

# **Typisch Deutsch – (Eigen)Sichten auf populäre Musik in diesem unseren Land**

**24. Arbeitstagung des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V.**

***Abstracts***

## Keynote

Mechthild v. Schoenebeck (Dortmund)

### **„So deutsch wie möglich – möglichst deutsch“: Hausmusik**

Der deutsche Begriff *Hausmusik* hat in anderen Sprachen kein Äquivalent. Dieses Schicksal teilt er mit *Kindergarten*, *Sauerkraut* und *Heimat*, was darauf hindeutet, dass es sich hierbei um spezifisch deutsche Kulturphänomene handelt.

Seit 1932 wird alljährlich am 22. November in Deutschland der *Tag der Hausmusik* gefeiert. Es ist der Namenstag der heiligen Caecilia, die im 15. Jahrhundert zur Schutzpatronin der Musik ernannt wurde.

Kalendarisch ist Hausmusik demnach bis heute existent. In der Musikwissenschaft hingegen spielt Hausmusik als Forschungsgegenstand nur eine marginale Rolle. In der Musikpädagogik wurde der Begriff *Hausmusik* von dem Terminus *Laienmusizieren* aufgesaugt. Auch der Deutsche Musikrat hält Hausmusik in seiner ansonsten so breit angelegten Dokumentation des Musiklebens in Deutschland nicht für erwähnenswert.

Die Gründe für das wissenschaftliche Desinteresse an Hausmusik mögen in der Unbestimmbarkeit des Repertoires, dem ständigen Wandel des sozialen Ortes und der ideologisch befrachteten Geschichte des Genres liegen, die sich als eine Geschichte der Funktionalisierung von Musik zu politischen Zwecken darstellt. Die Indienstnahme der Hausmusik lässt sich von Luther über Wagner bis zu den Ton-Angebern des Dritten Reiches und der 1950er Jahre belegen. Das Repertoire der Hausmusik ist den ihm jeweils zugeschriebenen Funktionen unterworfen und mit unterschiedlichen Heilserwartungen aufgeladen. Ihr sozialer Ort, die Familie bzw. der private Kreis, hat sich besonders im 20. Jahrhundert rasch und grundlegend gewandelt.

Heute, im Zeitalter des Internet, in dem alles Private ebenso zwang- wie gnadenlos öffentlich gemacht wird, erleben wir eine mediale Wiedergeburt der Hausmusik (oder zumindest des Begriffs). Auf Youtube begegnen wir alten Bekannten und neuen Scurrilitäten.

Aber auch im analogen Musikleben gibt es hausmusikalisch Neues. Die am nächsten an den Ursprung der Hausmusik heranreichende Musizierpraxis, das gemeinsame Singen, erlebt derzeit eine Renaissance in der Öffentlichkeit. Groß dimensionierte Musizier-Events – ob mit Kindern oder Erwachsenen – erzielen heute hohe Quoten. Zahlreiche Institutionen und Festivals bieten Hausmusik-Konzerte oder gar Hausmusik-Wettbewerbe an.

So steht der So-gut-wie-nicht-Existenz der Hausmusik in der aktuellen Forschung ihr „zweites Dasein“ in der Medien-Öffentlichkeit gegenüber. Damit ist eine Veränderung ihres sozialen Ortes, ihres Repertoires und ihrer Funktionen verbunden. Ob auch die Ideologisierung von Hausmusik damit an ihr Ende gekommen ist?

## Keynote

Ekkehard Jost (Gießen)

### **Über einige Probleme beim wissenschaftlichen Umgang mit dem Begriff des *Typischen* und über den Versuch, ihn auf sinnvolle Weise durch einen anderen zu ersetzen**

Wortgebilde wie "typisch soundso" gehören in das Begriffsfeld der Klischees, Vorurteile und Stereotypenbildungen, und damit primär in einen Zuständigkeitsbereich der Sozialpsychologie, welcher einem musikologisch-analytischen Zugriff nur schwer – wenn überhaupt – zugänglich ist, sondern welcher eher die Terrains des Feuilletons und sonstiger spekulativer Denkbereiche betrifft.

Daraus folgt: Ich werde das Tagungsthema zunächst einmal aus methodologischer und insbesondere sozialpsychologischer Perspektive beleuchten.

In einem zweiten Schritt werde ich versuchen, am Beispiel der so genannten "Europäischen Jazz-Emanzipation der 60er Jahre" darzustellen und auf analytischem Wege zu belegen, wie und warum es auch in der Musik im Allgemeinen und im Jazz im Speziellen zu regional oder national typischen Erscheinungsformen kommen kann, die (eine vorsichtige) Verwendung des Begriffs des "Typischen" bis zu einem gewissen Grade rechtfertigen könnten.

## Keynote

Eckhard John (Freiburg)

### **Erfundene Tradition: "Volkslieder" im kulturellen Gedächtnis (Arbeitstitel)**

„Volkslieder“ gelten gemeinhin als besonders markante Repräsentanten des „typisch deutschen“ in der populären Musik. Welche Faktoren und Denkmuster liegen dem zugrunde? Um der Frage nachzugehen, wie „alte Lieder“ zu Archetypen deutscher Identitätsbilder werden konnten, wird der Vortrag die Genese dieser Vorstellung rekonstruieren und den Prozess ihrer Etablierung nachzeichnen. Hierbei erscheint der Ansatzpunkt als „erfundene Tradition“ (Eric Hobsbawm) besonders aufschlussreich. Die „Volkslied“-Idee war das erste populärmusikalische Konzept in Deutschland, das eine große Breitenwirkung entfaltete. Es entwickelte sich rasch zu einem Erfolgsmodell, welches weit über das 19. Jahrhundert hinaus das Musikleben prägte. Seine Durchsetzung war eng verknüpft mit der forcierten Konstituierung des Nationalgedankens im deutschen Sprachraum, bis hin zum nationalistischen Terror gegen vermeintlich „Artfremdes“. Auf diesem Hintergrund sollen die verschiedenen Schichten nationaler Identitätszuweisungen, die den Geschichten traditioneller Lieder eingeschrieben wurden, transparent gemacht und diese in Hinblick auf ihre jeweilige Funktion im Rahmen des kulturellen Gedächtnis (Jan Assmann) analysiert werden.

Alenka Barber-Kersovan (Hamburg)

***Laibachs ‚Germania‘ oder  
Wie deutsch ist die Neue Slowenische Kunst?***

Die martialischen Performances der 1980 gegründeten Gruppe *Laibach* taugen heute ebenso wenig für einen Skandal wie die nicht weniger martialischen Auftritte ihres bekanntesten Clones *Rammstein*. Der Diskurs verlagerte sich aus dem Bereich des Musikjournalismus und kritischer Berichterstattung bereits längst auf die Ebene der ästhetischen Theorie und radikaler Kunstreflexion. Die Fragen, die behandelt werden, sind allerdings dieselben geblieben. Handelt es sich bei *Laibach* um ein Kunstprojekt oder um eine politische Provokation? Um eine Avantgarde/Retro-Avantgarde/Retrogarde oder vielleicht doch lediglich um angeberischen Pop mit einem hohen Kitsch-Anteil? Wie fügt sich die Musikgruppe in das sich in Deutsch als *Neue Slowenische Kunst* präsentierende Künstlerkollektiv und seinen *NSK-Staat*, ein global agierendes Kunstimperium ohne Raum und ohne Zeit? Welche Rolle spielt die aus dem Kontext des sich im Zusammenbruch befindenden Sozialismus hervorgegangene Band unter neuen sozio-ökonomischen und politischen Bedingungen? Und last but not least: wie ‚typisch deutsch‘ ist eigentlich diese einen deutschen Namen tragende slowenische Gruppe?

Der Vorwurf der Deutschtumerei und teilweise auch die Unterstellung faschistoider Tendenzen begleitete die Gruppe bereits seit Anfang ihrer Karriere, sowohl in Slowenien selbst als auch im Ausland, insbesondere in Deutschland. Anhaltspunkte dafür gab *Laibach* genug: Anfangen von dem Namen, der eigentlich der deutsche Name der slowenischen Hauptstadt Ljubljana ist und in dieser Form auch während der deutschen Besetzung im II. Weltkrieg benutzt wurde, über Songs, CDs und Performances mit Titeln wie *Germania*, *Volk*, *300.000 verschiedene Krawalle*, *Triumph des Willens*, *Geburt einer Nation*, *3. Oktober* etc. bis zur sporadischen Anwendung der deutschen Sprache und symbolbeladener Ikonographie der Visuals.

In meinem Vortrag wird es deshalb um die Frage gehen, wie diese Tatsache zu deuten wäre, wobei ich bei der Interpretation die folgenden Schwerpunkte hervorheben möchte:

- die historischen Gegebenheiten und das traumatische Verhältnis zwischen den beiden ‚Völkern‘
- die politischen Zusammenhänge im Kontext des Zerfalls des einstigen Jugoslawiens und dem aufkeimenden slowenischen Nationalismus
- die Über-Identifikation als Subversionstrategie
- den Umgang mit dem ‚Nationalen‘ bzw. die Entlarvung des nationalen Konstruktes als Ideologie (Nation-Building)
- die Anwendung musikalischer ready-mades und deren Symbolcharakter
- die radikale Kritik am Pop als Inkarnation des neo-liberalen Räuber-Kapitalismus (Projekt *Kapital*)
- die unterschiedlichen Rezeptionsmuster unterschiedlicher Rezeptionskreise

und last but not least

- den Fremdstereotyp ‚typisch deutsch‘ in seiner archetypischen Vergrößerung

Robin Becker (Hamburg)

## **Versuche über das musikalische Material der Popmusik. Adornos Materialbegriff als Annäherung**

Das Verhältnis der Popmusikwissenschaft zu den musiktheoretischen Schriften Theodor W. Adornos ist durch einige Ambivalenzen gekennzeichnet. Obgleich Adorno aufgrund seiner Texte zur populären Musik immer noch als „Drehscheibe“ (Michael Fuhr) bezüglich ästhetischer Perspektiven auf Popmusik betrachtet wird, läuft die Auseinandersetzung zumeist darauf hinaus, die immanenten Schwächen seiner Annahmen über populäre Musik aufzudecken, um die Theoreme Adornos im Bereich populärer Musik zu widerlegen und ihm jegliche Relevanz für die Beschäftigung mit Popmusik abzusprechen. Dass die Schriften Adornos über populäre Musikerscheinungen von einer musiktheoretischen Unschärfe gekennzeichnet sind, die Gegenstände ästhetisch sowie historisch durch seine Analysen nur unzureichend erfasst werden, ist nicht zu verkennen, soll im Rahmen dieses Beitrags jedoch nicht weiter verhandelt werden. Bisweilen fehlt es aber in der Popmusikwissenschaft weithin an einem Rekurs auf die Musikästhetik Adornos, die sich nicht primär auf populäre Musik bezieht. Die Möglichkeit eines derartigen Rekurses wird leider mit dem Einwand zurückgewiesen, Popmusik nicht durch ein elitäres Kulturverständnis analysieren zu wollen.

