forschen/forschungsprojekte/muscoda>) sowie die aktuellen Projekte von Laura Bollack und Verena Bons an der Musikhochschule in Freiburg.

2 Förderhinweis: Dieses Projekt wird vom Britischen Arts and Humanities Research Council (Förderkennzeichen: AH/X002276/1) und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Förderkennzeichen: 508326423) gefördert.

Camps untersucht (Hiltunen 2021), sowie eine weitere Studie, die die Organisation von „Kopräsenz“ (Zhao/Elesh 2008) in kollaborativem Songwriting zwischen einer Online-Community mit mehreren tausend Mitgliedern und einem physischen Songwriting Camp vergleicht (Schiemer/Schüßler/Theel 2022).

Im Sinne der Idee des arbeitsteiligen Fordschen Fließbandes kommen Fachleute mit unterschiedlichen Qualifikationen sowie Kompetenzen in Songwriting Camps zusammen, um Songs zu schreiben und zu produzieren, die technisch, künstlerisch und kommerziell erfolgreich sein sollen. Die kollaborierenden Akteur*innen sind dabei nur selten als Individuen sichtbar, ihre Namen sind oft nur über die *Liner Notes* oder Datenbankdetails von Rechteverwertungsgesellschaften zu finden. Der wirtschaftliche, aber auch künstlerische Mehrwert gerade dieses Formats scheint in der kollaborativen Form der Kreativarbeit im Kontext des Kollektivs entlang der Entstehungs- und Verarbeitungskette von einer textlichen oder musikalischen Idee zu einer (Vor-)Produktion zu liegen. Es ist daher das Ziel dieses Artikels, historische Entwicklungen, Schlüsselthemen sowie auch theoretische Rahmungen im Zusammenhang mit kollaborativem Songwriting aufzuarbeiten, um danach zu skizzieren, wie Songwriting Camps zu den Songwriting-Praktiken in der Popmusik seit dem frühen zwanzigsten Jahrhundert positioniert sind. Wir betrachten den Songwriter*innen-Beruf und seine jüngste Manifestation als ein ambivalentes Setting: Songwriting bezeichnet einerseits einen kreativen Akt oder Prozess, welcher aber gleichermaßen als teils formelhaft, stilgebunden und an verschiedene musikalische, organisatorische und rechtliche Zwänge gebunden verstanden werden kann. Insbesondere kommerzielles Songwriting, ob allein oder kollektiv, kann persönlich, ausdrucksstark und authentisch sein – und doch findet es in der Regel innerhalb von Strukturen statt, die in erster Linie auf ökonomische Verwertung und Erfolge ausgerichtet sind. Als talentierte Künstler*innen sind Songwriter*innen gefragte Handwerker*innen und ausgezeichnete Netzwerker*innen, die für die Öffentlichkeit meist unsichtbar arbeiten. Songwriting Camps im 21. Jahrhundert sind aufgrund ihrer zeitlichen und organisationalen Anlage – die weiter unten näher erläutert werden – derzeit als ein Höhepunkt der Fließbandproduktion populärer Musik anzusehen und stellen vielleicht die Ambivalenzen zwischen Kunstverständnis und Massenproduktionen am klarsten dar. Aus unserer Sicht handelt es sich somit um die derzeit erfolgreichste und dennoch der breiten Öffentlichkeit quasi unbekannte Parallelstruktur zum gängigen Star-System der populären Musik(-wirtschaft und -kultur), wie wir weiter unten noch näher darlegen.

Dieser Artikel ist folgendermaßen aufgebaut: Zunächst werden Songwriting Camps in verschiedenen theoretischen Diskursen verortet, beginnend mit einem kurzen historischen Rückblick auf ihre Vorgeschichte und Ursprünge. Anschließend werden Songwriting Camps vor dem Hintergrund der Kreativitätsforschung, der Zusammenarbeit und professioneller Rollenverständnisse und schließlich

der Musikwirtschaft und des Urheberrechts kontextualisiert. Letztlich wird das aktuell verfügbare, vergleichsweise begrenzte Wissen über Songwriting Camps skizziert und mit den relevanten, vorwiegend kulturwissenschaftlichen Diskursen verknüpft. Vorliegender Artikel legt damit den theoretischen Grundstein für das oben erwähnte geförderte Forschungsprojekt, in welchem aktuell Typen von Songwriting Camps und ihre internen Dynamiken (einschließlich kreativer, organisatorischer, kommerzieller, rechtlicher, kultureller und soziologischer Aspekte) im länderübergreifenden Vergleich zwischen Deutschland und Großbritannien empirisch untersucht werden und damit Grundlagen für eine Heuristik dieser hochstrukturierten Form des Musikschaftens erarbeitet werden.

2. Geschichtliche Einordnung

Vorformen der Songwriting Camps als arbeitsteilige Formen der Herstellung musikalischer Artefakte gibt es seit mehr als hundert Jahren. Die aktuellen Praktiken der dort tätigen Personen rekurrieren auf Ideen, Konzepte, Erfahrungen und Ansätze, die ihre Vorgänger*innen entwickelt und implementiert haben. Um zeitgenössisches Songwriting im Sinne von fließbandartigen Strukturen nachvollziehen zu können, ist ein Blick in die Geschichte des Songwritings hilfreich, wenngleich im Rahmen dieses Artikels nur eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Stationen erfolgen kann, die der Kontextualisierung der heutigen Praktiken in Songwriting Camps dient (für einen umfassenderen historischen Rückblick zu Songwriting Camps vgl. Williams/Williams 2016; 2017). Die Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Spezialist*innen in unterschiedlichen Rollen ist im Musikleben nichts Neues. So war und ist etwa auch in der Kunstmusik seit dem 18. Jahrhundert im Zuge der zunehmenden Professionalisierung und Spezialisierung von Musikberufen mit Komponist*innen, Textautor*innen (Librettist*innen) und Interpret*innen eine relativ klare Rollen- und Aufgabenaufteilung erkennbar. Die sich verändernde sozio-technologische Landschaft mit aufkommender Aufzeichnungs- und Sendetechnik, Mikrofonen sowie Tonstudientechnik im frühen 20. Jahrhundert beschleunigte und erleichterte die Musikproduktion durch Teams von Spezialist*innen, was einen grundlegenden Einfluss auf Songwriting-Praktiken nahm und zu *Fließbändern* in der Musikkreation bzw. -produktion führte (Shepherd 2016; Tschmuck 2012).

Zu dieser Zeit ermöglichte die Erfindung des Grammophons die massenhafte, medial vermittelte Rezeption von Musik und erschloss dadurch neue Musikmärkte, die es zügig zu bedienen galt (Smudits 2002; Wall 2013). Aufgrund der stark wachsenden kommerzialisierten Märkte war neues musikalisches Material sehr gefragt. Einige der größten Hits dieser Zeit entstanden in der New Yorker Tin Pan Alley. Die Branche florierte um die Jahrhundertwende mit kreativen Duos

von Texter*innen und Komponist*innen, wie Jerome Kern, Ira Gershwin und Cole Porter, die Musik auf der Grundlage populärer Formeln schrieben (Jasen 2015). Diese Musiker*innen arbeiteten für Verlage wie T. B. Harms, die John Seabrook als allererste *Hitfabriken* bezeichnet. Gleichwertige Orte gab es auch in anderen Teilen der USA wie der Music Row in Nashville und in ganz Europa, einschließlich der Londoner Denmark Street – der „British Tin Pan Alley“ (Wall 2013: 25–28; Seabrook 2015: 68). In Anlehnung an etablierte Geschäftsmodelle erwirtschafteten die Verleger*innen dieser Musik ihren Gewinn zunächst durch den Verkauf von Partituren, während Autor*innen Tantiemen erhielten. Die Musik dieser Zeit, die mit der sentimental Ballade des späten neunzehnten Jahrhunderts verwandt ist, war von einer klaren Form geprägt. In seinem einflussreichen Essay „On Popular Music“ von 1941 charakterisierte Theodor W. Adorno sie als „vorverdaut“. Er kritisierte, dass sie manipulative Macht habe und nur existieren würde, um „die Arbeitskraft von Menschen zu reproduzieren“ und um als „sozialer Zement innerhalb von Gesellschaften“ zu fungieren (Adorno/Simpson 1941: 305–11). Diese Kritik entwickelte in den Folgejahrzehnten ihre Wirkmächtigkeit: Sie wirkte sich auf die gesellschaftliche Anerkennung bzw. Nicht-Anerkennung von populärer Musik durch bürgerliche Eliten ebenso aus wie auf die Verfestigung von Klassismen, und prägte möglicherweise auch die Selbstbilder der Akteur*innen, die an dieser Art des Songwritings beteiligt waren. Aber bei Tin Pan Alley ging es nicht nur um vorhersehbare musikalische Strukturen – wie der AABA-Form – sondern auch um industrialisierte Strukturen, wie Tim Wall betont:

„The emphasis within the Tin Pan Alley discourse on the division of labour between professional songwriters, musicians and star singers is characteristic of the industrialised music industry [...] The idea that music should a) aim to entertain large audiences, b) be judged by sales figures in lists of best-selling recordings, and c) requires a polished presentation based upon practice and the skill of background professionals, has been the staple of the music business for the whole of the last century“ (Wall 2013: 28).

Die Expansion der Tonträgerindustrie trieb diesen Industrialisierungsprozess der Musikgeschäftsmodelle weiter voran. In den 1950er- und 1960er-Jahren wurden Schallplatten im Radio, in Jukeboxen, Geschäften, Tanzsälen sowie zunehmend zu Hause gespielt, wodurch Jugendkulturen entstehen konnten, die neue Klänge, andere Star-Konstruktionen und mehr musikalisches Material wünschten (Hull/Hutchison/Strasser 2011; Tschmuck 2012). Diese Entwicklung führte zur zweiten Phase der Fließband-artigen Hit-Song-Produktion und neuer Formen der Arbeit und Verwertung musikalischer Rechte, wie Simon Frith darlegt:

„These uses of records are a vital source of income for the record industry, and the licensing and copyright arrangements involved draw attention to an important feature of cultural commodities: the special status of artistic labour. [...] For most of the workers concerned with making records and the capital equipment of the recording industry the same relationship holds: they are wage labourers, paid for their time, without any economic interest in the product on which they're working. But cultural products are also the products of artistic labour, and artistic services are rewarded with a cut of the final profits – royalties act as an incentive to musicians whose creative skills cannot easily be controlled by record companies“ (Frith 1978: 106).

Die Trennung zwischen *handwerklicher* und *künstlerischer* Arbeit erregte schon früh in der Forschung Aufmerksamkeit, aber bei weitem nicht in dem Ausmaß, die sie in neueren Diskursen erhält. Der aktuelle Fokus liegt vor allem auf den prekären Arbeitsbedingungen und kritischen Beziehungen zwischen handwerklicher Arbeit und der Kreativwirtschaft in der Tradition der kritischen Theorie, insbesondere den Dynamiken von Macht (Banks 2010). Diese Diskurse sind geprägt von einem kritischen Verständnis des Neoliberalen, welches auf dem gesellschaftlich und ökonomisch problematischen Verhältnis von Handwerk und Kunst basiert, welches entsteht, wenn hegemoniale Akteur*innen überproportional von Arbeit und Expertise der Kreativen profitieren (Fletcher/Lobato 2013).

Nach Tin Pan Alley folgte in den 1960er-Jahren mit dem Brill Building in New York der nächste bedeutende Schritt in der Industrialisierung des Songwritings sowie der Komposition und Produktion populärer Musik. Erfolgreiche Songwriting-Teams wie Gerry Goffin und Carole King oder Jerry Leiber und Mike Stoller waren maßgeblich an der Entstehung der Hits von Elvis Presley, Ben E. King und Perry Como beteiligt. Laut Sean Egan konzentrierte sich das Brill Building um Verlagsbüros im New Yorker Broadway-Bereich, wo junge Songwriter*innen in kleinen Kabinen saßen und Songs produzierten, die der kurzen und „eingängigen Natur der traditionellen Popmusik“ entsprachen, aber sowohl die klanglichen als auch die „kulturellen Obertöne des kantigeren Rock'n'Roll kannten und nutzten“ (Egan 2004: 62, Übersetzung Autor*innen). Der kollaborative Charakter wird von Seabrook deutlich unterstrichen: „In the warren-like offices, publishers, writers, agents, managers, singers, and song pluggers formed hit-making's vibrant and colorful subculture“ (Seabrook 2015: 68). Das Brill Building wurde so der Geburtsort oder die *Songfabrik* für Dutzende von Hits, wenn nicht gar des Sounds eines Jahrzehnts. Darüber hinaus war es der erste physikalische Ort, an dem kollaboratives Songwriting von Plattenfirmen und nicht von Musikverlagen angebahnt und organisiert wurde (ebd.).

Das Konzept der *Songfabriken* inspirierte bald andere Plattenfirmen wie *Motown*, die Mitte der 1960er-Jahre das Brill Building ablösten. Inspiriert von der

Serienproduktion des Automobilherstellers Ford übernahm *Motown*-Gründer Berry Gordy dessen Praxis für die Schallplattenproduktion (Smith 2003). Der beachtliche Erfolg resultierte in einem formelhaften Sound, der durch spezialisierte Teams von Songwriter*innen, Arrangeur*innen, Toningenieur*innen und Studiomusiker*innen erreicht wurde, welche die kreativen und organisatorischen Cluster innerhalb einer größeren Unternehmensstruktur bildeten (für Details hierzu vgl. z.B. Bulgren 2023). Motown-Songwriter Lamont Dozier beschrieb das Songwriting-Team mit Brian und Eddie Holland als eine Art „factory-within-a-factory type of thing. That's how we were able to get out so many things“ (Dozier in Egan 2004: 122). In den 1970er-Jahren verfolgte *Philadelphia Records* den Fließband-Produktionsansatz noch strenger mit dem *Philly-Sound*, wobei Profis *backing tracks* unabhängig von bestimmten Künstler*innen schrieben und produzierten (Wicke 2011: 82–85).

In den folgenden Jahrzehnten ebneten Songwriting-Teams den Weg für viele Musikstars, die den globalen Popmarkt eroberten, wie Seabrooks (2015) journalistische Interpretation von *Hitfabriken*, Egans (2004) Sammlung von Interviews mit wegweisenden Songwriter*innen und die autoethnographischen Reflexionen des Produzenten Phil Harding (2010; 2020) über fabrizierte Pop- und Boybands der 1990er-Jahre zeigen. Die Liste der Teams und erfolgreichen Stars ist beeindruckend, zum Beispiel:

- *Stock/Aitken/Waterman*: Kylie Minogue, Jason Donovan, Bananarama
- *PWL*: Kylie Minogue, Rick Astley
- *Cheiron Studios*: Backstreet Boys, Boyzone, Britney Spears, Westlife
- *Xenomania*: Pet Shop Boys, Girls Aloud, Sugababes, Gabriella Cilmi
- *RedZone Entertainment*: Rihanna, Pink, Britney Spears, Mary J. Blige, Ciara, Sting, Justin Bieber, Chris Brown
- *Prescription Songs*: Katy Perry, Ke\$ha, Pink, Avril Lavigne, Doja Kat, Kelly Clarkson, Miley Cyrus, Jessy J.

Durch optimierte Fließbandprozesse ist nicht nur das Songwriting offenbar (kommerziell) effektiver geworden, sondern es scheint auch, dass die Größe der Teams und die Vielfalt der zusammenarbeitenden Rollen zugenommen haben. Laut Seabrook besteht Dr. Lukes Firma, *Prescription Songs*,

„of some fifty songwriters and producers, with Cheiron-like overlapping skills. At this stage, the writers were still dispersed in studios across Los Angeles [...] but the plan was to create a physical factory. [...] Dr. Luke describes his songwriting roster as „a combination of artists, producers, topliners, beat makers, melody people, vibe people, and just lyric people“ (Seabrook 2015: 236).

Eine mögliche Erklärung für die Verlagerung hin zu spezialisierteren Teams im Songwriting ist, dass es die Versorgung globaler Mainstream-Märkte erleichterte. Der Erfolg von kollaborativ geschriebenen Songs lässt sich deutlich nachvollziehen: In einer quantitativen Studie über Nummer-eins-Hits in den US-Billboard-Charts zwischen 1955 und 2009 fanden Terry Pettijohn und Shujaat Ahmed (2010) Beweise für kollaboratives Schreiben in 50% der Chart-Hits. Ebenso stellt Joe Bennett (2011) fest, dass 80% der britischen Single-Chart-Hits im Jahr 2010 kollaborativ geschrieben wurden. Besonders erfolgreich war in der jüngeren Vergangenheit laut einer Billboard-Studie von David Tough (2017) genreübergreifende Zusammenarbeit, bei der Künstler*innen, Songwriter*innen und Produzent*innen unterschiedliche stilistische Merkmale über ihre Expertisen zu einem Track beitragen.

Eine kurSORische Analyse der britischen und deutschen Single-Charts im Oktober 2022 bestätigte die Dominanz von Songs, die gemeinsam geschrieben wurden. An 60% der britischen und 80% der deutschen Charthits sind mehr als drei Songwriter*innen beteiligt. Aufschlussreich ist auch die Quote pro Song: Durchschnittlich 5,9 Personen in Großbritannien und 7,5 Personen in den deutschen Charts sind als Songwriter*innen vermerkt. Es scheint erwähnenswert, dass die Discogs-Musikdatenbank, die für die UK-Charts verwendet wird, verschiedene kreative und technische Rollen, aber nicht die musikalische Komposition von dem Text-Credit unterscheidet, während die deutsche GEMA-Datenbank diese Beiträge differenziert – was die höhere Anzahl von Urheber*innen erklärt. Im extremsten Fall, James Hype und Miggy Dela Rosas Song „Ferrari“ aus dem Jahr 2022, werden die Songwriter*innen zweimal von der GEMA genannt – einmal für musikalische und einmal für textliche Beiträge – aufgrund nationaler Unterschiede in den Urheberrechtssystemen, wie weiter unten noch näher diskutiert wird. Basierend auf dem historischen Überblick, aktuellen Beobachtungen und Zahlen kann behauptet werden, dass sich die fabrikähnliche Arbeitsteilung, die in der New Yorker Tin Pan Alley begann, im Laufe der Jahrzehnte innerhalb des globalen Mainstreams quantitativ immer weiter ausgedehnt und durch teils neue Rollenverständnisse diversifiziert hat, ein Prozess, der bis heute anhält.

Nummer	Künstler*in	Lied	Anzahl beteiligter Songwriter*innen
1	Sam Smith & Kim Petras	Unholy	7
2	David Guetta ft Bebe Rexha	I'm Good (Blue)	7
3	Lewis Capaldi	Forget Me	4
4	Eliza Rose/Interplanetary	B.O.T.A. (Baddest Of Them All)	2
5	OneRepublic	I Ain't Worried	6
6	Nicki Minaj	Super Freaky Girl	8
7	Chris Brown	Under The Influence	1
8	Luude & Mattafix	Big City Life	3
9	Steve Lacy	Bad Habit	5
10	James Hype/Miggy Dela Rosa	Ferrari	10

Tab. 1: Britische Single-Charts, Oktober 2022 (Discogs).

Hinweis: Die Anzahl der Songwriter*innen schließt Rollen wie Produzent*innen, Toningenieur*innen und Musiker*innen aus.

Nummer	Künstler	Lied	Anzahl beteiligter Songwriter*innen
1	Luciano & Aitch ft Bia	Bamba	10
2	Nina Chuba	WildberryLillet	7
3	Mksu/MacLoud & Makko	Nachts wach	8
4	Sam Smith & Kim Petras	Unholy	7
5	David Guetta ft Bebe Rexha	I'm Good (Blue)	7
6	DJ Robin & Schürze	Layla	6
7	James Hype & Miggy Dela Rosa	Ferrari	20
8	Badmómzjay	Keine Tränen	N/A
9	Tom Odell	Another Love	1
10	Imanbek & BYOR	Belly Dancer	9

Tab. 2: Deutsche Single-Charts, Oktober 2022 (GEMA).

3. Theorien

3.1 Kreativitätsbezug

Akademische Songwriting-Diskurse beleuchten verschiedene Seiten dieser Tätigkeit. Auf der einen Seite wird das Songwriting als ein Beruf untersucht und dargestellt, welcher sich ökonomisch potenziell lohnen kann, der aber häufig von prekären Bedingungen geprägt ist (Jones 2005; Laat 2015; Long/Barber 2015). Auf der anderen Seite werden in einigen Studien die kreativen Aspekte des Berufs untersucht (Barber 2020; McIntyre 2008; Thompson 2019). Eine vergleichsweise große Menge an wissenschaftlicher Literatur betont die Kreativität innerhalb der Schallplattenproduktion, oft illustriert mit wegweisenden Aufnahmen der *Klassiker* von den Beatles, Beach Boys, Phil Spector oder Trent Reznor (Cunningham 1998; Moorefield 2010). Die kreative Praxis von Songwriter*innen wird vergleichsweise selten thematisiert, wobei die wenigen existierenden Schriften mitunter dazu neigen, die Realität des Songwritings romantisch zu verklären. Wie Mike Jones (2005) sowie Paul Long und Simon Barber (Long/Barber 2017) richtig bemerken, wird in retrospektiven biographischen Interviews mit angesehenen Songwriter*innen, wie sie beispielsweise der Journalist Paul Zollo (2003; 2016) gesammelt hat, oft auf das Auftreten von unerklärlicher Inspiration hingewiesen. Diese Darstellung wird durch Zollos Auswahl der interviewten Songwriter*innen weiter forciert: Nur zwei der 62 Interviews wurden mit Songwriting-Teams geführt (Bennett 2013: 147), obwohl diese, wie oben erwähnt, einen signifikanten Einfluss auf die Geschichte der populären Musik und die Hitfabriken in den letzten Jahrzehnten hatten.

Betrachtet man den aktuellen Stand der Kreativitätsforschung, ist der Erfolg des kollaborativen Songwritings kaum überraschend. Susan Kerrigan (2013) hat das einflussreiche „Systemmodell der Kreativität“ (Csikszentmihalyi 2015) überarbeitet, indem sie das Individuum durch den (kollektiven) Agenten ersetzt hat, um so Kreativität in Gruppen zu berücksichtigen. Der Wert dieser Zusammenarbeit wird in Keith Sawyers und Stacy DeZutters (2009) Modell der „distributed creativity“ noch weiter betont, da dieses die Interaktion in den Mittelpunkt kreativer Prozesse stellt (vgl. Clarke/Doffman 2017). Ein Schlüsselkonzept ist die *kollaborative Emergenz*, also das unvorhersehbare Auftreten von Ideen und Reaktionen von Individuen in einer Gruppe, welches interaktive Prozesse und nachfolgende Ergebnisse in künstlerischen Disziplinen fördert.

Das Auftreten kollaborativer Emergenz ist wahrscheinlicher, wenn die Aktivität ein Ergebnis liefert, das nicht erwartet oder auf ein bestimmtes, vordefiniertes Ziel ausgerichtet ist. Ebenfalls ist wichtig, dass jede*r Einzelne Maßnahmen ergreift, die auf den vorherigen Aktionen anderer Kollaborateur*innen aufbauen, sodass Teilnehmende gleichermaßen zum Prozess beitragen können (Sawyer/

DeZutter 2009: 82f). Wichtig für den Kontext von Songwriting Camps sowie für andere kollaborative Formen des Songwritings und der Musikproduktion ist die Konstitution eines Netzwerks, in dem ein großes Maß an Heterogenität in Bezug auf Fachwissen, Fähigkeiten und Persönlichkeitsmerkmale zu einem höheren Grad an Kontingenz besteht, wodurch die „wahrgenommene Kreativität“ gefördert wird (vgl. Nasta/Pirolo/Wikström 2016). Am Ende gilt somit: „the whole is greater than the sum of the parts“ (Sawyer 2003: 185).

Die skizzierten Kreativitätstheorien gelten für alle Kunstformen und sind auch auf das Songwriting anwendbar. Darüber hinaus hat Bennett (2011; 2014) wiederholt die Bedeutung der Zusammenarbeit für kommerziell erfolgreiches Songwriting in der populären Musik betont und das „Stimulus-Bewertungsmodell“ vorgeschlagen. Bennett beschreibt es als kontinuierliche Qualitätskontrolle der am kreativen Prozess Beteiligten, wodurch die Relevanz von Reizen durch Peer Groups in kreativen Prozessen angesprochen wird:

„During the evaluation stage of a stimulus it can be processed in four ways by the writing team; approval, veto, negotiation or adaptation. Approval allows the idea to take its place in the song, a process that usually requires consensus from the songwriting team. A co-writer may challenge another writer's stimulus, leading to veto (rejecting the stimulus), negotiation (arguing a case for accepting the stimulus) or adaptation (changing the stimulus until vetoed or approved). A stimulus is the beginning of a creative idea's pathway through the songwriting team's filter; consensus represents a successful end to its journey. I contend that six (non-linear and interacting) processes are at play in a cowriting environment – stimulus, approval, adaptation, negotiation, veto and consensus“ (Bennett 2013: 155).

Laut Bennett ermöglicht die Zusammenarbeit eine Qualitätssicherung, die erheblich zu höheren Erfolgsquoten von kollaborativ geschriebenen Songs beiträgt – eine Vorstellung, die durch andere Studien unterstützt wird (Pettijohn/Ahmed 2010; Tough 2017).

Die Selbstbestimmungstheorie der Motivation von Edward L. Deci und Richard M. Ryan (2008) ist ein weiterer Forschungsstrang, der im Zusammenhang mit kollaborativer Kreativität betrachtet wird. Während sich diese Theorie in erster Linie mit Aspekten der Motivation, Entwicklung und auch Gesundheit befasst, sind ihre Schlüsselkonzepte – wie wahrgenommene Kompetenz und Autonomie – grundlegend mit sozialer Inklusion verbunden, was die Bedeutung sozialer Faktoren auch auf der Ebene einzelner Kreativer unterstreicht. Zugleich führt die Theorie auch gruppenbasierte sowie Umweltfaktoren ein, wodurch sie attraktiv für den hier interessierenden Forschungszusammenhang ist.

Ein erweitertes Verständnis von Netzwerken spielt auch eine zentrale Rolle in verwandten Studien zur Relevanz kollaborativer Kreativität und sozialer Netzwerke in Populärkultur und Wirtschaft. Soziale Netzwerke werden vor dem Hintergrund der jüngsten technologischen Entwicklungen in Bezug auf *agencies* (Bell 2018; Miettinen 2013; Watson 2011) im Bereich Kommunikation (Sternberg/Lubart 2002) oder der Verbreitung und wirtschaftlichen Verwertung von Musik diskutiert. Peter Tschmuck verweist auf Zusammenhänge zwischen Netzwerkbildung, technologischen Entwicklungen und Paradigmenwechseln in der Musikindustrie, die er als „Revolutionen“ bezeichnet (Tschmuck 2012). Es liegt auf der Hand, dass soziologische Theorien wie die Akteur-Netzwerk-Theorie (Latour 2007) auch für die kollaborative Musikproduktion relevant sind, da sie nicht nur Menschen, sondern auch Technologien, (Big) Data und künstliche Intelligenz (KI) bzw. maschinelles Lernen mitberücksichtigen. Musik(produktions)technologien sind hierin keine passiven Agenten, die menschlichen Akteur*innen untergeordnet sind (Brett 2021; Strachan 2017), sondern bestimmen kreatives Handeln maßgeblich durch die Einführung von Emergenz und Kontingenz, ähnlich wie in der Zusammenarbeit zwischen menschlichen Akteur*innen (Sawyer/DeZutter 2009). KI-basierte Algorithmen unterstützen oder ersetzen aktuell sogar bisweilen die menschliche Beteiligung am Produktionsprozess (vgl. Drott 2021; Wolinski 2017).

Trotz der umfangreichen Literatur, welche die Vorteile der Zusammenarbeit für kreative Prozesse betont, heben einige Studien auch potenziell hinderliche Aspekte hervor: In ihrer Bewertung des kollaborativen Songwritings diskutieren Pettijohn und Ahmed (2010) das Konzept des „social loafing“ als die „likelihood of individuals contributing less when working on a task as part of a group than when working on a task alone“ (ebd.: 2). Gestützt auf Grundlagenforschung (Latané/Williams/Harkins 1979) weisen die Autoren darauf hin, dass dieses soziale *Schmarotzen* oder *Nutznießen* „generally increases with group size and decreases with task importance, potential for evaluation, uniqueness of individual contributions, and complexity of task“ (Pettijohn/Ahmed 2010: 2). Bennett (2014: 130) fand heraus, dass Gruppen, die nicht mehr als vier oder fünf Kollaborateur*innen umfassen, in der professionellen Songwriting-Praxis ideal sind. Dieser Befund ist insofern interessant, als dass an vielen zeitgenössischen Hits deutlich mehr Mitwirkende mitgearbeitet haben (s. Tab. 1 und 2), unabhängig davon, ob sie in Songwriting Camps oder anderen kollaborativen Strukturen entstanden sind. Dies schließt jedoch eine rationale Arbeitsteilung in den verschiedenen Phasen des Produktionsprozesses nicht aus: Songs, die von einer kleineren Gruppe von Songwriter*innen geschrieben wurden, werden anschließend von Toningenieur*innen, (Beat-)Programmierer*innen, Produzent*innen und anderen Kreativen weiter bearbeitet und optimiert. Diese müssen sich heute nicht mehr zwangsläufig direkt treffen, um an dem betreffenden Projekt mitzuarbeiten, da sie wahrscheinlich an ver-

schiedenen geografischen Standorten leben und arbeiten (vgl. Herbst/Albrecht 2018; Thorley 2019).

Weitere Faktoren, die berücksichtigt werden müssen, sind der Strukturierungsgrad der kreativen Gruppen sowie die Vorgaben für deren Arbeit. Indem formale Strukturen den einzelnen Beteiligten klare Vorgaben, Leitlinien und Rollenerwartungen bieten, können sie die kreative Entstehung von musikalischen Produkten erleichtern (Sawyer/DeZutter 2009) und das *social loafing* reduzieren (Pettijohn/Ahmed 2010), wodurch möglicherweise Ressourcen und Energie freigesetzt werden, um Neues zu produzieren (Rosso 2014: 555). Zu strengen Strukturen oder Vorgaben hinsichtlich der Ergebnisse bergen hingegen die Gefahr, Innovationen einzuschränken (Sawyer 2012: 235; Schiemer/Schüßler/Theel 2022). In ihrer explorativen Arbeit zu finnischen Songwriting Camps konnte Riikka Hiltunen (2021: 148) keine eindeutigen Vorteile oder Einschränkungen aus den strengen Strukturen der Camp-Organisation schließen, sondern stattdessen eine mögliche Bedrohung für die Kreativprozesse aufgrund der Künstlichkeit der Inszenierung rekonstruieren. Zu Referenzliedern, die den Songwriter*innen als Teil ihrer Briefings zur Verfügung gestellt wurden, bemerkt Hiltunen:

„Listening to reference songs helps songwriters to create something similar, but it may also make it more difficult for them to produce something different, original and novel. Thus, the past constrains creative and future-oriented thinking among songwriters in various ways: on the domain level as the anticipation of futures that are similar to the past, and on the individual level as overly deep knowledge, past experiences, and excessively routinised or inadequate skills“ (Hiltunen 2021: 156f).