Ohne sich auf ein derartiges Verständnis einzulassen, soll ein zentraler Begriff der (musik-)ästhetischen Theorie Adornos fokussiert werden, der in der Popmusik-Theorie bislang nur unzureichend und peripher behandelt wurde: der des musikalischen Materials. Der Begriff bezeichnet zunächst den geistig-ästhetischen Stoff musikalischer Praxis. Die allgemeine Definition, in deren Rahmen sich auch musikalische Produktion von Popmusik fassen lässt, soll nicht über die Erschwernis hinwegtäuschen, den Begriff sowohl aus der Ästhetik Adornos als auch vom Gegenstand dieser, der modernen Kunst, zu lösen. Dieser Erschwernis muss der Vorteil einer materialtheoretischen Betrachtung entgegengesetzt werden, der aus aus den ästhetischen, geschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhängen, die der Materialbegriff impliziert, erwächst. Adorno ermittelte durch ihn

eine historisch fortschrittliche Tendenz im geschichtlichen Verlauf der europäischen Kunstmusik und konnte in der Verwendung des musikalischen Materials gleichsam gesellschaftliche Strukturen ermitteln, die sich im Ästhetischen niederschlagen. Ein Abgleich des Begriffs mit Popmusik soll nicht verfolgt werden, das Konzept des musikalischen Materials muss für die Popmusik erweitert und verändert werden. Durch ihn soll ermöglicht werden, die Popmusik in ihrer materialästhetischen Beschaffenheit zu durchleuchten sowie materialhistorische Entwicklungen und den gesellschaftlichen Gehalt des Materials zu präzisieren: Wie wird das musikalische Material in der Popmusik organisiert? Lässt sich eine Historizität des Materials, gar eine historische Logik erkennen? Gibt es einen gesellschaftlichen Gehalt des musikalischen Materials in der Popmusik und wenn ja, wie wird dieser artikuliert? Ist es durch die Verwendung möglich, gesellschaftliche Kritik im Musikalischen einfließen zu lassen?

Obwohl der Materialbegriff in der Musikästhetik Adornos in enger Relation zur europäischen Kunstmusik steht, ist es nicht Ziel dieses Beitrags, der Popmusik materialtheoretisch den Status von Kunst zuzusprechen oder ihr in einer strengen Lesart des Begriffs ästhetische Banalität nachzuweisen. Zwei Prämissen schließt das Vorhaben dieses Beitrags daher mit ein: Den Materialbegriff Adornos nach wie vor als relevante Kategorie von Musikphilosophie aufzufassen und die Popmusik als Gegenstand philosophisch-ästhetischer Betrachtung ernst zu nehmen. Da der Versuch einer Anwendung des Materialbegriffs in all seinen Facetten auf die Popmusik bislang ausblieb, versteht sich der Beitrag als grundlegende Perspektive, durch die konkretere Analysen von Materialästhetik und Materialgeschichte in der Popmusik möglich wären. Zudem ist die Einführung des Begriffs mit der Absicht intendiert, das Analyseinstrumentarium der Popmusikwissenschaft erweitern zu wollen. Der Beitrag baut auf der Bachelorarbeit auf, die ich im SS 2012 bei Rolf Großmann und Roger Behrens an der Universität Lüneburg mit der Note 1,0 vorgelegt habe.

Nicklas Baschek (Bremen)

## **„Wohin mit dem Hass?“ Die „Sarrazinisierung“ des Pop am Beispiel Frei.Wild**

Ziel des Beitrages ist es, einige Differenzierungen und begrifflichen Schärfungen vorzunehmen in der Debatte um den „völkischen Nationalismus“ (Hindrichs 2013) der Südtiroler Band Frei.Wild. Nicht zuletzt die späte Aufregung um die Nominierung für den ECHO zeigte erneut, wie Frei.Wild eine Lücke geschlossen hat, die die Böhsen Onkelz hinterlassen haben. Die Ablehnung findet dabei in den Qualitätszeitungen ebenso geschlossen statt wie auf Facebook, die ZEIT titelt gar „Die neue Reichskappelle“, zitiert Worte von „ultranationalistischen Inhalten“. Selbst eine Band wie Mia., die sich vor Jahren selbst durch irritierend aus der Zeit gefallene Zeilen zum neuen Stolz aufs Vaterland diskreditierte, will nicht einmal mehr die gemeinsame Präsenz auf einer Verkaufsliste wie dem ECHO akzeptieren.

Deutlich wird hierbei vor allem die fehlende theoretische Tiefenschärfe. Es bleibt unklar, wo die Grenze verläuft zwischen Nationalismus und Demokratie, zwischen Rechtsrock und Nazi-band, zwischen bewusster Sympathie für Reaktionäres und der rhetorischen Türöffnerfunktion beim Mainstream für Rechtsaußen. Diese begrifflichen Unsauberkeiten und Unterkomplexitäten schwächen alle kritische Reflexion bereits im vorhinein.

Klar ist: „Identität [ist] nur durch Differenz möglich“ (Luhmann 1984). Wie also unterscheiden sich demokratische von undemokratischen Unterscheidungen? Wann werden kollektiven Identitäten, wie sie in den Texten von Frei.Wild immer wieder vor allem über der Figur des Volkes konstruiert werden, essenzialisiert und homogenisiert?

In einem ersten Schritt stellt der Vortrag gängige Argumentationsmuster in den Liedtexten heraus. Zentral ist dabei, auf welche Weise Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden gezogen werden, wie Kollektivität vorgestellt wird. In einem zweiten Schritt wird rekonstruiert, ob diese Grenzen als vorläufige, als undurchlässige oder gar als Frontverläufe prinzipiell verfeindeter Gruppen (politische Lager, Subkulturen oder Völker?) erscheinen.

Dieses Vorgehen bietet zum einen die Möglichkeit, die Reaktionen zwischen vagem Unwohlsein und vehementer Ablehnung zu systematisieren und eine substanzielle Kritik zu ermöglichen. Zum anderen scheinen dabei Facetten der sozialtheoretisch wie praktisch maßgebenden Frage auf, wie eine demokratische, globale Grenzziehung unterschieden werden kann von einer undemokratischen, regionalistischen. Anders formuliert: Warum kennt der Pop unzählige Hits, die die Städte zelebrieren, Hymnen auf Berlin und New York, aber keine auf Deutschland, Rumänien, den Vatikan?

## **Untersuchungen zur subjektiven Wahrnehmung und Bewertung digitaler Schnittmuster in der Populärmusik: Ein Vergleich zwischen Laien und Experten**

### *Einleitung*

Die Etablierung digitaler Technologien bei der Produktion Populärer Musik (und anderen Genres) führte zu einer Vielzahl von Möglichkeiten, Studioaufnahmen im Nachhinein zu bearbeiten. Ein bewährtes Verfahren ist der manipulative Umgang mit digitalen Schnittmustern. Ein Popsong wird im Rahmen der Produktion in teilweise bis zu hundert Einzelteile „zerschnitten“. Diese können separat bearbeitet und mit dem Ziel einer optimalen Performance neu zusammen gefügt werden. Die Wahrnehmung und Bewertung solcher Schnittmuster auf Laien und Experten blieb bisher unerforscht. Bisher existieren lediglich einzelnen Untersuchungen zur Wahrnehmung digitalisierter Musik im Vergleich zu analogen Aufnahmen (Carsten 2000a,b/Hansen 2002) sowie Experimente von Glenn Gould (1987) aus den 1960er Jahren, in denen er die Wahrnehmung analoger Schnitte in Klassischer Musik untersucht wurde.

Eine länderübergreifende Pilotstudie zwischen der Hochschule der Künste Bern (Schweiz) und der Musikhochschule Lübeck versucht erste Forschungsergebnisse bereitzustellen. In der Studie wurden zunächst etwa 100 Produktionen Populärer Musik zwischen 1988 und 2008 im Hinblick auf digitale Schnitttechniken analysiert und dabei 10 prototypische Schnittmuster identifiziert. Die Ergebnisse dieses ersten Studienteils wurden auf DGM-Tagung 2008 als Poster präsentiert (Brockhaus/Weber 2009). Jetzt liegen die abschließenden Ergebnisse der Folgestudie vor.

### *Fragestellung*

Diese Studie verfolgt das Ziel, die Wahrnehmung und Bewertung digitaler durch Laien (Schüler) und Experten (Popmusikstudierende) zu untersuchen. Dabei wird angenommen, dass diese Prozesse dem Einfluss deklarativen Wissens (Instruktionen) unterliegen. Weiterhin wird untersucht, in wieweit die Probanden in der Lage sind, das über die Instruktion angeeignete Wissen auf die Identifizierung prototypischer Schnittmuster übertragen können.

### *Methoden*

An n=82 Laien und n=96 Experten wurden in Kleingruppen, in jeweils einem Setting (ca. 12 Probanden) folgende Tests durchgeführt:

- 1) Hörtest I: Wahrnehmung und subjektive Bewertung fünf digitaler Schnittmuster (kurz Songausschnitte, Dauer 1.11 min)
- 2) Instruktion durch mehrfach kodierte akustische Stimuli
- 3) Hörtest II: Wahrnehmung und Bewertung der Schnittmuster aus dem ersten Hörtest
- 4) Hörtest III. Erkennen prototypischer Schnittmuster (Übertragung auf reale Songs)

Zusätzlich wurden soziodemographische Variablen sowie unterschiedliche Variablen der Hörpraxis (Musikpräferenz, zeitlicher Umfang und die Qualität der Aufmerksamkeit) und der individuellen Vokal- Instrumental- und Studiopraxis erhoben. Im ersten Hörtest wurde die Einschätzung der Musikbeispiele im Multiple-Choice-Verfahren erfasst. Die Wahrnehmung und Bewertung der Schnittmuster erfolgte über Semantische Differenziale. Als Stimulus diente ein eigens komponiertes Songartefakt, in denen die verschiedenen prototypischen Schnittmuster zur Anwendung kamen. Die Auswertung erfolgte u.a. über Korrelations- und ANOVA-Analysen.