Referenzsongs sollen Songwriter*innen Ideen oder Inspiration geben, können jedoch als einschränkend empfunden werden und sich negativ auf die individuelle Kreativität auswirken.

3.2 Rollenverständnisse und Fähigkeiten

Der zuvor diskutierte historische Überblick und die Kreativitätsmodelle haben bereits einige Vorteile der Zusammenarbeit von Songwriter*innen aufgezeigt. Dabei sind viele der Vorteile vor allem auf die Tatsache zurückzuführen, dass die beteiligten Akteur*innen unterschiedliche Rollen und damit verbundene Fähigkeiten in den Prozess einbringen können (vgl. Nasta/Pirolo/Wikström 2016). Diese Rollenverteilung lässt sich in der Geschichte weit zurückverfolgen, insbesondere, was die Trennung von musikalisch-klanglicher Komposition und Text angeht: Carole King (Musik) und Gerry Goffin (Text), Mike Stoller (Musik) und Jerry Leiber (Text), Barry Mann (Musik) und Cynthia Weil (Text), Brian Holland (Musik), La-

mont Dozier (Musik und Text) und Eddie Holland (Text), Mike Chapman (Musik) und Nicky Chinn (Text). Andere Formen der Zusammenarbeit umfassen gemeinsame lyrische und musikalische Beiträge (z. B. Ellie Greenwich und Jeff Barry), Artist and Repertoire (A&R) und Songwriting, Performance und Produktion (z.B. Clive Calder und Robert John „Mutt“ Lange) oder Songwriting/Produktion und A&R/PR (Mike Stock, Matt Aitken, Pete Waterman).

Strukturelle und wirtschaftliche Veränderungen in der Plattenindustrie seit den 1980er-Jahren sowie technologische Fortschritte führten zu unterschiedlichen Modellen der populären Musikproduktion (Bell 2018; Leyshon 2009; Strachan 2017). Auf der einen Seite ermöglichten erschwingliche und leistungsstarke digitale Musikproduktionstechnologien es Solokünstler*innen und Gruppen mit kleineren Budgets, ihre Musik in professioneller Qualität zu schreiben, zu entwickeln und zu produzieren (Walzer 2017) ohne hierzu Plattenverträge zu benötigen, was vor diesen technologischen Innovationen undenkbar gewesen war (Fitterman Radbill 2017; Marshall 2014). Auf der anderen Seite professionalisierten sich Kreative, um über die Zusammenarbeit mit Fachleuten aus verschiedenen Spezialisierungen deren Expertisen für eigene Projekte oder Produkte zu nutzen.

Ob vereint in einer Person oder aufgeteilt zwischen verschiedenen Kreativen, die zeitgenössische Pop(ular-)Musikproduktion beruht auf verschiedenen Rollen: *Topliner* kreieren Gesangsmelodien, Hooks und Texte in der Tradition ehemaliger Texter*innen. Oft sind Topliner selbst Sänger*innen, die in der Lage sind, qualitativ hochwertigen Demo-Gesang aufzunehmen, aber manchmal auch als spezialisierte Gesangsproduzent*innen fungieren. Die Rolle des*r *Songwriter*in* ist nicht klar definiert, da das Aufgabengebiet sowohl Text- als auch Musikproduktion umfassen kann. In Bezug auf die musikalische Komposition schreiben *Songwriter*innen* die Essenz des Songs, einschließlich seiner Form, harmonischen Progression, Melodien und manchmal des Arrangements. Die Rolle des*r *Producer*in* ist ähnlich vielfältig (vgl. Burgess 2013), beinhaltet aber im Wesentlichen die gesamte kreative und oft wirtschaftliche Aufsicht. Produzent*innen können stark an der Erstellung des musikalischen Materials und der Ausführung technischer Aufgaben beteiligt sein oder alternativ nur den kreativen Prozess überwachen. In den meisten elektronischen Genres haben Produzent*innen traditionelle *Songwriter*innen*-Rollen ersetzt, da die Essenz eines elektronischen Songs eher im Sound und in den Beats liegt als in konventionellen musikalischen Qualitäten wie Harmonie und Struktur (Brett 2021). *Engineers* sind für die technische Umsetzung verantwortlich (Zak 2009) und spezialisieren sich manchmal auf bestimmte Produktionsphasen wie Aufnahme, Schnitt, Mischung und Mastering. Oft werden die Rollen der Engineers nicht adäquat in den Credits dargestellt, was die eigenen Chart-Analysen weiter oben unterstreichen. Der Grund hierfür sind vermutlich die Copyright Regularien, welche Ingenieur*innen und Produzent*innen in der

Regel keine Tantiemen zugestehen – wobei dies zumindest in den Vereinigten Staaten im Umbruch zu sein scheint (Osborne 2022: 201f.).

Die eben besprochenen Rollen sind allerdings nicht trennscharf, sondern können dadurch, dass es im Hinblick auf die Aufgaben zum Teil erhebliche Überschneidungen gibt, verschwimmen. Es scheint, dass der Trend zur Spezialisierung weniger auf „traditionellen Rollen“ (Instrumentalist*in, Sänger*in, Texter*in) als auf spezifischen Kompetenzen oder Expertisen (Tracking, Toplining) basiert. Laut Harding, einem erfolgreichen Produzenten von Tanzmusik und Boygroups, „it takes a number of specific skill sets to achieve a result that is worthy of chart success. [...] My typical creative team would comprise of: A team-leader, a keyboard player/programmer, a rhythm programmer and a lyricist/vocalist (,top-liner)“ (Harding 2020: 71). Programmierer*innen fallen nicht in eine traditionelle Rolle, da ihre Arbeit verschiedene Aspekte umfasst, einschließlich Songwriting, Produktion und Technik, von denen viele auf Performance-Know-how zu basieren scheinen. Hier gibt es auch Hinweise darauf, dass Rollenverständnis und Verantwortlichkeiten weniger festgelegt und fließender sind.

Robert Wilsmore und Christopher Johnson (2022) halten künstlerische Rollen und Selbstverständnisse in ihrer jüngsten Forschung zur Koproduktion für nicht eindeutig und nehmen an, dass sich diese während des Arbeitsprozesses verändern können. Im Extremfall wird das Individuum in die Gruppe aufgenommen, durch diese absorbiert und über diese Integration letztlich *unsichtbar als Individuum*. Wilsmore und Johnson beziehen sich in dieser Hinsicht auf den Begriff „Scenius“, wie er vom Komponisten und Produzenten Brian Eno definiert wurde: „Scenius is the intelligence of a whole operation or group of people. [...] Let's forget the idea of genius for a little while, let's think about the whole ecology of ideas that give rise to good new thoughts and good new work“ (Eno 2009: o.S.). Der vereinheitlichende Charakter von Scenius unterliegt jedoch praktischen Grenzen, denn sobald Lizenzgebühren verhandelt und prozentual aufgeteilt werden sollen, müssen die Anteile der Beteiligten letztlich wieder sichtbar gemacht und zugeordnet werden.

3.3 Individuelles und kollaboratives Songwriting – ein Parallelsystem?

Die vorangegangenen Überlegungen könnten leicht den Eindruck erwecken, dass Songwriting Camps und andere industriellere Formen des Musikschaaffens ein paralleles System zu Musiker*innen, Singer-Songwriter*innen oder Artist-Producer*innen sind, die ihre Musik (angeblich) selbst schreiben und produzieren. Aber ein erheblicher Teil der Musiker*innen, die durch das Schreiben ihrer Songs *authentisch* erscheinen, erhalten Hilfe von professionellen Songwriter*innen – zusätzlich zu Engineers und Producers, deren Beitrag weniger stigmatisiert ist, da sie schon immer unabdingbar waren, um einen Song auf Platte aufzunehmen

(Burgess 2014). Selbst Musiker*innen aus oftmals als *authentisch* bzw. hand- oder selbstgemacht inszenierten Genres, wie Singer/Songwriter oder Rockmusik, suchen in unterschiedlichem Maße Unterstützung bei erfolgreichen Kolleg*innen, zum Beispiel:

- The Corrs, Aerosmith, Van Halen, Toto: Glen Ballard;
- Jamie Cullum, James Blunt, Tina Turner: Guy Chambers;
- Dream Theater, Bon Jovi, Alice Cooper, Meat Loaf, Scorpions: Desmond Child;
- Adele, Sia, KT Tunstall: Samuel Dixon;
- Phil Collins, Joss Stone: Lamont Dozier;
- Neil Diamond, Bonnie Raitt: Beth Nielsen Chapman;
- Adele, James Morrison, Stormzy, Sam Smith: Fraser T. Smith.

Bennett (2011; 2014) bezeichnet diese Zusammenarbeit, von der sowohl die Musiker*innen als auch die Songwriter*innen gegenseitig profitieren, als „Svengali“-Modell. Songwriter*innen können erwarten, dass der Song von bekannten Interpret*innen aufgeführt wird, mit denen sie zusammengearbeitet haben, und nicht vom Verlag an unbekannte Künstler*innen verkauft wird, sodass sich ihre Chance auf Tantiemenzahlungen erhöht. Die Performer*innen profitieren davon, sich emotional stärker im Sinne von „Ownership“ verbunden zu fühlen, was sich dann in einer überzeugenderen und *authentischeren* Performance und einem stärkeren Eindruck auf das Publikum niederschlägt (Bennett 2014: 246f.). Auch die Berufserfahrung der Songwriter*innen wird dem Song wahrscheinlich mehr Qualität verleihen – eine Voraussetzung für kommerziellen Erfolg (Bennett 2011; Long/Barber 2015). Aber „artists still have their authenticity to sell, of course, and thus have a vested interest in publicly diminishing the role of the Other“ (Bennett 2014: 25). Aus diesem Grund ist der Öffentlichkeit vermutlich die typischerweise große Gruppe von Songwriter*innen, Producers, Engineers, Topliners und anderen Rollen hinter den Kulissen nicht bekannt bzw. wird diese Verbindung eher verschleiert, obwohl die Beziehungen zwischen den Interpret*innen und Songwriter*innen von mehrjährigen Partnerschaften (vgl. Long und Barber 2015) bis hin zu Auftragsvereinbarungen auf der Grundlage von *Pitch-Listen*, bei denen sich die Songwriter und Künstler nie treffen, reichen:

„Recording artists who do not write their own songs often use ‚pitch lists‘ that are exclusively distributed within industry circles. These lists, which come to the songwriter via the artist’s management or record producer or from the songwriter’s music publisher, try to describe the type of song the artist is looking to record. In response, the songwriter is invited to interpret that request and offer the artist a song that fits the specification“ (Anderton/Dubber/James 2013: 51).

Pitch-Listen dienen mehreren Zwecken, wie der Veranschaulichung der gewünschten ästhetischen und produktionstechnischen Aspekte, der Förderung spezifischer Star-Personas oder der Motivation zu marktspezifischen Ergebnissen. Es scheint daher, dass Songwriting Camps und andere industriellere Formen des Musikschaftens *kein* Parallelsystem zu Musiker*innen, Singer-Songwriter*innen oder Artist-Producer*innen sind, die ihre Musik selbst schreiben und produzieren. Stattdessen scheinen Formen rationaler Arbeitsteilung die Norm in vielen Subgenres kommerzieller populärer Musik zu sein.

4. Wirtschaftliche und rechtliche Aspekte

Eine kommerziell ausgerichtete Industrie wie die Pop(ular)musik-Wirtschaft hat Arbeitspraktiken und -realitäten etabliert, die maßgeblich von wirtschaftlichen und rechtlichen Aspekten beeinflusst werden. Die vorangegangenen Überlegungen zur Kollaboration in Songwriting Camps befassten sich mit Vorteilen sowohl für die Kreativität als auch für den kommerziellen Erfolg des resultierenden Produkts, unter dem Vorbehalt, dass die Charts keine Fehler oder Nicht-Erfolge ausweisen und daher keine genaue Darstellung aller parallel ablaufenden Prozesse der Erstellung und Auswertung anbieten können. Für Songwriter*innen scheinen aber Kollaboration und Netzwerkbildung auch außerhalb der Charts von Vorteil zu sein, um mit wirtschaftlichen Unsicherheiten umzugehen, die ihren Beruf im Allgemeinen charakterisieren (Jones 2005). Ein anhaltender Trend in den letzten Jahrzehnten waren rückläufige Budgets in der Plattenindustrie (Leyshon et al. 2005), die zu weniger Aufträgen oder Jobs für Songwriter*innen führten (Laat 2015: 234). Darüber hinaus müssen Songwriter*innen ihre Tantiemen mit den Produzent*innen teilen. Harding (2020: 54) rekonstruiert eine Entwicklung der Gewichtung von Anteilen von den 1950ern bis in die 1970er-Jahre: Die in den 1950er Jahren noch gleichgewichtige Aufteilung verschob sich in Richtung einer 80:20-Aufteilung zugunsten der Songwriter*innen. Demgegenüber stellt Kim de Laat (2015: 233f.) ein „unwelcome jurisdictional encroachment“ durch die immer wichtiger werdende Rolle der Produzent*innen mit höheren Anteilen am Song-Urheberrecht (zuzüglich einer Produktionsgebühr) fest sowie eine Tendenz unnamhaften Künstler*innen, aufgrund ihrer höheren Machtposition Songwriting-Credits ohne ausreichende eigene Beiträge für sich zu beanspruchen.

Eine Folge der sich verschlechternden wirtschaftlichen Bedingungen in der Tonträgerindustrie sind außerdem *postbürokratische* Arbeitsvereinbarungen: Feste und hierarchische Unternehmensstrukturen – zum Beispiel eine Plattenfirma, die Studios besitzt und Engineers und Producer beschäftigt, wie es bei EMI in der Beatles-Ära und ihren Abbey Road Studios der Fall war – wurden durch temporäre und egalitärere Organisationsformen ersetzt, die eine „more efficient, flexible,

and cost-effective method of production“ ermöglichen (ebd.: 226). Expert*innen kommen nun temporär zusammen, um an einem bestimmten Projekt zu arbeiten, und können sich im Rahmen eines anderen Projekts wieder treffen. Mit anderen Worten: Arbeitskonstellationen sind heute weniger fest als in früheren Dekaden, wo etablierte Teams über Jahre oder Jahrzehnte hinweg zusammenarbeiteten. Diese Fluidität sowie der finanzielle Wettbewerb mit Produzent*innen und Künstler*innen sorgen heutzutage dafür, dass sich ein kollegiales Ethos unter professionellen Songwriter*innen etabliert hat was die Aufteilung von Tantiemen als Haupteinnahmequelle angeht. In den postbürokratischen, projektbasierten Kollaborationen teilen sich Songwriter*innen die Tantiemen in der Regel gleichmäßig, unabhängig von der Quantität oder Qualität der Beiträge und entgegen dem historischen Motto: „write a word, get a third“ (Bennett 2014; Laat 2015). Lizenzgebühren werden selten ausgehandelt, was ein Modell ist, um mit unsicheren Arbeitsbedingungen umzugehen, ein gewisses Maß an Kontrolle zu behalten und Stabilität zu erzielen (Laat 2015: 242). Weitere Gründe für diese egalitäre Praxis sind:

- Die Arbeitsatmosphäre ist produktiver, ohne dass bei jedem Projekt rechtliche Regelungen diskutiert werden müssen;
- Einladungen zur zukünftigen Zusammenarbeit sind wahrscheinlicher;
- Verringerung des wahrgenommenen Drucks, bei jedem Projekt gleichermaßen kreativ zu sein;
- Quantifizierung kreativer Beiträge in rechtlicher Hinsicht wird obsolet (d. h. Urheberrechte und Lizenzgebühren);
- Auswahl der besten Ideen ohne individuelle Lizenzgebühren; professioneller Umgang (Bennett 2014; Jones 2005; Laat 2015).