### *Ergebnisse*

In allen Probandengruppen können deutliche Zusammenhänge zwischen der Beschaffenheit des Reizes und dessen Wahrnehmung sowie Bewertung. Bei Laien sind ferner Konditionierungseffekte beobachtbar, d.h. sie bevorzugen technisch „geschönte“ Songausschnitte. Die Wahrnehmungs- und die Bewertungsleistungen differenzieren sich nach der Instruktion weiter aus und intensivieren sich. Experten nehmen die Schnittmuster eindeutig differenzierter wahr als Laien. Auch in der Reizbewertung erzielen Experten bessere Ergebnisse. Experten profitieren von der Instruktion in höherem Maße als Laien. Bei der Identifizierung prototypischer Schnittmuster sind die Experten ebenfalls im Vorteil. Darüber hinaus sind Maskierungseffekte beobachtbar, d.h. die Probanden, insbesondere die Laiengruppe, bewerten auch nach der Instruktion primär nach (musikalischen) Auffälligkeiten und weniger nach ihnen bekannten Schnittmusterqualitäten.

### *Diskussion*

Die gesamten Ergebnisse zeigen, dass bei der Wahrnehmung und Bewertung digitaler Schnittmuster gedächtnispsychologischen Faktoren, d.h. der Einfluss prozeduralen und deklarativen Wissens eine wichtige Rolle spielen. Diese Einflussfaktoren gilt es in zukünftigen Tests weiter auszudifferenzieren. Weiterhin wäre auf der Grundlage der vorliegenden Ergebnisse zu untersuchen, wie sich die Gedächtnisleistungen im Hinblick auf die Wahrnehmung und den Vergleich größerer Songeinheiten (Strophe, Refrain etc.) sowie musikalischer Spannungsverläufe zwischen Laien und Experten unterscheiden. Bezüglich der immer noch andauernden Wertediskussion zwischen U- und E-Musik, wäre die Übertragung dieser Untersuchungen auf den Bereich abendländischer Kunstmusik eine weitere mögliche Forschungsperspektive. Insgesamt fordern die Erträge dieser Pilotstudie die Eröffnung eines neuen Forschungsfeldes, da der Gesamtkomplex „Sound“, in den diese Studie einzuordnen ist, bislang nur in Ansätzen untersucht wurde.



## **Jazz in der Weimarer Republik: Zwischen Exotismus und lokaler Unterhaltungsmusik**

Nach dem 1. Weltkrieg waren die Unterhaltungsmusiker in Deutschland mit tiefgreifenden Umwälzungen konfrontiert. Sie mussten sich nicht nur mit der allgemeinen politischen und wirtschaftlichen Unsicherheit der Gründungsphase der Weimarer Republik arrangieren, sondern ihr berufliches Umfeld wurde einhergehend mit der nunmehr der angelsächsischen – insbesondere amerikanischen – Kultur entgegengebrachten Offenheit, gehörig durcheinander gewirbelt: Amerikanische Musik eroberte das Tanzparkett.

Was als Beginn eines transatlantischen Kulturaustausches mit dem Ragtime ansatzweise bereits in der Vorkriegszeit zu verorten ist, entwickelte sich nach 1918 (zumindest aus Sicht damaliger Zeitgenossen) rasch zu der ausschweifenden Unterhaltungskultur, die noch heute das – nur teilweise und selbst dann nur je nach Standpunkt zutreffende – Bild von den sogenannten „Goldenen Zwanzigern“ prägt. Trotz aller Schwierigkeiten im Umgang mit dem Jazz, konnten sich die lokalen Unterhaltungsmusiker in Deutschland aber rasch auf Shimmy, Foxtrott, Charleston und Co. einstellen, was nicht zuletzt ihrer hohen Professionalisierung zuzurechnen ist.

Der Jazz bot der mit dem Verlust des Krieges neugeordneten bzw. neuzuordnenden deutschen Gesellschaft aber auch etwas anderes, nämlich ein Spielfeld mannigfaltiger kulturtheoretischer Interpretationsmöglichkeiten – sei es nun hinsichtlich seiner Herkunft, seiner gesellschaftlichen Implikationen oder seiner musikalischen Merkmale. Jazz gab einen Anlass über das „andere“ zu reflektieren – ihm aber auch unreflektiert als Exotismus Merkmale des „anderen“ zuzuschreiben. In allen damaligen Diskursen um den Jazz wohnt aber auch der Rückgriff auf die eigene Kultur inne – um Jazz zu erfassen, musste eben auch das eigene, das „typisch deutsche“ in irgendeiner Weise vergegenwärtigt werden. Aus dieser Gemengelage zwischen Exotismus und lokaler Unterhaltungsmusik – also mit den Vorstellungen des häufig feuilletonistischen Musikschrifttums auf der einen und der realen Musizierpraxis auf der anderen Seite – soll im Vortrag gezeigt werden, was als typisch oder untypisch deutsch dem Jazz in der Weimarer Republik und seinen Protagonisten zugeschrieben worden ist.

## **Deutsche Musik in der Prime Time der Radios**

*Radio geht ins Ohr* – und zwar bei 80% der deutschen Bevölkerung über drei Stunden täglich. Dabei möchte die Mehrheit vor allem Musik hören (vgl. Vowe/Wolling, 2004). Doch die Musikgeschmäcker sind verschieden, weshalb sich die Frage stellt, nach welchen Kriterien das Musikprogramm im deutschen Rundfunk gestaltet wird und ob es einen Unterschied zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Sendern gibt. In Bezug darauf setzt die folgende Untersuchung einen Schwerpunkt auf den Umgang mit deutscher Musik bei der Musikauswahl.

Da es keine allgemein gültige Definition von *deutscher Musik* gibt, wird diese Bezeichnung in der Studie für Musik von in Deutschland gegründeten und wohnhaften Gruppen verwendet. Als Forschungsgegenstand werden die Radiosendungen *Pop& Weck - Dein Morgen* des öffentlich-rechtlichen Senders hr3, sowie die *Morningshow* des Privatsenders FFH ausgewählt. Sie werden Montag bis Freitag zwischen fünf Uhr und neun Uhr im selben Sendegebiet ausgestrahlt und sprechen ein ähnliches Zielpublikum an. Die Sendezeit entspricht der Prime Time des Rundfunks und erreicht täglich die meisten Zuhörer.

Zu Beginn erfolgt eine Analyse der Sendungen hinsichtlich ihres Anteils an Musik insgesamt und des Weiteren aufgeschlüsselt nach dem Prozentsatz deutscher und sonstiger Musik. Anschließend Interviews mit den Programmverantwortlichen sollen herausstellen, unter welchen Gesichtspunkten die Radiosendungen gestaltet werden und nach welchen Aspekten die Playlists zusammengestellt sind. Darüber hinaus wird erfragt, welchen Stellenwert die deutsche Musik dabei einnimmt und von welchen Faktoren ihr Anteil in der Sendung abhängig ist – ob es z. B. eine interne Quote gibt. Inwiefern die Musikauswahl des Senders auf die Zustimmung der Radiohörer trifft, werden dem Sender vorliegende Hörerbefragungen zeigen.

Mit dieser Untersuchung wird ein kritischer Blick auf die Musikprogrammgestaltung des deutschen Rundfunks geworfen. Die Frage, wie dort mit deutscher Musik umgegangen wird, ist angesichts des großen Anteils US-amerikanischer Musik am internationalen Musikmarkt stets aktuell. Zudem lässt sich anhand der Ergebnisse zeigen, inwieweit öffentlich-rechtliche Radiosender ihrem Kulturauftrag – unter anderem durch den Einsatz von deutscher Musik – nachkommen und ob auf Grund dessen ein Unterschied zum Musikprogramm der privaten Sender besteht.

## **Literatur**

- Vowe, G. / Wolling, J.: Radioqualität - was die Hörer wollen und was die Sender bieten: vergleichende Untersuchung zu Qualitätsmerkmalen und Qualitätsbewertungen von Radioprogrammen in Thüringen, Sachsen-Anhalt und Hessen. München: kopaed, 2004.
- <http://www.vprt.de/thema/marktentwicklung/medienmessung/radio-messung/ma-radio/ma-2013-i/content/ma-2013-i-landesausw-3?c=0>; Zugriff am 14.03.2013.

Dietmar Elflein (Braunschweig)

**Die Onkelz gegen den Rest der Welt.  
Repräsentationen von Männlichkeit im Deutsch Rock**

Der Vortragstitel spielt mit einer Beziehung zwischen den Böhsen Onkelz auf der einen Seite und dem Kinofilm Theo gegen den Rest der Welt mit Marius Müller Westernhagen in der titelgebenden Rolle auf der anderen. Beide sollen als Eckpunkte einer diskursanalytischen Reflexion über Männerbilder im Deutsch Rock genutzt werden. Neben den Gemeinsamkeiten interessieren dabei auch die Unterschiede, die zwischen Theo und den Böhsen Onkelz vor allem auf der Ebene des Umgangs mit Sexualität einerseits und dem Verhältnis von Individuum versus Gemeinschaft andererseits zu liegen scheinen.

Trotz dieser durchaus bedeutsamen Unterschiede soll eine historische Entwicklungslinie konstruiert werden, die ein Männerbild durch den Deutsch Rock verfolgt, dass seinen Ausgangspunkt nach bisherigem Kenntnisstand im ersten Auftauchen der Theofigur im 1975/77er Fernsehfilm Aufforderung zum Tanz hat. Dieser individualisierte Glücksritter mit Arbeiterklassenhintergrund unterscheidet sich sowohl von den Problemjugendlichen des deutschen Autorenfilms als auch von den aus dem Bürgertum gefallenen Halbstarcken, die beispielsweise Horst Buchholz in den 1950er Jahren verkörpert und dient Westernhagen in der Folge als Vorbild für sein Image als Musiker. Die Figur des Theo erfährt unter anderem bei Peter Maffay, den Strassenjungs und Zeltinger Transformationen bevor sie in nochmals veränderter Form mit den Böhsen Onkelz hegemonial wird. Die Faszination dieses Identifikationsangebots zeigen die immer noch andauenden Diskussionen um eine Nachfolge der 2005 aufgelösten Böhse Onkelz sowie die Unmenge der Onkelz Tribute Bands inklusive eines jährlich stattfindenden Festivals (G.O.N.D.). Der Begriff Deutsch Rock steht dementsprechend im journalistischen Gebrauch mittlerweile mehr und mehr für Bands in der mehr oder weniger direkten Nachfolge der Böhsen Onkelz.