Gleichberechtigte *Splits* wirken finanziellen Unsicherheiten entgegen und sichern die Teilnahme an zukünftigen Projekten. Wie Bennett (2014: 129) betont, sind Songwriter*innen bereit, einen Großteil ihrer Tantiemen aufzugeben, wenn sie mit anderen Fachleuten zusammenarbeiten können, weil sie erwarten, dass sich die höhere Qualität des Produkts wirtschaftlich auszahlt und die Erfahrung des kreativen Prozesses angenehmer ist. Darüber hinaus wird die Zusammenarbeit mit anderen Rollen als vorteilhaft angesehen, auch wenn sie auf Kosten der Tantiemen geht, da das Ergebnis des Songwriting-Prozesses kein Notenblatt mehr ist:

„All of the successful co-writers achieved the bare minimum of outcomes – that is, lyric, melody, form and harmony were agreed and fixed into some medium – most commonly an audio recording. Most of the partnerships went further and created a high-quality demo or even a completed recording, adding sub-

stantial arrangement content. This was often considered essential for presentation reasons (where the song needed to be played to others)“ (ebd.: 224f.).

Infolgedessen sind Songwriter*innen gleichermaßen motiviert und gezwungen, bereits in der Schreibphase mit Produzent*innen, Programmierer*innen, Interpret*innen und Tontechniker*innen zusammenzuarbeiten, damit möglichst schnell eine qualitativ hochwertige Aufnahme erstellt werden kann, die sich monetarisieren lässt. Produktionselemente und klangliche Aspekte sind im Vergleich zum zugrunde liegenden musikalischen Material immer wichtiger geworden, eine Entwicklung, die ältere Songwriter wie Barry Mann beklagen:

„The biggest problem for me – my end of this – of writing stuff for the market now is not writing the melodies, it is the presentation. There are sounds that are commercial now and you got to know how to do that. There are certain drum sounds that are commercial. And I'm not into that now. We wrote a song and I did my demo of it – it was very good, a nice demo – but then we gave it to somebody else who programs for the market and he took it and really brought it to a whole other place. I could never have programmed it that way. And it's so much more commercial-sounding. The melody was fine. It's just that I didn't present it right“ (Mann in Egan 2004: 79).

Jerry Leiber teilt diese Meinung: „I think that the keynote and the focus of today's songwriting is virtuosity in the studio. [...] I think the dimension of lyric writing has gotten kind of slim“ (Leiber in Egan 2004: 50). Folglich müssen sich Songwriter*innen entscheiden, ob sie selbst Produzent*innen werden, um die Erwartungen zu erfüllen, oder mit Produzent*innen zusammenarbeiten.

Das Urheberrecht beeinflusst die Praxis des kommerziellen Musikschaffens in vielerlei Hinsicht, wobei zu bedenken ist, dass die Lizenzgebühren von Land zu Land unterschiedlich definiert sind und abgerechnet werden (Döhl 2016; Halloran 2017; Hull/Hutchison/Strasser 2011; Osborne 2017a; 2017b). Wie in der vorangegangenen Analyse (s. Tab. 1 und 2) der britischen und deutschen Charts zu sehen ist, werden Songtexte und Musik in Bezug auf die Tantiemen unterschiedlich behandelt: Während das Copyright im anglophonen Raum (u. a. USA und GB) nur zwischen Komposition (Musik und Text) und der Tonaufnahme unterscheidet, differenziert das Copyright in den meisten zentraleuropäischen Ländern zwischen Musik, Text und Tonaufnahme, was sich auch in entsprechender Vergütung niederschlägt. Der grundlegende Unterschied zwischen der Rechtsauffassung und den damit verbundenen Geschäftsmodellen liegt im Verständnis von Urheberschaft: Während Copyright-Systeme Musik handelbar machen – insbesondere im anglophonen „Common Law“-System –, gilt im deutschsprachigen bzw. zentraleuropäischen Urheberrecht („Civil Law“-System) die Regel, dass

dieses Recht nicht verkauft werden kann, weil es personenbezogen ist (Osborne 2017b: 575; 2022: 6f.).

Darüber hinaus unterscheiden viele westliche Nationen zwischen mechanischen und leistungsbasierten Rechten (vgl. Osborne 2017a; 2017b). Die Konsequenzen für Session-Musiker*innen – als auch für einige andere Rollen in den Songwriting Camps – sind, dass Tantiemen für die Performance (z. B. das Einspielen) gezahlt werden, aber der Zugang zu den lukrativeren mechanischen Reproduktionsrechten in der Regel eingeschränkt ist (Osborne 2017b). Auch wenn (Session-)Musiker*innen das musikalische Material als Interpret*innen einspielen oder gar die Entwicklung von Teilen des Liedes wie Melodien, Riffs oder charakteristische Rhythmen gestalten, werden sie nur für ihre Performance-Leistung und nicht für ihren kreativen Beitrag honoriert (vgl. Herbst/Albrecht 2018), oder gar nur mit einer Einmalzahlung entschädigt. Andere Rollen wie diejenige der Rhythmus- oder Keyboard-Programmierer*innen (Harding 2020) beinhalten Songwriting-Aktivitäten und sind ähnlich schwer einer bestimmten Form der Rechteverwertung zuzuordnen. Gleiches gilt für die Leistungen von Produzent*innen, die sich erheblich mit jenen des Songwritings überschneiden können. Weitere erschwerende Faktoren und zukunftsweisende Themen sind der Einfluss durch Sampling-Rechte (Döhl 2016; 2022), KI-basierte Kompositionen (Drott 2021) oder die transparente Dokumentation des Produktionsprozesses auf Grundlage von Blockchain-Technologien (O'Dair 2019; Tschmuck 2020). All dies wirft grundlegend neue Fragen zum Urheber*innen- und Leistungsschutz auf, welche die wirtschaftliche Realität und kollaborative Arbeitsweise von Songwriter*innen und anderen Musikschaffenden in Zukunft prägen werden. Rechtliche Regelungen werden zunehmend komplexer in Projekten, an denen eine große Anzahl von Spezialist*innen beteiligt ist, die sich nicht leicht in traditionelle Urheberrechtskategorien einordnen lassen und bei denen einzelne Beiträge nicht einfach identifiziert oder quantifiziert werden können (Lata 2015; Sawyer/DeZutter 2009; Wilsmore/Johnson 2022). In Situationen mit vielen Kollaborator*innen wie in Songwriting Camps ist die postbürokratische Lösung gleicher Anteile der pragmatischste und vielleicht faireste Weg, individuelle Beiträge zu entlohen. Bisher ist wenig über aktuelle Prozesse, Dynamiken und Rechtspraktiken in Songwriting Camps und darüber, wie sich wirtschaftliche und kreative Aspekte in diesen gegenseitig beeinflussen, bekannt. Darüber hinaus gilt es, insbesondere auch die Interessen von *Stakeholdern*, wie Plattenlabels, Verlagen, Aggregatoren wie Musik-Streaming-Plattformen und Organisatoren von Songwriting Camps zu beachten. Diese wirtschaftlichen Variablen werden bei der Untersuchung von Kreativität, Songwriting und Plattenproduktion leicht übersehen, obwohl sie den Prozess und das Ergebnis grundlegend mitbestimmen.

5. Schlussfolgerungen

Songwriting und Musikproduktion haben sich immer Seite an Seite mit den jeweils gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen entwickelt und zeigen sich beeinflusst von fließenden sozioökonomischen Praktiken und technologischen Fortschritten. Vor allem als Teil einer stark kommerziell orientierten Kreativindustrie hat populäre Musik kapitalistische Praktiken wie Fließbandstrukturen in ihrem Streben nach effizienterer und effektiverer Produktion übernommen. Die Arbeitsteilung wurde zur primären Produktionsweise, wobei kleine Teams von Songwriter*innen zu großen Gruppen von Spezialist*innen herangewachsen sind, die auf Projektbasis zusammenarbeiteten. Songwriting Camps könnten die Praxis der Fließbandproduktion von Musikern perfektioniert haben. Ob diese Organisationsform, die um Teams von sich ständig verändernden Individuen herum aufgebaut ist, langfristig gegenüber anderen Formen des Songwritings und der Produktion, die auf festeren oder institutionalisierten Strukturen basieren, erfolgreich sein kann, bleibt abzuwarten. Bislang wurde diesen parallelen Strukturen, diesen *Parallelgesellschaften* innerhalb des Musikproduktionsprozesses, noch so wenig akademische Aufmerksamkeit zuteil, dass sich diesbezüglich derzeit keine hinreichend fundierten Aussagen treffen lassen.

Die (westliche) Welt wandelt sich aktuell von einer Ökonomie, die auf materiellen Objekten basiert, zu einer Ökonomie der Ideen. Das Industriezeitalter, wie wir es kennen, weicht einer neuen, auf Wissen basierenden Wirtschaft, einer Kreativwirtschaft (Powell/Snellman 2004), die stark von Postdigitalität und umweltlichen Medienkulturen geprägt ist (Hörl 2018). Während in der Musik das Produkt – eine aufgenommene Single oder ein Album – immer noch das Ziel ist, leitet sich sein Wert von seinem kreativen Potenzial ab, wie auch immer dieses definiert werden mag. In diesem Sinne kann sich eine postbürokratische Organisation in Form von Songwriting Camps mit Spezialist*innen, die in ständig wechselnden Teams arbeiten, als erfolgreiche Form der Zusammenarbeit mit Bezug auf aktuelle Kreativitätstheorien erweisen, solange die oftmals strengen Strukturen und wirtschaftlichen Vereinbarungen die Kreativität nicht ersticken. Es wäre auch lohnenswert, die Zusammensetzung der Teams systematisch zu beobachten, um festzustellen, wer eigentlich in welcher Form an diesen Camps teilnimmt, welche Konstellationen sich bilden und wie sich deren Konstitution auf Prozesse und Ergebnisse auswirkt. Weitere Fragen betreffen ökonomische Dimensionen: Wer sind die Hauptnutznießenden und Verwerter*innen (Verlage, Plattenfirmen, Aggregatoren, Streaming-Plattformen, einzelne Camp-Veranstalter*innen)? Profitieren Kreative von diesen Strukturen, und auf welche Weise? Wird sich ihre oftmals unsichere und prekäre wirtschaftliche Situation durch interne Lizenzvereinbarungen mit den Stakeholdern in Zukunft verbessern? Passen sich die Urheberrechts- und Leistungsschutzgesetze den neuen Realitäten in

der Branche an? Auch technologische Aspekte sollten nicht außer Acht gelassen werden, nicht nur aus der Perspektive der praktischen Musikproduktion, sondern auch als Konfiguration und Agenten der Zusammenarbeit. Durch die Verbreitung von Audio- und Videokommunikationsplattformen mit niedriger Latenz und reinen Online-Musikproduktionssystemen finden zunehmend kollaborative Songwriting- und Produktionsverfahren im Internet statt (Gabrielli/Squartini 2016; Hajimichael 2011; Koszolko 2017). Seit der Covid-19-Pandemie laufen sogar große kollaborative Projekte wie Songwriting Camps rein virtuell ab und werfen Fragen zu verschiedenen Gruppen und Akteur*innen von Kreativen, Inklusivität und Diversität sowie zu kreativer Arbeit über nationale Grenzen hinweg und für globale Märkte auf, die es wert sind, erkundet zu werden und welchen wir in unserem Forschungsprojekt in der nächsten Zeit nachgehen werden.

Literatur

- Adorno, Theodor W./Simpson, George (1941). „On Popular Music.“ In: *Zeitschrift für Sozialforschung* 9 (1), S. 17–48.
- Anderton, Chris/Dubber, Andrew/James, Martin (2013). *Understanding the Music Industries*. London: SAGE.
- Banks, Mark (2010). „Craft Labour and Creative Industries.“ In: *International Journal of Cultural Policy* 16 (3), S. 305–21.
- Barber, Simon (2020). „Songwriting in the Studio.“ In: *The Bloomsbury Handbook of Music Production*. Hg. v. Simon Zagorski-Thomas und Andrew Bourbon. New York: Bloomsbury Publishing, S. 189–204.
- Barber, Simon/Jones, Mike (Hg.) (2019). „The Songwriting Studies Journal Issue #1.“ In: *Songwriting Studies*, <https://songwritingstudies.com/journal> (Zugriff: 8.6.2023).
- Bell, Adam Patrick (2018). *Dawn of the DAW. The Studio as Musical Instrument*. New York: Oxford University Press.
- Bennett, Joe (2011). „Collaborative Songwriting. The Ontology of Negotiated Creativity in Popular Music Studio Practice.“ In: *Journal on the Art of Record Production* 5, <https://www.arpjournal.com/asarpwp/collaborative-songwriting-%E2%80%93-the-ontology-of-negotiated-creativity-in-popular-music-studio-practice> (Zugriff: 8.6.2023).
- Bennett, Joe (2013). „Constraint, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Teams.“ In: *The Act of Musical Composition*. Hg. v. Dave Collins. Farnham: Ashgate, S. 139–69.
- Bennett, Joe (2014). *Constraint, Creativity, Copyright and Collaboration in Popular Songwriting Teams*. Dissertation. University of Surrey, Guildford.
- Brett, Thomas (2021). *The Creative Electronic Music Producer*. New York: Routledge.

- Bulgren, Christopher W. (2023). „Standing in the Shadows. The Songwriting, Recording, and Production of Holland-Dozier-Holland.“ In: *Rock Music Studies* 10 (1), S. 38–50. DOI: 10.1080/19401159.2022.2109539.
- Burgess, Richard James (2013). *The Art of Music Production. The Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Burgess, Richard James (2014). *The History of Music Production*. New York: Oxford University Press.
- Clarke, Eric F./Doffman, Mark (2017). *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music* (= Studies in musical performance as creative practice 2). New York: Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (2015). *The Systems Model of Creativity. The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*. Cham: Springer.
- Cunningham, Mark (1998). *Good Vibrations. A History of Record Production*. London: Sanctuary.
- Dannhauer, Michael (2020). *(Über-)Leben als Popmusiker*in. Eine empirische Untersuchung zur tertiären Ausbildung, dem Tätigkeitsprofil sowie den professionellen Herausforderungen und Kompetenzbeständen von Berufsmusiker*innen im Bereich Populärer Musik*. Dissertation. Leuphana Universität Lüneburg, https://pub-data.leuphana.de/files/1032/diss_2020_dannhauer_michael.pdf (Zugriff: 8.6.2023).
- Deci, Edward L./Ryan, Richard M. (2008). „Self-Determination Theory. A Macrotheory of Human Motivation, Development, and Health.“ In: *Canadian Psychology* 49 (3), S. 182–85.
- Döhl, Frédéric (2016). *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*. Bielefeld: transcript.
- Döhl, Frédéric (2022). *Zwischen Pastiche und Zitat. Die Urheberrechtsreform 2021 und ihre Konsequenzen für die künstlerische Kreativität* (= Musik und Klangkultur 58). Bielefeld: transcript.
- Drott, Eric (2021). „Copyright, Compensation, and Commons in the Music AI Industry.“ In: *Creative Industries Journal* 14 (2), S. 190–207.
- Egan, Sean (2004). *The Guys who Wrote 'em. Songwriting Geniuses of Rock and Pop*. London: Askill.
- Eno, Brian (2009). „Brian Eno Speaking at the Sydney Luminous Festival.“ In: *Synthtopia*, <https://www.synthtopia.com/content/2009/07/09/brian-eno-on-genius-and-scenius> (Version vom 9.7.2009, Zugriff: 8.6.2023).
- Fitterman Radbill, Catherine (2017). *Introduction to the Music Industry. An Entrepreneurial Approach*. New York: Routledge.
- Fletcher, Lawson/Lobato, Ramon (2013). „Living and Labouring as a Music Writer.“ In: *Cultural Studies Review* 19 (1), S. 155–176.
- Frith, Simon (1978). *The Sociology of Rock* (= Communication and Society). London: Constable.

- Frith, Simon/Zagorski-Thomas, Simon (2012). *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*. Aldershot: Ashgate.
- Gabrielli, Leonardo/Squartini, Stefano (2016). *Wireless Networked Music Performance*. New York: Springer.
- Hajimichael, Mike (2011). „Virtual Oasis. Thoughts and Experiences about Online Based Music Production and Collaborative Writing Techniques.“ In: *Journal on the Art of Record Production* 5, <https://www.arpjournal.com/asarpwp/virtual-oasis-%E2%80%93-thoughts-and-experiences-about-online-based-music-production-and-collaborative-writing-techniques> (Zugriff: 8.6.2023).
- Halloran, Mark E. (Hg.) (2017). *The Musician's Business & Legal Guide*. New York: Routledge.
- Harding, Phil (2010). *PWL from the Factory Floor*. London: Cherry Red.
- Harding, Phil (2020). *Pop Music Production. Manufactured Pop and Boybands of the 1990s*. London: Routledge.
- Herbst, Jan Peter/Albrecht, Tim (2018). „The Work Realities of Professional Studio Musicians in the German Popular Music Recording Industry. Careers, Practices and Economic Situations.“ In: *IASPM Journal* 8 (2), S. 18–37.
- Hiltunen, Riikka (2021). *Foresightfulness in the Creation of Pop Music. Songwriters' Insights, Attitudes and Actions*. Dissertation. University of Helsinki.
- Hörl, Erich (2018). „The Environmentalitarian Situation. Reflections on the Becoming-environmental of Thinking, Power, and Capital.“ In: *Cultural Politics* 14 (2), S. 153–173.
- Horst de Cuestas, Katharina (2023). „CODIP-Promotionen.“ Leuphana Universität Lüneburg, <https://www.leuphana.de/zentren/zzl/codip/promotionen.html> (Zugriff: 8.6.2023).
- Hull, Geoffrey P./Hutchison, Thomas W./Strasser, Richard (2011). *The Music Business and Recording Industry. Delivering Music in the 21st Century*. New York: Routledge.
- Jasen, David A. (2015). *Tin Pan Alley. An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*. London: Routledge.
- Jones, Mike (2005). „Writing For Your Supper. Creative Work and the Contexts of Popular Songwriting.“ In: *Words and Music*. Hg. v. John Williamson. Liverpool: Liverpool University Press, S. 219–250.
- Kerrigan, Susan (2013). „Accommodating Creative Documentary Practice within a Revised Systems Model of Creativity.“ In: *Journal of Media Practice* 14 (2), S. 111–127.
- Koszolko, Martin K. (2017). „The Giver. A Case Study of The Impact of Remote Music Collaboration Software on Music Production Process.“ In: *IASPM Journal* 7 (2), S. 32–40.
- Laat, Kim de (2015). „Write a Word, Get a Third.“ In: *Work and Occupations* 42 (2), S. 225–256.

- Latané, Bibb/Williams, Kipling/Harkins, Stephen (1979). „Many Hands Make Light the Work. The Causes and Consequences of Social Loafing.“ In: *Journal of Personality and Social Psychology* 37 (6), S. 822–832.
- Latour, Bruno (2007). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Leyshon, Andrew (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.
- Leyshon, Andrew/Webb, Peter/French, Shaun/Thrift, Nigel/Crewe, Louise (2005). „On the Reproduction of the Musical Economy After the Internet.“ In: *Media, Culture & Society* 27 (2), S. 177–209.
- Long, Paul/Barber, Simon (2015). „Voicing Passion. The Emotional Economy of Songwriting.“ *European Journal of Cultural Studies* 18 (2), S. 142–157.
- Long, Paul/Barber, Simon (2017). „Conceptualizing Creativity and Strategy in the Work of Professional Songwriters.“ In: *Popular Music and Society* 40 (5), S. 556–572.
- Marshall, Lee (Hg.) (2014). *The International Recording Industries*. London: Routledge.
- McIntyre, Phillip (2008). „Creativity and Cultural Production. A Study of Contemporary Western Popular Music Songwriting.“ In: *Creativity Research Journal* 20 (1), S. 40–52.
- Miettinen, Reijo (2013). „Creative Encounters and Collaborative Agency in Science, Technology and Innovation.“ In: *Handbook of Research on Creativity*. Hg. v. Thomas Kerry und Janet Chan. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, S. 435–449.
- Moorefield, Virgil (2010). *The Producer as Composer. Shaping the Sounds of Popular Music*. London: MIT Press.
- Nasta, Luigi/Pirolo, Luca /Wikström, Patrik (2016). „Diversity in Creative Teams. A Theoretical Framework and a Research Methodology for the Analysis of the Music Industry.“ In: *Creative Industries Journal* 9 (2), S. 97–106.
- O'Dair, Marcus (2019). *Distributed Creativity. How Blockchain Technology Will Transform the Creative Economy*. Cham: Springer.
- Osborne, Richard (2017a). „Success Ratios, New Music and Sound Recording Copyright.“ In: *Popular Music* 36 (3), S. 393–409.
- Osborne, Richard (2017b). „Is Equitable Remuneration Equitable? Performers' Rights in the UK“. In: *Popular Music and Society* 40 (5), S. 573–591.
- Osborne, Richard (2022). *Owning the Masters. A History of Sound Recording Copyright*. New York: Bloomsbury Academic.
- Partti, Heidi (2020). „Future Songwriting.“ Uniarts Helsinki, <https://www.uniarts.fi/en/projects/future-songwriting> (Version vom 13.2.2020, Zugriff: 8.6.2023).

- Pettijohn, Terry/Ahmed, Shuaat (2010). „Songwriting loafing or creative collaboration? A comparison of individual and team written Billboard hits in the USA.“ In: *Journal of Articles in Support of the Null Hypothesis* 7 (1), S. 1–6.
- Powell, Walter W./Snellman, Kaisa (2004). „The Knowledge Economy.“ In: *Annual Review of Sociology* 30 (1), S. 199–220.
- Rosso, Brent D. (2014). „Creativity and Constraints. Exploring the Role of Constraints in the Creative Processes of Research and Development Teams.“ In: *Organization Studies* 35 (4), S. 551–585.
- Sawyer, R. Keith (2003). *Group Creativity. Music, Theater, Collaboration*. Mahwah: L. Erlbaum Associates.
- Sawyer, R. Keith (2012). *Explaining Creativity. The Science of Human Innovation*. Oxford: Oxford University Press.
- Sawyer, R. Keith/DeZutter, Stacy (2009). „Distributed Creativity. How Collective Creations Emerge from Collaboration.“ In: *American Psychological Association* 3 (2), S. 81–92.
- Schiemer, Benjamin/Schüßler, Elke/Theel, Tobias (2022). „Regulating Nimbus and Focus. Organizing Copresence for Creative Collaboration.“ In: *Organization Studies* 44 (4), S. 545–568.
- Seabrook, John (2015). *The Song Machine. Inside the Hit Factory*. London: Jonathan Cape.
- Shepherd, John (2016). *Tin Pan Alley*. London: Routledge.
- Smith, Suzanne E. (2003). *Dancing in the Street. Motown and the Cultural Politics of Detroit*. Cambridge: Harvard University Press.
- Smudits, Alfred (2002). *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel* (= *Musik und Gesellschaft* 27). Wien: Braumüller.
- Sternberg, Robert J./Lubart, Todd I. (2002). *Defying the Crowd. Cultivating Creativity in a Culture of Conformity*. New York: The Free Press.
- Strachan, Robert (2017). *Sonic Technologies. Popular Music, Digital Culture and the Creative Process*. New York: Bloomsbury Academic.
- Thompson, Paul (2019). *Creativity in the Recording Studio. Alternative Takes*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Thorley, Mark (2019). „The Rise of the Remote Mix Engineer. Technology, Expertise, Star.“ In: *Creative Industries Journal* 12 (3), S. 301–313.
- Tough, David (2017). „An Analysis of Common Songwriting and Production Practices in 2014–2015 Billboard Hot 100 Songs.“ In: *Journal of the Music and Entertainment Industry Educators Association* 17 (1), S. 79–120.
- Tschmuck, Peter (2012). *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Berlin: Springer.
- Tschmuck, Peter (2020). „Die Ökonomie des digitalen Musikbusiness.“ In: *Ökonomie der Musikwirtschaft*. Hg. v. Peter Tschmuck (= *Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung*). Wiesbaden: Springer, S. 217–239.

- UCAS – Universities and Colleges Admissions Service (n.d.). <https://www.ucas.com/> (Zugriff: 25.7.2023).
- Wall, Tim (2013). *Studying Popular Music Culture*. Los Angeles: SAGE.
- Walzer, Daniel A. (2017). „Independent Music Production. How Individuality, Technology and Creative Entrepreneurship Influence Contemporary Music Industry Practices.“ In: *Creative Industries Journal* 10 (1), S. 21–39.
- Watson, Scott (2011). *Using Technology to Unlock Musical Creativity*. New York: Oxford University Press.
- Wicke, Peter (2011). *Rock und Pop von Elvis bis Lady Gaga*. München: C.H. Beck.
- Williams, Katherine/Williams, Justin A. (2016). *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, Justin A./Williams, Katherine (2017). *The Singer-Songwriter Handbook*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Wilsmore, Robert/Johnson, Christopher (2022). *Coproduction. Collaboration in Music Production*. London: Routledge.
- Wolinski, Paul (2017). „Fully Automated Luxury Composition.“ In: *IASPM Journal* 7 (2), S. 8–15.
- Zagorski-Thomas, Simon/Isakoff, Katia/Stévance, Sophie/Lacasse, Serge (Hg.) (2019). *Art of Record Production. Creative Practice in the Studio*. Abingdon, Oxford: Routledge.
- Zak, Albin (2009). „Getting Sounds. The Art of Sound Engineering.“ In: *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Hg. v. Nicholas Cook. Cambridge: Cambridge University Press, S. 63–76.
- Zhao, Shanyang/Elesh, David (2008). „Copresence as ‚Being With‘. Social Contact in Online Public Domains.“ In: *Information, Communication & Society* 11 (4), S. 565–583.
- Zollo, Paul (2003). *Songwriters on Songwriting*. Boston: Da Capo Press.
- Zollo, Paul (2016). *More songwriters on songwriting*. Boston: Da Capo Press.

Audiovisuelle Medien

- Barber, Simon/O'Connor, Brian (2012). *Sodajerker*. <https://www.sodajerker.com/> (Zugriff: 8.6.2023).
- Barger Elliott, Mark (2016). *The Last Songwriter*. <https://lastsongwriter.com/> (Zugriff: 8.6.2023).
- Chambers, Guy (2011). *Secrets of the Pop Song*. London: BBC.
- Chusy (2018). *It All Begins with a Song*. Nashville: Planafilms, <https://itallbeginswithhasong.com/> (Zugriff: 8.6.2023).
- Hirway, Hrishikesh (2020). *Song Exploder*. Netflix (Zugriff 8.6.2023).
- Hodges, Cassidy (2010). *Worth Repeating. A Documentary on Songwriting*. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=TpJqY7XILjU> (Zugriff: 8.6.2023).

Abstract

This chapter looks at *songwriting camps*, a contemporary collaborative music production space convened by music publishers, record labels, aggregators or collecting societies. Creative professionals with different qualifications come together in these camps to divide the labor of writing songs in an assembly line fashion. Based on a literature review, this chapter provides historical insights and attempts to highlight developments. It discusses key issues around collaborative songwriting to evaluate how recent songwriting camps fit into the practices of popular music songwriting dating back to the early twentieth century. The songwriting profession is characterized by opposites, as is its recent manifestation in camps: Songwriting is fundamentally creative and liberating, but also formulaic and bound by various musical, creative, social, organizational and legal constraints. Commercial songwriting can be personal, expressive and authentic, but usually takes place within structures that are primarily geared towards commercial exploitation and success. Songwriting camps are the most recent manifestation of the assembly line production of popular music and perhaps represent the culmination of these frictions.

Biographische Information

Michael Ahlers ist Professor für Musikdidaktik mit dem Schwerpunkt Popularmusik an der Leuphana Universität Lüneburg. Seine Forschungs- und Lehrschwerpunkte liegen innerhalb der empirischen Musikpädagogik und Popular Music Studies. Aktuelle Arbeiten und Forschungsprojekte fokussieren digitalen Medien, Musik-Interfaces (MIDAKUK, BMBF), digital unterstützte Übeprozesse (CODIP, BMBF), Songwriting Camps im 21. Jahrhundert (DFG, mit Jan-Peter Herbst/AHRC), Resilienzprogramme in der Musikwirtschaft sowie transdisziplinäre Kreativitätsforschung. Kontakt: michael.ahlers@leuphana.de

Jan-Peter Herbst ist Reader in Music Production an der University of Huddersfield, Großbritannien. Derzeit leitet er mehrere geförderte Projekte: „Songwriting Camps in the 21st Century“ (AHRC, 2023-2026 mit Michael Ahlers, Leitung des britischen Teilprojekts), „Heaviness in Metal Music Produktion“ (AHRC, 2020-2023 mit Mark Mynett) und „Extreme Metal Vocals“ (EU Horizon, 2022-2024 mit Eric Smialek). Seine Arbeit konzentriert sich auf verschiedene Facetten der Musikproduktion, -industrie und -performance im Bereich der populären Musik mit einem besonderen Schwerpunkt auf Rock und Metal. Kontakt: j.herbst@hud.ac.uk

Vom Neben- und Miteinander in (pop)musikalischen Lebenswelten

Aktuelle Berichte aus der journalistischen, künstlerischen und veranstaltenden Praxis

*Sarah Chaker, Michael Huber mit Amira Ben Saoud, Esra Özmen,
Anne Wiederhold-Daryanavard*

Für eine umfassende und fundierte Erforschung populärer Musik, die ihrer Komplexität gerecht wird, ist nicht nur der intensive inter- und transdisziplinäre Austausch unter Fachkolleg*innen wichtig – unabdingbar ist auch die beständige Pflege von Beziehungen und Kontakten zu all jenen Menschen, die mit populärer Musik umgehen – diese im Alltag hervorbringen, verbreiten, sich aneignen. In dieser Angelegenheit sind sich die beiden deutschsprachigen Vereine, die die Erforschung von populärer Musik zu ihrer zentralen Agenda gemacht haben, einig. So betont IASPM D-A-CH in seinem Mission Statement, „[i]n der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit populärer Musik [...] ausdrücklich in den Austausch mit Vertreterinnen und Vertretern der künstlerischen Praxis, der Kulturpolitik, der Musikwirtschaft und der Medien“¹ treten zu wollen und verpflichtet sich ferner unter dem Stichwort der Interprofessionalität zur gezielten „Förderung des Austauschs zwischen Wissenschaft und künstlerischer, wirtschaftlicher, medialer, politischer und bildender Praxis“². Die GFPM wiederum unterstreicht auf ihrer Webseite unter dem Lemma „Vielfalt“ die Notwendigkeit, dass in der Vereinsarbeit „Expert*innen aus der Praxis auf Wissenschaftler*innen aus zahlreichen Disziplinen, von Musikwissenschaft und Musikpädagogik über Cultural Studies, Sound Studies und Sprachwissenschaften bis hin zum Journalismus, der Publizistik oder der Musikwirtschaftsforschung“³ treffen können, um in Forschung und Vermittlung der vielseitigen Praxis populärer Musik genügen zu können.