Allerdings verbindet die Onkelz auch musikalisch einiges mit Westernhagen und Theo. Deutsch Rock bezeichnet in diesem Sinne eine sowohl dem Kraut Rock mit seinem Streben nach einem nicht amerikanisierten kulturellen Ausdruck als auch dem britisch inspirierten Punk/NDW entgegengesetzte amerikanophile Rock'n'Roll und Blues Rock Rezeption. Das vertretene Männerbild zieht seine Inspiration ebenfalls mehrheitlich aus US-amerikanischen Stereotypen, die mit der Biker Kultur und Outlawfiguren (im Western) zu tun haben. Gleichwohl erscheint an diesem Männerbild und am Deutsch Rock einiges als Typisch Deutsch. Diese Elemente will der Vortrag herausarbeiten.

Tilo Hähnel (Weimar-Jena)

### **Gesangsstars populärer Musik.**

#### **Vokale Ausdrucksmuster im Kontext von Star-Images und kulturellen Stereotypen**

Gesangsstars sind nicht nur auf der Bühne, sondern seit Beginn des 20. Jahrhunderts auch auf Tonträgern, ab den späten 1920er Jahren zudem im Radio und in Tonfilmen medial präsent. Zudem tragen Bilder und Fotos auf Plakaten und in Musikzeitschriften sowie die Berichterstattung in verschiedenen Medien (u.a. Büchern und Zeitschriften, Radio und Fernsehen) zur umfassenden intermedialen Konstruktion und Inszenierung von Star-Images bei. Im Auftreten und den künstlerischen Ausdrucksweisen von Gesangsstars spiegeln sich bestimmte kulturelle Muster, Stereotype und Werte, die als reale Vorbilder oder fiktive Fantasiebilder für Fans und Rezipienten von Bedeutung sind. Der Medienwissenschaftler Peter Auslander spricht in diesem Zusammenhang von einer sog. Performance Persona: „This persona (...) is usually based on existing models and conventions (...). The performer may use all of the available means to define and perform this persona, including movement, dance, costume, make-up, facial expression and gesture (including the manipulation of musical instruments)“ (Peter Auslander, „Musical Persona. The Physical Performance of Popular Music“, in: The Ashgate Research Companion to Popular Musicology, hrsg. von Derek B. Scott, Farnham 2009, S. 303–315, hier: S. 314).

Obwohl der zentrale Stellenwert der vokalen Ausdrucksmittel innerhalb der Performance Persona eines Gesangsstars im Grunde unbestritten ist, sind konkrete Untersuchungen dazu, auf welche Weise seine Stimme und seine vokalen Gestaltungsweisen zu seinem intermedialen Gesamtauftreten und zur Konstruktion seines Star-Images beitragen, noch relativ rar – bezeichnenderweise fehlt in der zitierten Aufzählung von Peter Auslander ein Hinweis auf Stimme und Gesang. Diese Forschungslücke möchte der freie Tagungsbeitrag anhand einer Reihe von Fallbeispielen aus verschiedenen Musikgenres der populären Musik zu schließen helfen. Hierzu sollen die Grundzüge verschiedener kultureller Stereotype und Star-Images exemplarisch herausgearbeitet werden – wobei durchaus auch die Ambivalenzen und inneren Widersprüche innerhalb eines Star-Images zur berücksichtigen sind – und sodann mit einer detaillierten Analyse von Vokalaufnahmen verknüpft werden. Gedacht ist an kulturelle Stereotype wie dem Komödianten, dem Crooner, Joe Dokes (Otto Normalverbraucher), der Diva, dem Hobo (Landstreicher) oder dem Rebellen usw. und Gesangsstars wie Bert Williams, Sophie Tucker, Al Jolson, Bing Crosby, Sarah Vaughan, Hank Williams oder Little Richard.

Florian Heesch (Hannover)

**Alte Götter, neue Musik:  
Zur Popularität der „germanischen“ Mythologie im Heavy Metal**

Seit den 90er Jahren gibt es im Heavy Metal ein verbreitetes Interesse an Stoffen und Motiven der „germanischen“ Mythologie. Zahlreiche Bands singen von Odin, Thor und den Ragnarök, manche tragen mythisch klingende Namen wie Odroerir oder Helrunar, es haben sich einschlägige Subgenres wie Viking Metal und Pagan Metal herausgebildet. Gibt es in der Rockmusik bereits seit Langem eine Faszination für mythische und fantastische Stoffe, lässt sich in diesen jungen Metal-Subgenres ein gesteigertes Interesse an historischen Quellen beobachten. Unterschwellig klingen auch Vorstellungen von einem „nordischen“ und zugleich „deutschen“ Germanentum an, wie sie schon mit Richard Wagners Operntetralogie *Der Ring des Nibelungen* (1876) populär geworden – wenn auch früher entwickelt worden – sind. In Deutschland provozieren Bezüge auf „germanische“ Mythen Fragen nach den ideologischen Hintergründen, wobei sich ausgeprägte Differenzen zwischen Outsider- und Insider-Perspektive zeigen. Aufgrund der bekannten Verwendung ähnlicher Bezüge durch Nationalsozialisten und andere Rechtsextreme (in Vergangenheit und Gegenwart) liegt es auf der einen Seite nahe, das Phänomen ideologiekritisch zu hinterfragen. Auf der anderen Seite distanzieren sich die meisten Viking und Pagan Metal-Bands vom Rechtsextremismus und bestehen auf einer „unpolitischen“ Interpretation.

In meinem Vortrag geht es zunächst darum, Heavy Metal mit „germanisch“-mythologischen Elementen als musikalisches Phänomen ernst zu nehmen. Anhand exemplarischer Songs zeige ich, woher die mythologischen Bezüge stammen und wie sie in Texten und Musik dargestellt werden. Um die ideologischen Hintergründe zu beleuchten, werde ich die Germanen-Popularität im Heavy Metal auf kulturelle Voraussetzungen hin befragen, die häufig übersehen werden. Dazu gehört zum einen die konstruierte Gleichsetzung von „germanisch“, „nordisch“ und „deutsch“, die sich historisch bis ins 19. Jahrhundert (und noch weiter) zurückverfolgen lässt, die aber als populäres Klischee bis heute weit verbreitet ist. Zum anderen stehen deutscher Viking und Pagan Metal in engem Bezug zur internationalen Heavy Metal- und Hard Rock-Kultur. Hier werden Mythen häufig nach popkulturellen Bricolage-Prinzipien aus ihren etablierten, vermeintlich originären Zusammenhängen gelöst und mit anderen Identitäten und neuen Stilelementen kombiniert.

Thorsten Hindrichs (Mainz)

**Heimattreue Patrioten und das „Land der Vollidioten“ –  
Von der ‚Grauzone‘ zur ‚neuen deutschen Volksmusik‘?**

Mit der Erklärung der Deutschen Phonoakademie zur Rücknahme der Nominierung der Band *Frei.Wild* vom ECHO, in der es heißt, man wolle diese Preisverleihung nicht „zum Schauplatz einer öffentlichen Debatte um das Thema der politischen Gesinnung werden lassen“<sup>1</sup> hat die sogenannte „*Frei.Wild*-Debatte“ einen bemerkenswerten vorläufigen Höhepunkt erreicht. Während Kritiker\_innen *Frei.Wild* vor allem einen heimattreuen „Blut und Boden“-Patriotismus vorwerfen und auf eine damit einhergehende Nähe der Band zu rechtsradikalen Szenen hinweisen, inszenieren sich *Frei.Wild* im öffentlichen Diskurs fortgesetzt als vorgeblich unpolitisch und wenden sich zugleich gegen jede Form des Extremismus („Ob ganz links oder ganz rechts bedeutet für die Band keinen Unterschied“<sup>2</sup>). Dass jedoch insbesondere zahlreiche Fans von *Frei.Wild* in etlichen Internetforen und sozialen Netzwerken ihre Lieblingsband wieder und wieder mit dem immer gleichen Argument gegen Kritik verteidigen, Patriotismus sei erstens kein Verbrechen, und zweitens schon gar nicht Ausdruck einer rechtsradikalen Haltung, deutet zweifellos darauf hin, dass die Band erstens mit der Besetzung heimattreuer Sujets ganz offenbar vorhandene Bedürfnisse nach „deutscher Identität“ (was auch immer das sein mag) zu bedienen weiß, und zweitens mit ihrer konsequent demonstrierten Haltung, einfache und ehrliche „handgemachte“ Rockmusik für einfache und ehrliche Fans zu machen, offensichtlich noch erfolgreicher ist als die *Böhsen Onkelz*, als deren Erben *Frei.Wild* gehandelt werden.

Nun sind *Frei.Wild* jedoch beileibe nicht die einzige deutschsprachige Band, die mit mehr oder weniger „rechtsoffenen“ Sujets – getreu dem Motto „Wenigstens das wird man ja wohl noch sagen dürfen“ – arbeitet. Vielmehr reicht das Spektrum von Bands, die in der Wahl ihrer Sujets sprichwörtlich „dem Volk aufs Maul schauen“ von eindeutig rechtsradikalen Szenen über die sogenannte ‚Grauzone‘ bis hin zur vielzitierten Mitte der Gesellschaft, so dass sich die Frage stellt, ob sich mit den jüngeren Entwicklungen des „Deutschrocks“ und einhergehend mit der diesem Terminus neuerdings eingeschriebenen Doppeldeutigkeit nicht eine ‚neue deutsche Volksmusik‘ herauszubilden beginnt. Wie eine solche ‚neue deutsche Volksmusik‘ aussehen könnte (und vielleicht auch schon aussieht), soll insbesondere mit Blick auf musikalische, literarische, visuelle und habituelle Parameter an ausgewählten Beispielen diskutiert werden.

---

<sup>1</sup> [http://www.musikindustrie.de/presse\\_aktuell\\_einzel/back/82/news/deutsche-phono-akademie-nimmt-freiwild-von-der-liste-der-diesjaehrigen-echo-nominierten/](http://www.musikindustrie.de/presse_aktuell_einzel/back/82/news/deutsche-phono-akademie-nimmt-freiwild-von-der-liste-der-diesjaehrigen-echo-nominierten/) (14. März 2013)

<sup>2</sup> <http://www.die-macht-der-medien.de/> (14. März 2013)

Bernd Hoffmann (Köln)

***Eisgekühlter Hot.***  
**Zur Rezeption des Jazz im Film der 1950er Jahre**

Das Filmthema *Jazz* taucht verstärkt ab der Mitte der 1950er Jahre in westdeutschen Produktionen auf und beschreibt hier sowohl Begebenheiten improvisierter Musik wie die entsprechende Szenerie ihrer Akteure und Fans. Diese Darstellungen spiegeln teils ältere Rezeptionsmechanismen afroamerikanischer Musik wie die Ausgrenzung des Jazz als einer nicht gesellschaftlich akzeptierten Kunstform. Dabei dient der gefilmte Jazz der Adenauer-Ära durchweg als visuelle Klangfarbe, er wird vor allem im szenespezifische Ambiente des Jazzkellers inszeniert und schafft als „Jugendkultur“ eine eigenständige Identifikation gegenüber den neu entstehenden Rock n’ Roll-Cliquen. Die real existierenden Jazzszenen der frühen Bundesrepublik Deutschland werden jedoch nur unzulänglich abgebildet: Weder die begeisterte Amateurszene und ihre zahlreichen Jazzfestivals, noch die professionellen Improvisatoren, die sich in Haltung und Improvisationsgestus stark von den traditionell aufspielenden Jazzern absetzen wollen.