Um diesem geteilten Selbstanspruch im Rahmen der Tagung nachkommen zu können, haben wir uns als Tagungsveranstalter*innen dazu entschlossen, eine Podiumsdiskussion zu organisieren, um so in der Debatte um „Parallelgesell-

¹ <https://www.iaspm-dach.net/mission> (Zugriff: 3.8.2023).

² Ebd.

³ http://wp.popularmusikforschung.de/?page_id=2228#selbstverstaendnis (Zugriff: 3.8.2023).

schaften“ Stimmen aus dem österreichischen Musikleben gezielt Raum zu geben. Bei der Auswahl unserer Gäste war für uns leitend, dass sie das Tagungsthema „Parallelgesellschaften“ aufgrund ihrer beruflichen Erfahrungen von verschiedenen Feldern und Standpunkten aus – u.a. Kulturjournalismus, Veranstaltungsmanagement, populäre Musikproduktion und transkulturelle Kulturvermittlung – diskutieren können. Wir haben uns mit unserer Einladung außerdem gezielt an Menschen gewandt, die sich in ihrer Berufspraxis in unterschiedlichen künstlerisch-kulturellen Zusammenhängen bewegen und damit wissen, was es heißt, in der alltäglichen Arbeitspraxis beständig zwischen verschiedenen Gruppen und Interessen zu vermitteln. Auch musikstilistisch sind unsere Diskutant*innen unterschiedlich und breit aufgestellt. Als – zum Teil – Angehörige der sogenannten ‚freien‘ Szene (ein Euphemismus, der wohl über die nicht selten entgrenzten, unsicheren und prekären Arbeits- und Lebensbedingungen der dort Tätigen hinwegtäuschen soll) sind ihre Arbeitszusammenhänge zwangsläufig projekthaft, vielfältig und unbeständig/flexibel, wobei uns die hieraus resultierenden vielfältigen Erfahrungswerte im Hinblick auf mögliche strukturelle Parallel- bzw. Mehrgleisigkeiten im Feld der populären Musik interessierten. Wir erwarteten uns im Rahmen der Podiumsdiskussion dementsprechend anschauliche Einblicke in den jeweiligen Berufsalltag unserer Gesprächspartner*innen, wie wir auch an beobachteten oder selbst erlebten Erfahrungen mit sozialer Ungleichheit interessiert waren. Des Weiteren ging es uns darum, mit den Podiumsteilnehmer*innen zu eruieren, inwieweit sich mögliche bestehende Parallelstrukturen und -konzepte (soziale Blasen, Denkfiguren, Systeme, Netzwerke) auf individuelle und kollektive Gestaltungsspielräume und die aktuelle (populäre) Musikpraxis niederschlagen. Ein weiterer Themenschwerpunkt in der Diskussion bezog sich darauf, welche individuell-subjektiven und professionellen Strategien unsere Diskutant*innen womöglich entwickelt haben, um parallelweltlichen Konstruktionen zu begegnen. Unsere Gesprächspartner*innen waren:

- *Amira Ben Saoud* [ABS] studierte klassische Philologie, Kunstgeschichte und Vergleichende Literaturwissenschaft in Wien und begann im Jahr 2013 für das österreichische Popkulturmagazin *The Gap* zu schreiben. 2015 veröffentlichte sie den satirischen Haiku-Lyrikband *Wie man hassen soll* und wurde im gleichen Jahr von der Branchen-Publikation *Der österreichische Journalist* zu einer der besten Journalist*innen unter 30 Jahren gewählt. Von 2016 bis 2017 war sie Chefredakteurin von *The Gap*, danach übernahm sie die Programmleitung des feministischen, kollaborativen RRRIOT Festivals. Seit dem Jahr 2019 arbeitet sie für die österreichische Tageszeitung *Der Standard* als Kulturredakteurin mit Fokus auf den Bereichen Popkultur und Kunst. Aktuell schreibt sie an ihrem Debütroman, für dessen Fertigstellung sie das Hans Weigel-Literaturstipendium des Landes Niederösterreich 2021/22 erhalten hat.

- *Esra Özmen* [EÖ] ist Rapperin, bildende Künstlerin, Performerin, Songwriterin, Kulturarbeiterin und Workshop-Leiterin in Rap/Gesang/Reimen/Texten. Sie absolvierte ihr Studium 2016 an der Akademie der bildenden Künste Wien in der post-konzeptuellen Kunst-Klasse. Gemeinsam mit ihrem Bruder Enes bildet sie das Duo EsRAP. Die beiden Geschwister beschäftigen sich in ihren gemischt deutsch/türkischen Texten mit Fragen der Identität, dem Fremdsein im eigenen Land als Kinder der dritten Generation, der am eigenen Leib erfahrenen Notwendigkeit des Aufbegehrens, mit Rap als Widerstand und auch dem Frau-Sein in einer männerdominierten HipHop-Welt. Im Gegensatz zur üblichen Rollenaufteilung steuert Esra in der Formation die harten und schnellen Reime bei, während Enes mit seiner feinfühligen Stimme die melodischeren Vokalparts übernimmt. Damit zeigen EsRAP, wie über ein Medium wie Rap auf politische und gesellschaftliche Problemstellungen reagiert und Widerstand geleistet werden kann und wie man/Frau sich Gehör verschaffen kann. Musikalisch finden EsRAP Inspiration im türkisch-orientalischen Genre Arabeske, das sie gerne mit modernen Beats verbinden. Nach einigen Eigenreleases auf digitalen Kanälen veröffentlichten EsRAP seit 2018 auf dem Berliner Label *Springstoff*. Ihr Debutalbum *Tschuschistan* (2019) wurde vom Österreichischen Musikfonds gefördert. 2022 erschien das zweite EsRAP-Album *Mamafih*. 2020 und 2021 kuratierte Esra Özmen außerdem das Popfest Wien, gemeinsam mit Herwig Zamernik aka Fuzzman.
- *Anne Wiederhold-Daryanavard* [AWD] ist Kuratorin, Schauspielerin, Organisationspsychologin sowie Mitgründerin und Künstlerische Leiterin der Wiener Brunnenpassage⁴. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in der Formatentwicklung transkultureller Kunst, im Bereich der sozial engagierten Kunst, in der Diversitätsentwicklung in der Kulturpolitik sowie im experimentellen und dokumentarischen Theater. Wiederhold-Daryanavard arbeitet als Jurorin sowie in Gremien u.a. für die Europäische Kommission als Expertin für Diversität im Kulturbetrieb. Sie wird national und international für Vortragstätigkeiten und Beratungen angefragt. Seit 2020 ist sie Mitglied des Stiftungsbirats des Volkstheater Wien. Zudem ist sie Co-Autorin des Buches *Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft. Transkulturelle Handlungsstrategien der Brunnenpassage Wien* (2021, Hg. mit Ivana Pilić, Bielefeld: transcript).

4 Die seit dem Jahr 2007 bestehende Brunnenpassage, eine vormalige Markthalle und Herzstück des Brunnenmarkts im 16. Wiener Gemeindebezirk, versteht sich als ein „Labor transkultureller Kunst“ (<https://www.brunnenpassage.at/> [Zugriff: 19.1.2024]) und realisiert um die 400 Veranstaltungen im Jahr. Für Details siehe die Beantwortung der ersten Frage durch Wiederhold-Daryanavard.

Im Folgenden dokumentieren wir die Podiumsdiskussion, welche am 22. Oktober 2022 zwischen 14.00 und 15.30 Uhr an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien stattfand, in leicht gekürzter und sprachlich geglätteter, inhaltlich jedoch unveränderter Form.⁵

Sarah Chaker [SC]: Anne, du bist unglaublich vielseitig, nämlich Schauspielerin, Organisationspsychologin und vor allem, und deswegen haben wir dich auch hauptsächlich eingeladen, Mitbegründerin und künstlerische Leiterin der Brunnenpassage. Das ist ein ganz spezieller Ort im 16. Wiener Gemeindebezirk. Kannst du zu Beginn ein paar Worte zur Brunnenpassage sagen?

AWD: Hallo und schönen guten Nachmittag, vielen Dank für die Einladung. Die Brunnenpassage ist ein Veranstaltungsort am Brunnenmarkt, dem längsten Straßenmarkt Europas. Der Brunnenmarkt ist auch der Markt Nr. 1 in Wien, ich glaube mit derzeit 80.000 Passant*innen pro Woche, also größer als der Naschmarkt. Und dennoch ist es so, in Wien, wie wir alle wissen, haben wir den Stephansdom genau im Zentrum, dann den Ring, in dem die „Tempel der Kunst“ liegen, dann haben wir den sogenannten Gürtel und dann haben wir die Außenbezirke. Wir reden heute über Parallelwelten – auf jeden Fall, der Brunnenmarkt ist *wirklich* eine Parallelwelt. Menschen aus aller Welt leben dort, unwahrscheinlich crowded, lebendig, vielfältig, und wir sind eben eine große Markthalle direkt auf dem Yppenplatz. Wir sind ein diskriminierungskritischer Kunstort und es geht uns sehr stark um Intervention in den Kultursektor, das heißt wir kooperieren dort vor Ort sehr viel mit Menschen aus der Nachbarschaft, wir bringen Kunst verschiedenster Sparten mit hoher Qualität in diese Markthalle. Alles ist auf dem Pay-As-You-Can-Prinzip aufgebaut, also sehr einfach zugänglich, es ist ebenerdig, gläsern, und wir arbeiten in strategischen Partnerschaften mit den sogenannten etablierten Kulturinstitutionen der Wiener Innenstadt. Wir haben ein ganz diverses Team, ich glaube mit 19 Sprachen momentan im Personal und über 400 Veranstaltungen im Jahr, dabei sehr viel in Zusammenarbeit mit vielen großen Institutionen, im Musikbereich beispielweise mit dem Wiener Konzerthaus und aktuell mit dem Wiener Musikverein, also von Grassroots in der Markthalle, „auf der Straße“, bis zu einem der hochkulturellsten Orte der Welt, dem Musikverein.

SC: Ihr kommt ja aus unterschiedlichen Feldern, trotzdem kennt ihr euch alle, haben wir gerade festgestellt, auch schon seit einiger Zeit. Wir haben mit unseren Kolleg*innen hier schon drei Tage über „Parallelgesellschaften“ in der populären Musik gesprochen, ein polemischer Begriff, auch ein schwieriger Begriff, wir wollen mal ganz offen in die Runde fragen: Wie geht es euch diesbezüglich? Sind

5 Wir danken Mira Perusich sehr herzlich für die Transkription der Podiumsdiskussion!

euch Parallelstrukturen, „Parallelgesellschaften“ in eurer Arbeitspraxis begegnet und wenn ja, auf welche Weise?

EÖ: Eine ganz große Frage. Ich glaube, ich lebe in Parallelgesellschaften schon seit ich ein Kind bin. Also meine Eltern kommen aus der Türkei und für mich war die erste Parallelgesellschaft – also, dass ich gemerkt habe, dass es Parallelgesellschaften gab – das war das Schulsystem. Hier ist es so: Wenn du gut bist, gehst du nach der Volksschule ins Gymnasium und wenn du nicht so gute Noten hast, gehst du in die Hauptschule. Und ich war damals in der Hauptschule mit nur Migranten, es war ein Österreicher in der Klasse, der wollte nicht mehr dort sein und ist dann gegangen. Es waren nur Migranten in der Klasse. Aber wenn du weiter studieren möchtest, oder was weitermachen möchtest, musst du ins Gymnasium überspringen. Das passiert schon immer wieder, aber nicht so oft, und ich habe den Sprung geschafft und war dann die einzige Migrantin in der Klasse. Und dann war das erst für mich so: Okay, *das sind* Parallelgesellschaften, womit ich mich zum Beispiel sehr, sehr schwergetan habe. Es waren wirklich zwei Welten. Und dann kurz zum Kulturbereich: Als ich begonnen habe zu studieren, war das für mich dann auch eine ganz andere Gesellschaft. Man denkt sich bei „Parallelgesellschaften“: Das meint Migranten – Nicht-Migranten. Und auf einmal war es Künstler – Nicht-Künstler. Und dann war ich in einer Klasse voller Künstler, und ich komme aus einer Familie, die mit Kunst nichts zu tun hat, also ich habe die akademische, künstlerische Sprache gar nicht verstanden. Das war so die dritte Parallelgesellschaft für mich. Und dann hat immer wieder die Musikbranche Parallelgesellschaften. Ich habe noch nie so viele weiße Männer auf einem Hauen gesehen, eine andere Parallelgesellschaft, und dann hast du aber so People of Color-Communities, wo du dir so denkst: „Wow, das gibt's auch!“ Und das ist auch eine Parallelgesellschaft, auch für mich. Also es gibt sehr viele Parallelgesellschaften. Für mich ist es einfach schön, wenn sie ineinander funktionieren.

SC: Ist der Begriff für dich eher negativ oder neutral oder vielleicht sogar positiv produktiv besetzt?

EÖ: Ich finde, wenn es eine Entscheidung ist, in dieser Parallelgesellschaft zu sein, finde ich es auch manchmal schön. Es ist sehr wichtig, dass du eine Community hast, die dir sagt: „Du bist richtig, wie du bist.“ Also wenn man das Anders-Sein als-Andere sieht und nicht vergleicht mit sich selber, dann passt das, glaube ich. Aber wir vergleichen uns leider. Der Mensch ist – wir haben die Neigung, deswegen finde ich es für den Selbstwert wirklich sehr wichtig dort zu sein, was du spürst: Was du isst, was du riechst, deine Kultur – das ist auch sehr schwierig zu definieren, aber wichtig – es muss *deine* Entscheidung sein.

Michael Huber [MH]: Anne, du hast ja permanent mit ganz vielen unterschiedlichen Kulturen zu tun, in deiner Arbeit in der Brunnenpassage. Wenn man dich jetzt so schnell fragt: „Sind das Parallelgesellschaften, die du zusammenführst und deren Begegnung du ermöglicht und initiiest?“ Würdest du das so bezeichnen? Wie erlebst du die unterschiedlichen Kulturen, die bei euch zusammenkommen?

AWD: Ich finde den Begriff – eigentlich würde ich den sonst nicht so verwenden – eher negativ. Also, wenn man mich fragen würde, was ich damit assoziiere: die Zeit der Parallelgesellschaften ist irgendwie – vorbei. Für uns ist der Ort der Brunnenpassage eigentlich ein *shared space*. Also ein Raum, wo eine ganz neue Form der Begegnung, und zwar künstlerisch, kreiert wird. Das heißt, es geht eben nicht um Parallelgesellschaften oder um Multikultur. Welche Kultur hast du, welche hast du? Denn sowas ist auch schon vorbei, aber immer noch total da in den Köpfen, in allen, und es geht darum, das aufzubrechen. Es geht auch nicht mehr nur um *Interkultur*. Also bei der Europäischen Kommission war ich in dieser Expert Group mehrere Jahre und da ging es auch immer um *intercultural dialogue* und die Frage, wie die großen Institutionen, in dem Fall der EU wie die Mailänder Scala oder die Dresdner Semperoper oder wer auch immer, wie die zu einem Interkulturellen Dialog beitragen können. Oder was müssen sie beitragen, weil sie ja eine große gesellschaftliche Verantwortung tragen. Da stecken ja Millionen von Steuergeldern drin. Und interkultureller Dialog ist – da fängt es an interessant zu werden und da fängt es an, dass Parallelgesellschaften aufgebrochen werden – das ist eben nur ein Dialog. Deswegen arbeiten wir derzeit – weil Begriffe und Gesellschaften sich ja auch ändern – mit dem Begriff der *Transkultur*. Transformation der Kulturen zu etwas Neuem mit allen Eigenheiten involviert. Also z. B. wie klingt denn eigentlich Wien heutzutage in der Musik? Das ist ja nicht mehr möglich zu sagen: Na, wir haben die klassische E-Musik, dann haben wir diese Musik und so weiter. Das finde ich eigentlich künstlerisch nicht interessant. Dieser *shared space*, der auch ein Begriff war bei dieser EU-Kommissions-Expert Group, da war die Frage: Wo gibt es diese Begegnungsräume? Und ich glaube, wir brauchen viel mehr dieser Räume, experimentelle Orte. Wir empfinden uns auch als ein Lab, eine lernende und verlernende Institution. Wir bemerken auch ganz viele Fehler, die wir machen, weil es gibt ja auch kein Patentrezept wie dieser Paradigmenwechsel im Kultursektor hin zu gelebter Transkultur eigentlich vonstattengehen könnte. Weil das ist ja seit Jahrhunderten so, dass es diese Bewertung gibt: Was ist Exzellenz, wer gehört dazu und wer nicht? Und dieser Ausschluss. Das ist wahnsinnig patriarchal, wahnsinnig westlich und weiß geprägt. Der Stimmton A, mit dem wir uns zum Beispiel mit dem Wiener Musikverein gemeinsam befasst haben, der wurde unter anderem in Wien hier festgelegt, also wie dieses A klingt. Das hat natürlich einen gewissen Sinn, damit Menschen miteinander musizieren können. Gleichzeitig meine ich: Was soll das?

Weil es gibt auch ganz andere A-Töne, das muss ich in diesem Raum hier nicht erläutern. Und diese shared spaces, da stellt sich für uns – und ganz stark im Rahmen unserer Zusammenarbeit mit Esra – da ist dann die Frage: Ist es ein *safe space* oder ein *brave space*, dieser shared space? Ein *art space*, wo ich mich trauen kann, etwas Neues auszuprobieren, wo ich mal einfach so sein darf, wie ich bin? Mit meiner vielleicht eigenen, bisher marginalisierten Hörweise von Musik. Wo ein Instrument gespielt werden darf, was bisher keine Anerkennung hat in Wien. Ich weiß zum Beispiel, dass Harri Stojka eine Musikschule in Wien aufbauen wollte, mit Roma-Musik. Es war vom Musikgesetz in Österreich her nicht erlaubt, weil sie ohne Noten unterrichten. Und auch da denke ich mir: Wo sind wir? Das heißt, es braucht diese *safe spaces*, die aber gleichzeitig öffentliche Orte sind. Wir mit der Brunnenpassage sind beides. Wir sind ein *safe space* und ein *public space*. Wir sind ein ganz normaler öffentlicher Kunstort, bei uns spielt das Klangforum Wien und am nächsten Tag spielen sie in der Elbphilharmonie in Hamburg. Nur sind die Bedingungen bei uns komplett andere. Aber das heißt für mich: Weg von der Parallelgesellschaft und diesem Parallel-Denken – „jetzt mache ich so Diversity-Projekte“ –, das ist vollkommener parallelgesellschaftlicher Blödsinn. Weil der Ausschluss findet weiterhin die ganze Zeit statt, wenn geframed wird: „Ja, euch veranstalten wir im Diversity-Bereich, da hätten wir euch gerne.“ Es geht darum, die aktuelle weltweite, plurale, transkulturelle, gesellschaftliche Realität in die DNA der Kultur-Institutionen hereinzuholen.



Abb. 1: Yo-Yo Ma während seines Auftritts in der Brunnenpassage in Wien im Jahr 2019
(© Brunnenpassage Wien).

SC: Ihr macht etwa 400 Veranstaltungen im Jahr in der Brunnenpassage, und das seit ungefähr 15 Jahren. Das ist etwas Seltenes. Oft gibt es sonst so Spezialprojekte und das Problem ist, die sind dann oft nicht nachhaltig. Also es braucht eigentlich wirklich so eine kontinuierliche Linie. Ketzerische Frage: Wie wird die Brunnenpassage eigentlich finanziert? Wie ist das gegangen damals?

AWD: Es war ein langer, langer Weg, weil die Leute uns nicht einordnen konnten. Weil – wie gesagt – Off-Off-Szene könnte man sagen, direkt am Markt, Markthalle und so. Als wir angefangen haben, hatten wir gar nichts, da sind noch die Mäuse durchgerannt, das war wirklich einfach eine Markthalle. Und gleichzeitig geht das in den Köpfen nicht zusammen, dass wir jetzt eben diese strategische Partnerschaft mit dem Wiener Musikverein haben, die entstand, weil Yo-Yo Ma, der weltberühmte Cellist, auf seiner Welttournee gesagt hat, er möchte überall auf der Welttournee auch einen „Day of Action“ machen, wo er zu den Menschen rausgeht. Ich glaube, manchmal halten es die Künstler*innen selbst nicht mehr aus, in diesem goldenen Käfig zu sein. Da stand die Agentur dann vor unserer Tür und hat gesagt: „Wir würden gerne bei euch ein Konzert geben!“ Ich habe es nicht glauben können, und dann war er da. Und der damals neue Intendant des Musikvereins, Stephan Pauly, hat sich kurz danach gemeldet: Er würde gerne mit mir Mittagessen gehen. Nach 37 Jahren kam ein neuer Intendant an den Wiener Musikverein, und er möchte nun vieles ändern. Und das ist wirklich toll und es ist aber auch unglaublich schwer. Das [Musikleben] ist nichts, was man mal eben ändert. Das sind weite Wege, da braucht es einen langen Atem. Das ist sozusagen weiter auseinander als „Parallelgesellschaften“: Die Brunnenpassage und der Musikverein. Aber er hat gesagt: „Ihr kriegt den Goldenen Saal.“ Den goldenen Saal, den man aus dem Neujahrskonzert kennt. „Und ihr könnt dort kuratieren!“ Also das ist ein Traum und gleichzeitig ist da diese Herausforderung der Nachhaltigkeit. Das war der Beginn der Zusammenarbeit. Weil es ihm auch darum geht, ja, nicht ein einzelner Leuchtturm in dieser Hinsicht zu sein, sondern auch miteinander zu lernen, langfristig; das ist sehr, sehr schwer. Weil du wegen der Finanzierung gefragt hast: Es ist nicht easy. Wir haben, glaube ich, acht verschiedene Fördergeber: Kulturgelder der Stadt Wien, Diversitätsabteilung Stadt Wien, Kulturministerium Österreich, EU-Fördergelder, Stiftungen, Sponsoren, private Spenden. Ganz ungewöhnlich ist die Trägerstruktur von uns, wir sind eine Submarke der Caritas. Die sind damals auf mich zugekommen und haben die Brunnenpassage initiiert. Was eigentlich ziemlich genial ist, muss man über die Jahre sagen, weil das Gebäude ist gekauft, der Boden ist gekauft, die Caritas ist eine sehr engagierte, zukunftsorientierte NGO. Viele wissen das nicht, dass wir zusammenhängen, das ist eine große Absicherung und Freiheit – aktuell ein Fünftel des Budgets.

MH: Amira, aus deiner Sicht, glaube ich, sieht gerade alles ganz anders aus, sagt mir mein Vorurteil über journalistische Arbeit. Also da ist nichts mit Transkultur und shared space und so, sondern ich stelle mir das so vor: Ihr wählt gezielt Themen aus, über die ihr schreibt, und dann erfolgt mit dieser Beschreibung natürlich auch eine Bewertung und in diese Bewertung fließen natürlich auch Kategorien ein und mir fällt gerade ein – da war einmal, glaube ich, vor einem halben Jahr eine Diskussion mit deiner Beteiligung „Baby Boomer versus Millennials“ oder irgendwie so etwas. Es ist ja ganz eine entscheidende Frage: Für wen schreibe ich als Journalistin? Wer soll meine Texte lesen, gut finden, verstehen usw.? Und was mache ich, wenn ich da Dinge bespreche, die die anderen entweder gar nicht oder falsch verstehen? Wie sehr prägt das deine Arbeit?

ABS: Ja, also, das ist meine Arbeit. Das prägt meine Arbeit, das ist die ganze Zeit ein Thema, du hast es komplett richtig zusammengefasst. Dadurch, wie sich die Musikindustrie, die Popmusikindustrie in den letzten 20 Jahren – besonders mit Hinblick auf Streaming – verändert hat, da ist kein Stein auf dem anderen geblieben. Das wissen viele Leute, die in diesem Job arbeiten, die im Journalismus arbeiten, wollen es aber immer noch nicht so ganz wahrhaben. Musikkritik, die wurde ja erfunden um Leuten, die den Zugang zu Musik jetzt nicht sofort so haben, zu erklären, wie etwas klingt, damit sie wissen, ob sie sich das kaufen sollen oder nicht. Ob ich zum Mediamarkt gehen kann, ob ich mir die CD holen soll oder nicht. Das fällt einfach durch Streaming jetzt einmal völlig weg. Oder auch durch YouTube, weil ich einfach nur einen Klick entfernt bin und mir das selbst anhören kann. Natürlich gibt es in der Popmusik auch Dinge, die man erklären muss – zum Beispiel musikalischer Natur – aber vor allem hat sich sehr stark geändert, dass man versucht, den Künstler, die Künstlerin, mehr zu kontextualisieren, mehr auf die Inhalte zu gehen. Und die Vorwürfe, mit denen ich dann auch oft sehr stark konfrontiert bin, sind: „Ja, aber du schreibst nichts über die Musik, du schreibst ja nur darüber, was sie anhat, oder wie steil die auf TikTok geht!“ Aber das ist nun mal wichtig, wie steil die auf TikTok geht. Wie funktioniert so eine Marketing-Strategie, dass jemand, der am hintersten Rad sitzt, auf einmal Nummer Eins in den Charts ist? Das ist etwas, was mich interessiert. Was jetzt in den letzten Jahren eben noch passiert ist, ist, dass Musikkritik immer eine männlich dominierte Nerd-Kultur war. Es gab all diese spezifischen Hefte, Popkulturhefte wie *Spex* und so, die gibt es einfach nicht mehr. Diese Art von Musikberichterstattung wurde quasi von Tageszeitungen, Wochenzeitungen – wie unserer – aufgefangen. Und natürlich auch nicht mit demselben Tiefgang. Weil wir ja auch eine ganz andere Zielgruppe haben. Jetzt haben wir Streaming, wir haben Medien wie Instagram, wie TikTok, auf denen eine junge Generation einfach gar nicht heiß darauf ist, dass ihnen erklärt wird, was die Gatekeeper denken. Die interessieren sich nicht für Gatekeeper. Die wollen sich nicht sagen lassen: „Hör dir das an!“ bzw. wollen

sie es sich schon sagen lassen, aber von einem Algorithmus, das ist der Gatekeeper. Das heißt, ich habe auf der einen Seite die Kids, die sich auskennen und denen muss ich nicht Interkulturalität oder Transkulturalität erklären, die sind damit aufgewachsen, denen muss ich das nicht erklären. Ich muss eher 60-jährigen Männern erklären, wie diese andere Welt da aussieht. Und denen muss ich natürlich dann auch sowas erklären: Was ist EsRAP, was wollen die? Und natürlich kann ich ihnen erklären: Die mischen da jetzt türkische Musik mit deutscher usw. Aber bei EsRAP geht es ja auch um mehr. Das ist auch ein politisches Statement, würde ich jetzt mal sagen, da gibt es eine Geschichte, die sich zu erzählen lohnt, und natürlich wissen viele junge Künstler*innen auch, dass sie in der Musikbranche ohne so eine Geschichte auch überhaupt keine Chance haben. Es reicht einfach nicht mehr, wenn die Musik gut ist. Es geht um Erzählungen, und wer das nicht versteht, dass wir nicht mehr darüber reden, ob quasi jetzt eine Geige, eine Bratsche oder was auch immer auf dem Track vorkommt, dem kann ich auch nicht mehr helfen. Das ist meine Einstellung dazu.

MH: Danke. Aber für wen schreibst du dann? Schreibst du dann für die Leute, die den *Standard* lesen und gar nicht das lesen wollen, was du ihnen schreibst, oder für die, die den *Standard* nicht lesen, weil du die ja ansprechen willst? Das stelle ich mir schwierig vor.

ABS: Es ist auch schwierig, den Grat zu finden, dass es beiden tendenziell gefallen kann. Eine Frage, die ich mir sehr oft stelle, ist: Was passiert, wenn die Leute, die jetzt den *Standard* lesen, irgendwann nicht mehr da sind? Wie können wir dann eine junge Generation überhaupt an so etwas wie eine Zeitung – da rede ich jetzt noch nicht mal von Print – aber wie können wir die überhaupt dafür noch interessieren? Und natürlich, wenn ich vierzehn wäre, würde ich mir auch nicht sagen lassen, wie ich das Billie Eilish-Album zu finden habe. Aber es ist natürlich eine Frage, die ich mir sehr oft stelle: Wie kann ich für euch [für die junge Generation] etwas finden, das euch trotzdem interessiert? Das ist nicht einfach.

MH: Frage an die anderen beiden Podiumsdiskutant*innen: Habt ihr Ideen, wie die Probleme, über die wir jetzt gesprochen haben, die Unvereinbarkeiten, wie man die überwinden kann?

ABS: Ich muss trotzdem noch einen kurzen Gedanken nachschießen. Ich glaube, was wir schon tun können und was ich auch versuche: Wir haben in Medien das ganz große Problem, nicht nur in der Musik- oder Kulturberichterstattung, dass wir oft über bestimmte Gruppen reden, aber eben nicht mit ihnen. Ich glaube, es ist ganz wichtig, das zu tun, also Leute für sich selbst sprechen zu lassen. Es gibt zahlreiche Interviewformate, mit denen man das auch spannend und lustig oder

interessant gestalten kann. Das interessiert nämlich – also, eine Person, die EsRAP hört, interessiert sich natürlich deutlich mehr dafür, was du, Esra, sagst als das, was ich sage. Also wenn ich dir als Medium mit einer großen Reichweite diese Möglichkeit geben kann, dann sollte ich das auch tun. Auch wenn es dann nicht immer deine Fans erreicht.

EÖ: Aber was ich da ehrlich sagen muss: Es bringt auch etwas, auch wenn es meine Leute nicht erreicht. Am Anfang haben sie mich nicht ernst genommen, da braucht man diese großen Player. Die Wiener Festwochen haben mir eine E-Mail geschickt – die Leute waren ganz anders: „Respekt, schön, mach da weiter!“ Auch meine Community ist so dahinter: „Wow, schau mal, der *Standard*!“ Es erreicht meine Leute auf eine ganz andere Weise. Weißt du, ich bekomme dadurch so ein Image: „Esra hat es geschafft.“ Und das muss ich sagen, das braucht man. Da kann man hin und her reden, aber vor allem für Migranten, Leute die es schwer haben im Kunstbereich – wenn du da mal hinkommst, dann ändert das dein Leben, das muss man sagen, im Positiven.

ABS: Es ist sehr wichtig für Geld auch. In sogenannten Qualitätsmedien vorzukommen ist für Förderungen wichtig.

EÖ: Und es gibt zwei Images. Man muss überlegen: Welches davon will ich? Also, ich bin im *Standard*, Wiener Festwochen, Pop Fest, wow, und dann habe ich auf TikTok 400 Likes. Da sagen die Kinder: „Du hast doch noch nichts geschafft in deinem Leben!“ Es gibt diese TikTok-, Internet-, Instagram-Schiene, wo man nur auf Likes schaut. Das ist dann dein Image.