Die Filmproduktionen zum Thema Jazz werden in großer Anzahl von einer Kölner Rundfunk Big Band in Klänge umgesetzt: das Orchester Kurt Edelhagen spielt den Jazz-Soundtrack vieler westdeutscher Unterhaltungsfilme und schafft damit eine musikalische Qualität, die in deutlichem Kontrast zu den gezeigten Jazz-Filmsujets steht. Gleichzeitig bietet dieses führende Jazzorchester ein weites Repertoire, das bis in die „Niederungen“ des Schlagers hinabreicht. Somit taucht in der Überschneidung von Jazz- und Schlagerfilm eine ideologische Unschärfe auf, die den westdeutschen Jazzfan gegenüber anderen musikalischen Welten immer wieder in Wallung bringt.

**Die Frage nach dem "typisch deutschen" Volkslied.  
Eine PHP-basierte Analyse numerisch enkodierter Ersteditionen auf Gemeinsamkeiten**

Die Frage nach dem "typisch Deutschen" ist bis in die heutige Zeit aktuell und vermag es, bezogen auf mannigfaltige Themenbereiche, hitzige Diskussionen loszubrechen. Dieser problematischen Thematik ist jedoch eine letztendliche Ergebnislosigkeit gemein. Bereits im 18. Jahrhundert ging Johann Gottfried Herder dem nach und forschte nach "unverfälschtem" Liedgut aus dem Volksmund, welches das wahre Wesen des Volkes offenbaren sollte. Im Rahmen dessen entstanden erste Liedersammlungen, welche einen repräsentativen Anspruch besitzen sollten. Im Umkehrschluss konstatierte dies die Existenz einer typisch deutschen Form der musikalischen Gestaltung, welche einem dedizierten Regelwerk unterläge. Dieses, sofern es existiere, ließe sich mathematisch beweisen. Zunächst galt es daher das vorhandene Notenmaterial für die spätere Analyse aufzuarbeiten. Ein System zur numerischen Kodierung wurde entwickelt, welches als Grundlage für das Design eines PHP-basierten Analysewerkzeuges dient. Um alle zu untersuchenden Aspekte abdecken zu können werden, je Erstedition, zwei strukturell unterschiedliche Datensätze generiert.

Die Entwicklung des Analysewerkzeuges wurde, nach anfänglichen Rückschlägen in Windows-basierten Umgebungen ausschließlich unter Nutzung frei erhältlicher Software umgesetzt. Mittels dem, in XAMPP, einem auf LAMP-Umgebungen optimierten Softwarepaketes, enthaltenen Programms Apache wird ein lokaler Server eingerichtet, welcher in jedem gängigen Webbrowser geöffnet werden kann. Dieser dient zur Darstellung der Benutzeroberfläche und der späteren Datenausgabe.

Eine Reduktion des Ausgangsmaterial muss, bedingt durch den zeitlich begrenzten Rahmen des Projektes und die hohe Entwicklungszeit des Analysewerkzeuges, erfolgen. Eine Selektion der adaptierten, kolonistischen und konstruierten "Volks-Lieder" (Silcher, Zuccalmaglio, Brahms, Schuhmann etc.) geht somit der Enkodierung voraus. Entstehungsgeschichtliche Hintergrundinformationen werden durch das Deutsche Volksliedarchiv bereitgestellt. Im Zentrum der abschließenden Untersuchungen stehen Tonvorrat, Tonalität, das Auftreten von Alterationen und Modulationen, funktionsharmonische sowie melodische Gemeinsamkeiten aller generierten Datensätze untereinander, unabhängig von der Tonart. Die Validität der ausgegebenen Daten wurde bei  $n=33,333$  festgelegt.



Barbara Hornberger (Hildesheim)

**"We are from the Mittelstand, you know" –  
die bürgerliche Seite der deutschen Popmusik**

Pop kommt von unten, Pop ist "street", entsteht aus dem Geist des Klassenkampfes, aus dem Widerstand der Schwarzen und Latinos, als Selbstausdruck der Unterprivilegierten. So jedenfalls lautet eine zentrale Theorie zu populärer Musik. Große und wichtige Forschungen zur populären Musik – etwa Hebdiges "Subculture – the meaning of style (1979)" oder Willis' "Profane Culture" (1978) – zeigen die soziale und kulturelle Verortung der britischen Popmusikstile in der Arbeiterklasse. Und auf der amerikanischen Seite entsteht der Rap in den Ghettos und Grunge in den Alkoholikervierteln der Rednecks.

In der Bundesrepublik Deutschland, aber auch in der DDR, ist das alles anders. Die DDR hat keine Arbeiterviertel, sondern versteht sich gleich komplett als Arbeiter- und Bauernstaat. Was woanders Minderheit ist, stellt hier per Definitionem den Mainstream. Aber auch in der BRD sind sozial und räumlich klar abzugrenzende Minderheiten weniger klar auszumachen als in GB und USA bzw. sie sind in der Regel nicht die Träger und Ausgangspunkte popkultureller Entwicklungen.

Die deutsche populäre Musik ist im Wesentlichen bürgerlich. Ihre Protagonisten entstammen häufig dem Mittelstand, wie Thomas D. im Interview mit Ray Cookes mit dem oben zitierten Satz erklärte. Zwar flirten sie zuweilen mit der Arbeiterkultur oder der Boheme, doch dies sind Zitate, Übernahmen, Aneignungen. Die ästhetischen und inhaltlichen Schwerpunkte und Kategorien der deutschen Popmusik stammen überwiegend aus dem Repertoire des bürgerlichen Salons – oder der künstlerischen Avantgarde. Man strebt nach instrumentaler Virtuosität, nach musikalischer Komplexität, nach künstlerischer Bedeutung und intellektuellem Gehalt – dies gilt für Ost und West gleichermaßen, auch wenn es sehr unterschiedliche Ausprägungen erfährt. Diese bürgerliche Grundierung lässt sich in den sorgfältig gezupften Gitarrenbegleitungen der Liedermacher genauso finden wie in den lyrischen Texten des Ost-Rocks, in den Wortspielen des Deutsch-Raps ebenso wie in den Soundexperimenten von Can. Dies ist keine Musik, deren erstes Ziel einfache Zugänglichkeit, Tanzbarkeit, Partytauglichkeit oder der pure Selbstausdruck ist, sondern Musik, die ihre ästhetische Qualität immer als solche ausstellt.

Ein Grund für diesen soziokulturellen Unterschied ist: Deutschland ist popkulturelles Importland. Die meisten Stile werden aus Großbritannien oder den USA "übersetzt" und diese Übersetzung bedeutet auch eine kulturelle Verschiebung. Denn die Aneignung ist ein bewusst vollzogener Vorgang und keine soziokulturelle "Entladung". Der deutsche Rap etwa tritt seinen Siegeszug nicht von den Duisburger Problembezirken aus an, sondern startet aus dem beschaulichen Baden-Württemberg.

Während die Kritik solche Verschiebungen häufig als "unauthentisch" bedauert, gehen die Musiker seit den 1980er Jahren mit diesen Aneignungsprozessen selbstreflexiv um: "Wir sind hier nicht in Seattle, Dirk".

Der Vortrag zeigt an einigen Beispielen, wie die deutsche Popmusik sich an den bürgerlichen Ästhetikkategorien orientiert. Es will außerdem zeigen, dass die kulturelle Verortung im bürgerlichen Mittelstand eine zentrale und bislang nur wenig beachtete Grundlage für die deutsche Popmusik darstellt, die zu neuen und national spezifischen Sonderformen geführt hat (NDW, Hamburger Schule). Die Veränderung durch den Importvorgang ist zum einen unabdingbar und zum anderen kreativ. Sowohl deutscher Mainstream als auch deutsche Indie-Musik erhalten gerade durch ihre Verortung im Mittelstand ihren "typisch deutschen" Charakter und einen eigenen ästhetischen Wert.

Isabella Kranz und Eva Schuck (Gießen)

## **Typisch deutsche Popmusik in Internet-Foren**

Gibt es eigentlich typisch deutsche Popmusik? Bei der Suche im Internet finden sich schnell diverse Forenbeiträge zu typisch deutscher Musik. Dass dieses Thema gleich auf mehreren Plattformen diskutiert wird, veranlasste uns zu der Frage: „Welche populäre Musik wird in Internet-Foren als typisch deutsch genannt?“. Um dies herauszufinden, werden wir uns in gebräuchlichen Foren anmelden und eine offene Frage nach dieser Musik stellen. Allerdings sollen ausschließlich Foren wie COSMIQ oder gutefrage.net genutzt werden, welche in den AGOF internet facts<sup>1</sup> zu finden sind, da hier demografische Daten zur Nutzung der Plattformen verfügbar sind. Es ist zu beachten, dass die Formulierung der Frage an den im Forum üblichen Sprachgebrauch angepasst wird und nicht ihren wissenschaftlichen Hintergrund offenbart. Im Anschluss sollen sämtliche Antworten gesammelt und anschließend nach den Kategorien Herkunft der Musiker, Genre, Sprache und Erscheinungsdatum (bei Songs) / Wirkungszeitraum (bei Interpreten) geordnet werden. Den Effekt der Bevorzugung Erstgenannter<sup>2</sup> auszuschalten, ist bei einer derartigen Vorgehensweise leider nicht möglich. Wir werden jedoch in die Diskussion eingreifen und nach weiteren Musikern oder Songs fragen, um eine möglichst große Anzahl unterschiedlicher Nennungen zu erhalten.

Im Anschluss werden die meistgenannten Songs auf die Merkmale Form, Sound/Instrumentierung, Harmonik, Melodik, Rhythmus/Tempo und Thematik hin analysiert. Werden Interpreten anstelle von einzelnen Titeln genannt, soll der jeweils kommerziell erfolgreichste Song betrachtet werden, da wir davon ausgehen, dass ihn der Großteil der User kennt und mit dem jeweiligen Musiker in Verbindung bringt. Ziel ist es, mögliche Gemeinsamkeiten der für typisch deutsch befundenen Musik herauszuarbeiten. Es soll geprüft werden, ob es neben Sprache und Herkunft der Musiker weitere Kriterien gibt, eine Musik als typisch deutsch zu beurteilen. Unser Hauptanliegen ist die Fragestellung: „Welche musikalischen Eigenschaften zeichnet die in Internet-Foren als typisch deutsch genannte Popmusik aus und gibt es Gemeinsamkeiten, die dazu führen, dass eine Musik als typisch deutsch empfunden wird?“.

---

<sup>1</sup> AGOF – Arbeitsgemeinschaft Online Forschung: <http://www.agof.de/aktuelle-studie.583.de.html> (Zugriff: 07.02.2013)

<sup>2</sup> vgl. Salganik/Dodds/Watts (2006). Experimental study of inequality and unpredictability in an artificial cultural market: [http://www.princeton.edu/~mjs3/salganik\\_dodds\\_watts06\\_full.pdf](http://www.princeton.edu/~mjs3/salganik_dodds_watts06_full.pdf) (Zugriff: 07.02.2013)

Florian Lipp (Hamburg)

## **Punk in der DDR – Kirchen als Konzert- und Proberaum**

Punk fand gegen Ende der siebziger Jahre seine Anhänger auch unter Jugendlichen in der DDR. Die Jugendkultur entwickelte sich allerdings unter gänzlich anderen Vorzeichen als im Westen: Standen die Jahre bis Mitte der Achtziger ganz im Zeichen der Verfolgung durch das Ministerium für Staatssicherheit (MfS), ist die Zeit ab 1986 gekennzeichnet von Zugeständnissen und Integrationsversuchen seitens des Regimes.

Thema des Vortrags soll das komplizierte Verhältnis zwischen Punk und Offener Jugendarbeit (OA) der evangelischen Kirche sein, welches als durchaus DDR-typisch gesehen werden kann. Unter dem Druck staatlicher Repressionen des DDR-Regimes entwickelte sich eine Konstellation, wie sie in westlichen Demokratien in den achtziger Jahren undenkbar gewesen wäre.

Indem die OA aus ihrem sozialdiakonischen Auftrag heraus ihre Räume für die Punks öffnete, wurden zahlreiche Punk-Konzerte und -Festivals im Schutz der Kirche möglich. Die Bedeutung dieser Freiräume für die Jugendkultur war immens. Da die allermeisten Punk-Bands in der DDR keine staatlich Spielerlaubnis besaßen und somit keine Möglichkeit hatten, legal Konzerte zu geben, wurden kirchliche Einrichtungen und Räume zur unverzichtbaren Infrastruktur.

Sosehr Mitarbeiter der OA versuchten, bis zum Ende der DDR Punks in die kirchliche Oppositionsbewegung zu integrieren, führte dies nicht selten zu innerkirchlichen Konflikten und Auseinandersetzungen mit dem MfS. Konservative Kräfte innerhalb der Kirche standen solchen Integrationsversuchen zumeist skeptisch gegenüber und versuchten diese zu unterlaufen. Das MfS wiederum fürchtete ein Erstarken kirchlicher Oppositionskreise durch die Integration von Jugendkulturen, was zu einer Eskalation bei der Verfolgung von Punks und allen voran der Bands führte.

Als Quellen dienen Zeitzeugeninterviews, Akten des MfS sowie Bestände aus dem Archiv der Partei und Massenorganisationen der DDR beim Bundesarchiv.

Steffen Peter und Taavi Wenk (Gießen)

## **Musikwissenschaftliche Lehre in Deutschland**

Die durch Guido Adler geprägte Einteilung des Faches Musikwissenschaft in dessen drei Teildisziplinen Historische Musikwissenschaft, Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie wird, trotz der Schwierigkeit der genauen Zuordnung einzelner Forschungsbereiche, bis heute größtenteils vorgenommen. Die deutsche Musikwissenschaft sieht sich dabei oft der Kritik ausgesetzt, einen zu großen Fokus auf den Bereich der Historischen Musikwissenschaft zu legen.

Da die Prägung zukünftiger MusikwissenschaftlerInnen bereits in der Lehre stattfindet, soll es in der Forschungsarbeit darum gehen, mit Hilfe einer statistischen Analyse des Lehrangebots an deutschen Hochschulen aufzuzeigen, wie stark die unterschiedlichen Teildisziplinen aktuell vertreten sind. Hierfür soll das Lehrveranstaltungsangebot aller musikwissenschaftlichen Institute Deutschlands über einen Zeitraum von mehreren Semestern analysiert und kategorisiert werden, wodurch ein aktuelles Bild der musikwissenschaftlichen Lehre in Deutschland entstehen soll.

Dabei findet eine kritische Auseinandersetzung mit der im Jahre 2000 in der Zeitschrift *Die Musikforschung* veröffentlichten Studie SAMPLE (Strukturanalyse Musikwissenschaft – Projekt Lehrangebot) (Hemming et al. 2000) und deren Methodik statt. Durch diese Studie wurde bestätigt, dass der Bereich der Historischen Musikwissenschaft überdurchschnittlich stark vertreten war. Die gegenwärtige Studie soll zeigen, ob dieser Trend weiterhin sichtbar ist, oder ob eine Umverteilung der Gewichtung einzelner Teildisziplinen stattgefunden hat. Zudem wird der Frage nachgegangen, welchen Stellenwert die Populärmusikforschung an deutschen Hochschulen hat.

### Literatur:

Hemming, Jan / Markuse, Brigitte / Marx, Wolfgang: Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland. Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur. In: *Die Musikforschung* 53 (2000), H. 4, S. 366-388.

Kerstin Petermann (Leipzig)

## **Interviews über Interviews mit Deutschen Rockbands oder Wie man Bands richtig interviewt**

Ein Lieblings-Fettnapf, in den Musikjournalisten leider immer wieder treten, ist, im Interview nach der Bedeutung des Albumtitels zu fragen. Normalerweise gibt es keine – oder keine interessante. Interviews zum aktuellen, gerade erschienenem Album sind das Alltagsgeschäft im Musikjournalismus, mit dem Ergebnis, dass die immer selben Fragen gestellt werden. Hinzu kommt, dass die Interviews häufig vor einem Konzert geführt werden, um die Chance zu nutzen, dass die Band gerade in der Stadt ist. Selbst wenn eine halbe Stunde vor dem Auftritt nur Zeit für einige wenige Katalogfragen bleibt, ist es für JournalistInnen doch reizvoll, schreiben zu können: „Wir haben vor dem Konzert exklusiv mit der Band XYZ gesprochen“.

In umfangreichen Interviews mit deutschen Rock- und Popbands erfrage ich die Sicht der MusikerInnen auf Interviews. Ich gebe ihnen dabei die Gelegenheit, ihre Erfahrungen zum Interviewt-Werden zu teilen. Dabei werden ihre Meinungen zu (den immer gleichen) Fragen und Begegnungen mit JournalistInnen dargestellt. Das ermöglicht wichtige Ansatzpunkte für die Arbeit von JournalistInnen.

Es wird darüber hinaus auch eine positive Sicht geboten und aufgezeigt, was ein Interview für die MusikerInnen interessant macht. In den von mir vorgestellten Interviews gebe ich den MusikerInnen die Gelegenheit, darüber zu sprechen, wie sie die Rolle der JournalistInnen und ihre eigene Rolle als Gegenstand der Berichterstattung wahrnehmen.

Ich werde sechs Interviews mit den folgenden deutschen Bands vorstellen:

Tocotronic, Die Sterne, 1000 Robota, Locas in Love, Klee, Herrenmagazin

Dabei werde ich wörtlich transkribierte Ausschnitte vorstellen aber auch die wesentlichen Ergebnisse zusammenfassen und gegenüberstellen. Schon bei diesen ersten Interviews zeigen sich Übereinstimmungen in der Bewertung von Hauptcharakteristika von Interviews, wie Interviewsituation, -zeitpunkt und Beurteilung der JournalistInnen.

Zu guter Letzt ist der eingangs beschworene Pessimismus nur bedingt angebracht, da erstens alle interviewten Bands auch von sehr positive Erfahrungen berichten konnten und weil zweitens in den vergangenen Jahren einige bemerkenswerte Interviewsammlungen erschienen sind (Bonz, Engler/Morisse, Teipel, Vits), die Interviews und Portraits in der Tradition von hervorragenden InterviewerInnen aus dem Pop- und Rockbereich wie Charlotte Roche, Rocco Klein und Alexander Gorkow stehen.

### Literatur:

Bonz, Jochen (ed.) (2011): Lass uns von der Hamburger Schule reden. Ventil Verlag

Engler, Rasmus/ Morisse, Jörn (ed.) (2007): Wovon lebst Du eigentlich. Piper

Teipel, Jürgen (2001): Verschwende Deine Jugend. Suhrkamp

Vits, Astrid (2004): Du und viele von Deinen Freunden. Schwarzkopf und Schwarzkopf

### Weiterführende Literatur:

Haller, Michael (2001<sup>3</sup>): Das Interview – Ein Handbuch für Journalisten. UVK Verlagsgesellschaft

Müller-Dofel, Mario (2009): Interviews führen – Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. Econ

Petermann, Kerstin (2008): May I ask you a question? Illokutionäre Akte und die Sprechakttheorie in Interviews. Verlag Dr. Kovac

Thiele, Christian (2009): Interviews führen. UVK Verlagsgesellschaft mbH

Friedrichs, Jürgen/ Schwinges, Ulrich (2005<sup>2</sup>): Das journalistische Interview. Verlag für Sozialwissenschaften

Alfred Raddatz (Gießen)

## **Swinging Circuits - Ein Beitrag zur Geschichte der Elektrophone in Deutschland**

Die Dreiecksbeziehung Mensch-Musik-Maschine ist geprägt von der physischen Umsetzung von Ideen in Artefakten wie den Elektrophonen; diese sind Indikatoren für geistige und handwerkliche Produkte einer Kultur und daher Ausgangspunkt dieses Forschungsvorhabens.

In der Frühphase der Elektrophone fanden in Europa ganz landestypische Beiträge zu einer internationaler Entwicklung statt – Russland mit dem Theremin, Frankreich mit dem Ondes Martenot und Deutschland mit dem Trautonium (Sala 1948/49). Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte der elektronischen Klangerzeuger könnte spezielle Einsichten in das Verständnis von Musik und Technik eröffnen und materielle wie immaterielle Einflüsse auf Musikausübung mittels Elektrophonen darstellen. Die Eingrenzung auf den deutschsprachigen Raum wurde auch 2007 bei Donhauser gewählt, da Ideen in Form von Patenten und technischer Expertise die sprachlichen und staatlichen Grenzen oft nur langsam verlassen.