SC: Es hat sich jetzt schon so angedeutet – ihr seid recht gut vernetzt und ihr macht ganz verschiedene Dinge. Esra, du warst ja auch Kuratorin vom Wiener Pop Fest. Wie hast du denn diese spezielle Position genutzt um mal zu sagen: „Jetzt läuft es mal anders als es sonst läuft“?

EÖ: Das ist leider nicht so leicht. Die ganze Kunstszenz hat sich auch gedacht: „Okay, Esra, da geht was, und das Pop Fest wird ganz anders.“ So leicht ist es leider nicht, weil es einfach die Strukturen gibt. Und das hat mich auch sehr traurig gemacht, weil ich bin selbst im Jugendzentrum großgeworden, habe selbst im Jugendzentrum begonnen, Musik zu machen und ich wollte Kinder auf der Bühne, die Musik machen. Du kannst aber ein 15-jähriges Kind mit zwei Songs nicht auf eine fette Bühne stellen.

SC: Da kommt ja schon ein bisschen raus, wie wirkmächtig Strukturen und Institutionen sind und teilweise auch verhindern, dass da so schnell etwas weitergeht wie man es sich vielleicht wünschen würde.

AWD: Ich sage ja: Shared spaces und neue Institutionen. Die Frage ist: Was machen wir mit den bestehenden Institutionen, weil die sind ja auch ganz toll. Da ist ja auch ganz viel gewachsen. Nur ist es eben jetzt einfach auch an der Zeit, sie komplett zu ändern. Das muss dabei vor allem gesagt werden: Es braucht auf allen Ebenen diese Veränderungen. Dass da wirklich ein diverser Beirat über die Gelder entscheidet, das ist so ein Ding. Und das Personal in all den Häusern. Also wir werden so viel – national und international – für Beratung angefragt, weil die Leute alle nicht wissen, wie sie die Bevölkerung heutzutage überhaupt erreichen können. Sie wissen nicht wie. Dann sage ich immer: „Ja, dann macht mal nicht Outreach, sondern machen wir erst einmal Inreach. Schaut euch jetzt erstmal bei euch das Personal an.“ Das Personal ist eigentlich der Schlüssel. Also ich nehme an, dass wir in der Brunnenpassage wahrscheinlich der diverseste Staff einer Kulturinstitution in Wien sind, ich rede jetzt von der Kurator*innen-Ebene und Entscheidungs-Ebene. Aber trotzdem ist im Kulturbereich immer dieses Denken in Sparten oder auch eben immer noch dieses parallele Denken: „Ah ist es jetzt ein Diversity-Projekt, dann schreibt in den Redaktionen vielleicht am besten mal wer im Integrationsbereich darüber?“ Das passiert ständig, immer noch. Also, dass die Dinge, die nicht einzuordnen sind, dass es die Annahme und das Vorurteil gibt, das sei eben nicht exzellent, und das ist echt pervers. Und das ist wirklich in den Köpfen drin. Und ich glaube auch, von klein auf wird dieser Klassismus, diese Art des Denkens und Hörens, das wird einfach so eingeübt. Veränderung dauert dadurch, aber es braucht absolut neue Institutionen, um die alten Institutionen upzudaten.

SC: Vielleicht, um noch einen Punkt anzuhängen, bevor wir die Runde für Fragen aus dem Publikum öffnen: So zum Spielraum, und da auch mal Fehler zuzulassen. Ich habe das Gefühl, wir leben in einer Gesellschaft, in der alles tipptopp sein muss. Da ist kein Raum, dass da mal etwas in die Hose geht, etwas nicht funktioniert, dass man sich missversteht. Da würden mich eure Erfahrungen einmal interessieren, weil ihr versucht da ja auch vieles. Kommt ihr gut damit klar oder gibt es Schwierigkeiten? Kann man Strategien entwickeln, mit Fehlern kompetent umzugehen?



Abb. 2: „Songs of Nature“-Konzert im Rahmen von Wien Modern in der Brunnenpassage Wien im Jahr 2015 (© Brunnenpassage Wien).

AWD: Also, danke für die Frage. Weil ich glaube, das ist etwas, was generell im Kulturbetrieb komplett fehlt. Also die größte Problematik meines Erachtens in der Kunstwelt ist, dass der Kapitalismus die Kunstwelt komplett übernommen hat, das heißt, dass sie so kommerzialisiert ist. Da rennt die ganze Zeit das Ticketing-System: „Kann ich das verkaufen? Kann ich noch andere Bevölkerungsgruppen erreichen?“ Weil die heutigen Abonnent*innen ja mal irgendwann austерben. Beispiel Musikverein, weil ich das vorhin ein bisschen erläutert habe. Wir haben dann vorgeschlagen: „Pay As You Can“ für den Goldenen Saal, und wir haben gesagt, wir hätten gerne 50:50 im Publikum, also 50% „Stammpublikum“ und 50% neues Publikum, damit es zu einer Begegnung kommt. Es hat überhaupt nicht funktioniert. 95% der Besucher*innen, sagt der Musikverein, sind über uns, über die Brunnenpassage, gekommen. Und der Musikverein hat sich wirklich bemüht! Riesen Plakatflächen, in sechs Sprachen. Wir haben, als die Poster schon im Druck waren, gesagt: „Ihr habt in Arabisch ‚Wiener Stimmen‘ falschrum geschrieben.“ – „Ups, okay, wird noch heute ausgebessert!“ Das heißt, es ist auf so vielen Ebenen ein so weiter Weg, weil die sprachlichen Kompetenzen sind nicht vorhanden, das Bewusstsein ist nicht vorhanden – wirklich, danke für die Frage, wir brauchen Reflexionsraum miteinander und die Bereitschaft für einen jahrelangen gemeinsamen Weg, neue Formate zu kreieren.

[Öffnung der Podiumsdiskussion für Fragen aus dem Publikum]

Frage aus dem Publikum: Ich wollte noch etwas anmerken, was meine Erfahrung ist. Ich finde nämlich, das Publikum in den Musikvereinen, also auch in der Staatsoper, das ist sehr eingefahren, sehr festgefahren, und das Ganze läuft ja in beiden Institutionen über Abo-Systeme, und vielleicht wäre es eine Möglichkeit, die [progressiveren] Veranstaltungen in die bestehenden Abos zu integrieren?

AWD: Das haben wir genau als Forderung, als Vorschlag gehabt, also Pay-As-You-Can-Prinzip bei den Tickets und die Konzerte in bestehende Abos einfügen. Ich sage mal: Wir arbeiten daran, ich könnte darüber stundenlang reden. Es ist nämlich wirklich ein langer Weg, oft sogar ein Kampf, es ist überhaupt nicht einfach, und zwar nicht, weil der Wille nicht da ist, sondern weil die Strukturen noch nicht so sind, die Ticket-Computer nicht so einfach umgestellt werden können und so weiter. Und da ist ja ganz viel Personal, das einfach seit Jahrzehnten da ist, wo es auf so vielen Ebenen wirklich Mut, Experimentierraum, Reflexionsraum braucht, und das ist echt schwer, weil es da ja immer um den Spielbetrieb in den kommenden zwei Jahren geht. Und sich da dann wirklich zu trauen und zu sagen, dass wir ein Try-Out machen und nehmen da etwas ins Bruckner-Abo mit rein, ja, das war genau das Thema bei der letzten Reflexion. Und die Verantwortlichen haben teilweise ganz ähnlich gesagt: Ja, sie haben Angst, „dass das das bestehende Abo schwächt, weil ohnehin Publikumsschwund ist.“ Also es braucht viel Mut von allen Seiten.

EÖ: Eine ganz kurze Sache noch zu dem Thema. Eine Theorie ist, dass man etwas Neues, etwas, was man noch nie gegessen hat, sechs Mal probieren muss, damit man wirklich sicher sein und entscheiden kann: Ist das mein Geschmack oder nicht? Die Musik, die ihr in die Konzerthäuser, Musikvereine reinbringt – das Publikum isst das zum ersten Mal! Man muss das sechs Mal essen, damit man überhaupt sagen kann: „Das schmeckt mir!“ Ich habe diese Musik schon über sechs Mal gehört und ich bin da so: „Wow, wie kann man da nicht hingehen?“ Dafür ist es wichtig, dass Diversität, all diese Musik, die wir normalerweise nicht so viel hören, oft gespielt wird und gezeigt wird, dass wir es genießen können, dass es auch ein Geschmack von uns wird. Und das ist, glaube ich, schwierig. In ein paar Jahren wird das sicher anders ausschauen.

ABS: Was auch wahr ist: Dass Diversität als Buzzword unglaublich beliebt ist. Und wenn sich Institutionen dann denken: „Geil, machen wir was mit Diversität“, wissen sie nicht immer, was das bedeutet. Einerseits ist es sehr trendy, divers zu sein, aber auf einer strukturellen Ebene, auf einer Ebene von Machtverhältnissen, sind wir da noch lange nicht.

Frage aus dem Publikum: Meine Frage geht im Prinzip genau in die Richtung, aber mehr so ein bisschen dahin, ob die etablierten Institutionen auch dann die Skills mitbringen, ein anders Publikum zu bespielen?

ABS: Das ist genau das Problem. Das Wort, das du verwendest, nämlich das Wort des „Bespielens“. Es gibt die Idee von Institutionen, die Ränder der Stadt „zu bespielen“, Kultur wohin zu bringen, so als wären sie Prometheus, der den Menschen das Feuer schenkt. Das wird nie funktionieren. Das kann nicht funktionieren! Es kann nur funktionieren, wenn man mit Leuten arbeitet, die dort schon sind. Man kann nicht einfach Dinge bespielen, das finde ich fast schon übergriffig, ehrlich gesagt.

AWD: Genau, das ist super paternalistisch und Vermittlung in einer ganz furchtbaren Form. Das wird aber ganz viel gemacht und probiert. Aber was wirklich geht, sind diese dezentralen Kulturorte. Isata Kanneh-Mason, eine großartige Schwarze Pianistin aus London, hat zum Beispiel bei uns in der Brunnenpassage gespielt und Esra hat moderiert. Das war richtig geil. Weil nämlich dann Leute vor Ort waren, die sind, glaube ich, vorwiegend wegen Esra gekommen und haben noch nie ein Klavierkonzert gehört und haben euch beiden total viele Fragen gestellt. Der Musikverein hat uns jetzt gefragt, ob wir mit ihm gemeinsam eine Stellenausschreibung gestalten und auch, ob wir die in unseren Kreisen bewerben können. Also es ist ein ganz langsamer Weg, wo es viel um Voneinander-Lernen geht.

EÖ: Und ich glaube, man muss auch annehmen, dass der Weg einfach lang ist. Und annehmen, dass hier Langsamkeit ganz normal ist. Weil, wenn ich jetzt von dezentraler Arbeit in Kunst und Kultur rede: Im 16. Bezirk, wo ich wohne, kommt auch oft Kunst zu uns und ich denke mir nur: „Keiner von uns versteht das!“ Letzten war irgendeine Performance, alle Menschen, es waren so 30 Leute, waren ganz nackt dort, und es ist einfach ein Migrantenbezirk, die so eine Art von Kunst noch nie gesehen haben. Die haben noch nicht einmal hingeschaut. Wenn du rausgehst, dann musst du wissen: Was passiert da?

Frage aus dem Publikum: Also ich habe ein bisschen etwas Polemisches, aber ich würde gerne mit euch darüber reden. Ich komme aus der freien Szene und ich frage mich seit längerer Zeit, weil ich mich auch kulturpolitisch damit beschäftige: Dieses Institutionen-Umbauen: Irgendwie habe ich das Gefühl, in Deutschland deprimiert das alle. Also das 360°-Modell scheitert ja grandios. Für alle, die das Programm nicht kennen: Das ist ein Programm von der Kulturstiftung des Bundes, wo ein oder zwei sogenannte Diversitätsagent*innen in Institutionen eingesetzt werden und die sich dann zwei Jahre lang in ein Burnout hineinarbeiten, und dann gehen sie wieder und das ist super deprimierend. Ich frage mich mittlerweile: Haben die Institutionen dieses Privileg verdient, weiter aufrecht er-

halten zu werden, um jetzt weiter mit super viel Personal und super viel finanzieller Sicherheit so sehr an sich selbst zu arbeiten, wenn wir eigentlich wissen: Die Personen, die da jetzt sitzen, haben noch einen super langen Vertrag, obwohl das Personal, das da sein müsste, diverser werden soll, es andere Kenntnisse haben müsste und andere Interessen und viel mehr Motivation? Haben die traditionellen Institutionen wirklich dieses Privileg verdient oder müssten wir nicht alles einreißen und wieder von vorne anfangen?

EÖ: Ich verstehe dich sehr, sehr gut. Ich kenne das Gefühl sehr gut. Ich reiche meine Musik bei Radios ein und sie sagen mir eins zu eins, dass meine Musik zu „tschuschenhaft“ ist, zu „kanakenhaft“, sie spielen es einfach nicht. Also meine Musik wird in Radios unter „Diversität“ gespielt, aber kommt nicht in eine Rotation rein, weil sie sagen: „Das hören unsere Zuhörer nicht!“ Und ich denke mir nur: „Hey, deine Zuhörer sind meine Freunde!“ Ich kenne ja die Leute, die das konsumieren. Da würde ich die Institution Radio auch gerne einreißen, ich denke mir so: „Nieder mit euch!“ Und was man machen muss, und das ist sehr wichtig, ist sich beschweren, beschweren, beschweren. Also, ‚beschweren‘ hört sich jetzt sehr schlimm an, aber irgendwie darüber reden, auch in der Öffentlichkeit, Interviews ausnutzen, jede Möglichkeit ausnutzen um zu sagen: „Das und das ist mir passiert!“ In meiner Philosophie, ich bin Muslima, sagt man: „Wenn man gegen ein Unrecht nichts machen kann, dann muss man es hörbar machen.“ Man redet darüber. Wenn du da nichts ändern kannst, dann musst du zumindest sagen: „Das ist passiert!“

ABS: Ich bin grundsätzlich immer ein bisschen gegen Niederreißen, weil diese Institutionen, von denen wir sprechen, eine gewaltige historische Bedeutung haben. Und wir können eben auch die Dinge, die uns nicht passen, nicht einfach aus der Welt reißen, sondern man kann daran arbeiten, sie zu verändern, und dieser Prozess ist extrem anstrengend und lang und er trifft meistens die falschen Leute, aber irgendwann wird es schon. Niederreißen, das ist der einfache Weg, aber es ist nicht der nachhaltige Weg. Ich finde es immer ganz gut, wenn man Dinge hat, wenn man wirklich physische Objekte hat, die auch historisch sichtbar machen: Vor hundert Jahren hat das dort so ausgeschaut, und wir sind jetzt schon relativ weit gekommen. Wenn wir immer alles durch Neues ersetzen, vergessen wir, vergessen wir auch die Dinge, die falsch waren. Und die Dinge, die falsch waren, brauchen, glaube ich, aber auch eine gewisse Sichtbarkeit.

AWD: Ich würde mich dem voll anschließen. Ich glaube, es geht wirklich um Transformation von Tradition. Ja, und das dauert total lange und wir als Team haben gemeinsam die Kraft dazu. Seit vielen Jahren sage ich: „Kooperieren reicht nicht!“ Strategische Partnerschaften, sich hinsetzen auf der Intendanz-Ebene

und einen Vertrag miteinander machen über drei Jahre und den Prozess dann aber auch wirklich auswerten. Es geht wirklich darum: Wo kann ich kleine Schritte gehen? Es gibt bei allen von uns im Alltag täglich tausende Möglichkeiten, Dinge zu ändern. Darum geht es, glaube ich.