Frühe Entwicklungen im Bau von Elektrophonen versuchten oft, bestehende Instrumente zu ersetzen und gerade die elektronische Orgel ist in einem Abhängigkeitsverhältnis, welches die Eigenheiten des Instruments gerne als Defizite gegenüber den nicht-elektronischen 'Vorbildern' definiert.

So können speziell Heimorgel, Keyboard und Synthesizer als Instrumente angeführt werden, bei denen man ganz unterschiedliche Wertschätzungen beobachten kann. Diese geschichtlich und sozial speziellen Charakteristika (vorrangig in der populären Musik) sollen die Untersuchungen der materiellen Forschungsobjekte um ihre kulturelle Wirkung ergänzen. So wird die Nutzung der Elektrophone in der Musik als immaterielle Kultur dieser technischen Entwicklung deutlich und es kann erklärt werden, weshalb gerade in Deutschland die erste vollelektronische Orgel entwickelt wurde (Böhm 1962), der Heimorgel oftmals fehlende Ernsthaftigkeit unterstellt wird oder einzelne KünstlerInnen in der Spielweise ihrer Elektrophone als Aushängeschild für Musik aus Deutschland gesehen werden.

Ziel der Forschung soll die Beschreibung und Deutung einer auf Deutschland fokussierten Entwicklung des Baus und der Verwendung von analogen Elektrophonen sein. Hierzu werden Patentschriften genutzt, um die Entstehung einzelner Instrumente auch im internationalen Gefüge zu bewerten, nach Möglichkeit sollen qualitative Interviews mit Entwicklern geführt und/oder ausgewertet werden und musikalische Werke als Repräsentanten geschichtlicher, sozialer und technischer Entwicklungen untersucht werden.

Die Wechselwirkung von materieller und immaterieller Kultur führt also zur Forschungsfrage "Wie haben sich analoge Elektrophone in Deutschland entwickelt und welche technischen sowie musikalischen Ideen sind damit verknüpft?".

Literatur:

Böhm, Rainer. Elektronische Orgeln und ihr Selbstbau. 1. Aufl. München: Franzis, 1962.

Donhauser, Peter. Elektrische Klangmaschinen: Die Pionierzeit in Deutschland und Österreich. Wien: Böhlau, 2007.

Sala, Oskar. "Experimentelle und theoretische Grundlagen des Trautoniums." *Frequenz* 2/3.12/1 (1948/49): 315-322/13-19.

Wolfgang Rumpf (Bremen)

## **„River of Return“ - die abenteuerliche Geschichte der Berliner Krautrock-Band Agitation Free 1967 bis heute**

Mit musikalisch wie inszenatorisch psychedelisch geprägten Anfängen (endlose meditative Improvisationen, Dia-Lightshow, künstlerische Live-Schmalfilmprojektionen) wird die Band rasch über Berlin hinaus bekannt und geht als deutscher Exportartikel 1972 auf Einladung des Goethe-Instituts auf Tournee durch Ägypten, Libanon, Zypern und Griechenland. 1973 tourt das Quintett zwei Monate erfolgreich durch Frankreich, ein Jahr später zerstreuen sich die Bandmitglieder und engagieren sich teils in anderen Deutsch-Rock-Projekten (Tangerine Dream, Guru Guru, Bel Ami) oder in anderen Musikberufen. 1998 trifft man sich auf einer Geburtstagparty und beschließt eine Neuauflage, eine Live-CD entsteht, geprobt wird auf Mallorca oder im virtuellen Studio im Internet.

2007 wird Agitation Free erstaunlicherweise nach Japan eingeladen, gastiert in Ur-Besetzung in Tokio und spielt seither regelmäßig wieder in Deutschland und Großbritannien. Drei Alben entstehen zwischen 1972 und 1976, vier weitere zwischen 1995 und 1999. Das letzte unter dem anspielungsreichen Titel „River of Return“. Die Mitglieder der Ur-Besetzung standen mir im Sommer dieses Jahres in längeren Interviews Rede und Antwort, um folgende Fragen einzukreisen:

- Was ist das ‚typisch deutsche‘ an Agitation Free? Damals, heute?
- Welcher Rolle spielten Berlin und der Vier-Mächte-Status?
- Kamen nicht alle Prog-Rock-Vorbilder von Pink Floyd über Yes bis King Crimson aus Großbritannien?
- War nicht gerade die deutsche Hinwendung zu progressiver anglo-amerikanischer Rockmusik eine radikale Abkehr von ‚normalen‘ deutschen Musikpräferenzen wie Schlager, Jazz und Liedermacher?
- Welches waren 1967 konkret die musikalischen Vorbilder, prägende Portalfiguren? Was wurde nachgespielt?
- Welche Rolle spielte die 68er-Bewegung und der ‚progressiv-dynamische‘ Zeitgeist?
- Spielten alternative Lebensentwürfe eine Rolle: Hippies, Alternativkulturen? Konsumverweigerung? Drogen? Aussteiger?
- Woher stammten die multimedialen Ideen: Film, psychedelische Lightshow? Zeitgeist? Bestanden damals wie bei Kraftwerk oder Can Verbindungen zur Kunstszenen, zur Avantgarde?
- Wie hat sich der eigene musikalische Stil entwickelt, gewandelt? 1967/2007? Die gleichen Songs? Welches Equipment? Computergestützt oder ‚old school‘?
- Wie reagierte das Publikum 1972 in Nordafrika, war die Musik z.B. an den ägyptischen Pyramiden am richtigen Ort? Weltmusik?
- Wieso löste sich AF nach nur sieben Jahren wieder auf?
- Wie lebte es sich mit dem (im Grunde denuziatorisch-ironischen) Etikett ‚Krautrock‘?
- Wie war der Kontakt zu anderen Bands des Genres wie Can, Kraftwerk, Hölderlin, Tangerine Dream?
- Wie erklärt sich die AF-Renaissance und des Genres Progrock? Wer sitzt jetzt im Publikum?

Nick Ruth, Benedikt Spangardt und Holger Schramm (Würzburg)

**„Wir ham‘ gehört, unsere Songs laufen im Radio“**

**Zur Programmgestaltung und Auswahl deutsch- und fremdsprachiger Musik im Radio**

Radio ohne Musik ist schwer vorstellbar, denn noch vor zentralen Service- und Nachrichten-Beiträgen ist die Musik der wesentliche Grund für Hörer, ihr Radio einzuschalten (Schramm 2008, 47). Deshalb setzen Radioveranstalter auf ein zielgruppenorientiertes Musikprogramm, das mittels etablierter Verfahren regelmäßig getestet und optimiert wird. Nach einer Untersuchung von Schramm und Knoll (2012) vertrauen immer mehr Radiosender den Ergebnissen traditioneller Musikmarktforschung und weniger auf die Expertise eines Musikredakteurs.

Die Musikforschung der Radiosender, die ein Programm für den Musikgeschmack eines breiten Publikums haben, setzt dabei auf sogenannte Call-Outs und Auditorium-Tests. Dabei werden Hörern Musikstücke in Form von Hooks (10- bis 12-sekündige Ausschnitte) vorgespielt, die diese dann anhand der Kriterien „Bekanntheit“, „Gefallen“ oder „Sättigung“ bewerten. Eine detaillierte Bewertung der Musikstücke durch den Musikredakteur spielt dann eine untergeordnete Rolle. Weil bei derartigen Testungen die Musikstücke nicht im Kontext beurteilt werden, fehlt der Musikforschung der Blick auf die Wirkung der gesamten Musikmischung innerhalb des Programms. Nur weil beispielsweise Balladen in der Regel sehr positiv bewertet werden, würde kein Sender das Programm ausschließlich aus selbigen zusammensetzen.

Vor diesem Hintergrund erarbeiteten die Autoren Anfang 2013 eine Studie um das Musikprogramm umfassender zu evaluieren. Im Mai und Juni 2013 werden Experimente mit Radiohörern durchgeführt, bei denen drei Musikprogramme mit unterschiedlich stark ausgeprägtem Anteil an aktueller deutschsprachiger Popmusik bewertet werden.

Überblicksartig werden im Vortrag zunächst die deutsche Radiolandschaft sowie ihre Nutzung skizziert. Anschließend werden die Ergebnisse der Untersuchungen zur Wirkung von alternativer und vor allem deutschlastiger Musikprogrammgestaltung vorgestellt und diskutiert.

**Quellen:**

Schramm, H. & Knoll, J. (2012). Wandel der Musikprogrammierung im Radio? Stand und Stellenwert der Musikforschung bei deutschen Radiosendern 2011. *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 60, 561-576.

Schramm, H. (2008). Die Nutzung von Radioprogrammen. In H. Schramm (Hrsg.), *Musik im Radio: Rahmenbedingungen, Konzeption, Gestaltung* (Reihe Musik und Medien, Band 2, S. 35-63). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.



**Bandklima und soziale Interaktion in Bands.  
Kulturvergleichende Befragung von deutschen und mazedonischen Bands**

Das Bandklima ist u.a. auch für die Existenz, den Erfolg und die Zusammenarbeit einer Band von sehr großer Bedeutung. Ein wesentliches Problem der bisherigen Forschung sind die fehlenden standardisierten Messinstrumente, mit denen sich die innere soziale Struktur einer Musikband abbilden lässt. Erforscht werden soll im engeren Sinne, welche Grunddimensionen sich aus der subjektiven Einschätzung der Musiker heraus überhaupt nachweisen und einer Messbarkeit zuführen lassen.

Die folgende explorative Studie behandelt die angesprochene Thematik der Sozialstrukturen in Bands und eines internationalen Kulturvergleichs zwischen mazedonischen und deutschen Bands. Anhand des von von Georgi, Stefanovska et al. (2012) entwickelten Bandklimafragebogens (BKFB) wird der Versuch unternommen, die Messbarkeit des Bandklimas mittels Fragebogen zu ermöglichen. Die Bandklima-Studie besteht aus zwei Stichproben (mazedonische und deutsche) und einer Gesamtstichprobe mit insgesamt  $n=130$  ( $n_{MK}=67$  und  $n_{DE}=63$ ). Die Stichproben wurden auf mögliche kulturelle Unterschiede und Zusammenhänge hin untersucht. Anhand verschiedener statistischer Verfahren wurden die aufgestellten Hypothesen und Fragestellungen getestet und unter Beweis gestellt. Dazu wurde mit der Erstellung der Skalen (Bandklima [BK], Teamerfolg [TE], egozentrische Verantwortungsübernahme [EV] und Arbeitsorientierung [AO]) ein Verfahren bereitgestellt, welches kulturübergreifend zur Messung des Bandklimas in Populärmusikbands verwendet werden kann. Die Interkorrelationen mit weiteren Verfahren (NEO-ffi, PANAS-d) ergeben, dass die Persönlichkeitsdimensionen und die positive und negative Affektivität mit dem Bandklima eng verbunden sind.

Zusammenfassend wird nachgewiesen, dass die einzelnen Strukturen in Mazedonien und in Deutschland sowohl vom Gruppenführungsstil als auch von der Persönlichkeit der einzelnen Bandmitglieder, stark beeinflusst werden. Mit dem BKFB wurde somit ein erster Ansatz in der Populärmusikforschung erstellt, das untersuchte Bandklima messbar und kulturell unterscheidbar zu machen.

Márton Szegedi (Graz)

### **Begegnungen von Jazz und Pop: Zur Musik von Gábor Szabó**

Der im Zuge der ungarischen Revolution 1956 in die USA emigrierte Jazzgitarrist Gábor Szabó (1936–1982) gilt als eine der wenigen ungarischen Persönlichkeiten, die die US-amerikanische Jazzgeschichte – wenn auch nur für kurze Zeit – mitprägen konnten.

Neben den in der zweiten Hälfte der 60er Jahre gängigen populären Genres der Jazz- und Rock-Musik ließ Szabó verschiedene ethnomusikalische Elemente in seine Musik einfließen. Dadurch wird seine Tätigkeit in erster Linie mit der Entstehung diverser Crossover-Stile (Jazz-Rock, Latin-Rock, Pop-Jazz etc.) in Zusammenhang gebracht.

Da die einschlägige Fachliteratur beinahe zur Gänze diskographisch bzw. biographisch ausgerichtet ist, fehlt bislang eine umfassende musikimmanente Darstellung der Stilistik von Szabó. Um diese Lücke zu füllen, hat der Autor musikalische Niederschriften angefertigt, die es ermöglichen, sowohl die stilistische Entwicklung wie auch die Kompositions- bzw. Spieltechnik musikanalytisch zu untersuchen. Hierbei werden jene musikalischen Strukturen besonders berücksichtigt, welche zur Entstehung neuer Stilrichtungen beitrugen.

Nico Thom (Lübeck)

## **Lust an der Vergänglichkeit – Gibt es eine deutsche Vorliebe für industrielle Gotik?**

Der Terminus *Gotik* findet üblicherweise nur im Zusammenhang mit europäischer Architektur und Kunst Anwendung, um eine mittelalterliche Stilepoche zu kennzeichnen (ca. 12. bis 15. Jahrhundert). Von einer Gotischen Musik spricht man in musikhistorischen Fachkreisen hingegen nicht, schon gar nicht in Verbindung mit einer industriell-geprägten Ästhetik.

Umso erstaunlicher, dass sich im Bereich der populären Musik - insbesondere in Deutschland - eine stilbezogene Gemeinschaft etablieren konnte, welche sich - zumindest dem Namen nach - auf die Gotik beruft, jedoch durchaus zeitgenössisch in Erscheinung tritt. Obschon die musik- und sozialhistorischen Wurzeln in England zu liegen scheinen (Stichworte: Post Punk, New Romantics, New/Dark Wave) hat sich nahezu zeitgleich in der BRD und der DDR sowie im späterhin wiedervereinigten Deutschland eine lebendige soziale Bewegung herausgebildet, die im internationalen Vergleich durch ihre Omnipräsenz auffällt, da sie quantitativ und qualitativ außergewöhnlich gut aufgestellt ist (Vernetzung von Musikern/Bands, Labels, Clubs, Magazinen, Festivals etc.). Unter dem Begriff der *Schwarzen Szene* werden hierzulande seit den 1990er Jahren Musikschafter und -anhänger subsummiert, die sich einem breiten musikalischen Spektrum (Industrial, [Dark] Wave & Gothic [Rock bzw. Metal], Electronic Body Music, Neofolk, Mittelalter-Musik etc.) verbunden fühlen. Besonders das Leipziger *Wave & Gotik Festival* [sic!] und das Hildesheimer *M'era Luna Festival* könnten als Ausdruck einer spezifisch deutschen Neigung für 'dunkle' Spielarten populärer Musik interpretiert werden, ziehen beide Festivals doch jährlich jeweils mehr als 20.000 Besucher an, die durch ihre düstere Selbstinszenierung und ihre Präferenz für morbide Themen massenmediale Beachtung finden. Andererseits werden beide Festivals von einem internationalen Publikum frequentiert und sind ausländische Künstler Teil des Line-Ups, da die so genannten Goths/Gruftis/Waver weltweit vertreten sind.

Der Vortrag hat zwei Zielrichtungen. Einerseits soll die merkwürdige Ambivalenz der internationalen Gothic- bzw. Gotik-zentrierten Musikbewegung herausgearbeitet werden (Gotik/ Mittelalter vs. Industrial/Future Pop, diverse literarische, religiöse und philosophische Bezüge etc.), andererseits soll der Frage nachgegangen werden, ob sich in Deutschland tatsächlich eine eigenständige musikalische bzw. soziale Bewegung herausbilden konnte, und wenn dem so wäre, welche spezifischen Ausprägungen diese angenommen hat. Bezeichnungen wie *Neue Deutsche Todeskunst* (seit Beginn der 1990er Jahre) und *Neue Deutsche Härte* (seit Ende der 1990er Jahre), die im Kontext der mittlerweile (musik-)industriell-geprägten Gotik-Bewegung aufgekommen sind, deuten dies jedenfalls an.

Katharina Weissenbacher (Winterthur)

## **Die Entwicklung des Jazz unter Kontrolle des Systems – typisch DDR?**

Das Dissertationsprojekt „Die Entwicklung des Jazz unter Kontrolle des Systems“ beschäftigt sich mit der Entwicklung des Jazz und dessen Bedeutung zur Zeit der DDR (1949-1990). Gegenstand der Untersuchungen sind der Aufbau von Jazzclubs und Konzertreihen sowie die Situation der Musiker unter Überwachung des Systems. Dabei wird ein besonderer Schwerpunkt auf die Konzertreihe *Jazz-Lyrik-Prosa* gelegt, die 1963 von dem deutschen Lektor und Musikwissenschaftler Werner Josh Sellhorn ins Leben gerufen wurde und die es nach ca. dreißig Jahren Pause seit 1996 wieder gibt.

Die Dokumentation über die Art und Weise der Zensur und deren Auswirkungen auf den Jazz und die Musiker erfolgt durch den Vergleich der bisherigen Literatur mit Stasi-Akten sowie mit von Katharina Weissenbacher durchgeführten Interviews (z.B. mit dem Jazzpianisten Uli Gumpert und dem Jazzsaxophonisten Friedhelm Schönfeld). Ein besonderer Schwerpunkt wird darauf gerichtet, welche Bedeutung Jazz für die Musiker und das Publikum hatte und aus welchen Gründen sich andere Künstler, wie beispielsweise Schriftsteller und Schauspieler, für den Jazz interessierten und einsetzten. Es gilt zu untersuchen, inwieweit die Ambitionen der Künstler einen politischen Kern in sich trugen.

In diesem Referat wird erörtert, wie sich in dem geteilten Land eine ambivalente Welt der Stasi entwickeln konnte, in der versucht wurde, das Jazz- und Popgeschehen zwar zu fördern, aber es dadurch aber gleichzeitig zu kontrollieren. Jazzmusiker benötigten eine Spielerlaubnis (Pappe) und Ost- und Westmusiker durften nicht zusammen auftreten. Besondere Aufmerksamkeit erregte beispielsweise die Ausweisung des Liedermachers und Lyrikers Wolf Biermanns, gegen die viele Künstler, darunter auch Jazzmusiker, eine Petition unterschrieben. Dies hatte für einige Musiker die Folge, dass sie Auftrittsverbot erhielten.

Die bisherigen Ergebnisse dieses Forschungsprojekts sollen zeigen, ob Jazz auch für die Musiker und das Publikum eine Auflehnung beinhaltete und ob die Musik dadurch geprägt war.

René-Marius Westfeling (Bonn)

*"Junge, warum hast du nichts gelernt?" -*

**Wenn Heino, Rammstein und Die Ärzte eine ungeahnt ähnliche Sprache sprechen...**

Ungeachtet persönlicher Geschmacksurteile: Der gelungene PR-Coup lässt sich nicht bestreiten! Die Kontroverse um die CD 'Mit freundlichen Grüßen – Das verbotene Album' darf als Paradestück in Sachen Aufmerksamkeitsökonomie gelten. Anstatt der üblichen Volkslieder präsentiert Heino darauf Coverversionen aktueller deutscher Pop-Ikonen im Schlagergewand, u.a. Lieder von Die Ärzte, Rammstein und Peter Fox.

Die BILD-Zeitung zettelte mit Meldungen über zutiefst verärgerte Autoren einen Skandal an, den sie als 'Rockerkrieg gegen Heino' titulierte. Den unerschrockenen Volksmusikanten brachte der Rummel um das Album – pünktlich veröffentlicht zu Karneval 2013 – ins Gespräch, in die Medien und schließlich an die Spitze der deutschen Download-Charts. Eine Öffentlichkeit, die den blonden Schlagersänger mit der ikonischen Sonnenbrille schon fast vergessen hatte, reagierte großenteils mit spontaner Begeisterung. Doch äußerten sich auch viele Kritiker und Nutzer sozialer Netzwerke in Kommentaren mit vehementer Empörung und blanker Verachtung. Einen solchen Wirbel um einen Tonträger hatte es zu diesem Zeitpunkt in Deutschland lange nicht mehr gegeben. Traf hier bloß ein derber Scherz auf ein Ressentiment gegenüber kitschiger Schlagerkultur und ewig gestriger Volkstümelei? Richtete sich instinktiver Groll gegen die geschmacklose Parodien eines Musikers, der umstrittenes Liedgut wie das 'Niedersachsenlied' und 'Schwarzbraun ist die Haselnuss' einst neu interpretierte und damit ein überholtes nationales Bewusstsein verbreitete? Galt auf einmal Geldverdienen mit Hilfe gezielter Provokation als noch verpönter als sonst?

Auf jeden Fall hatte Heino auf mehr als eine Weise wirksam die Gemüter erregt, ohne an den Werken selbst etwas geändert zu haben. Im Gegenteil lag darin vielleicht sogar seine größte Provokation – ähnlich wie bei Parodist Norbert Hähnel, der für seine Auftritte als 'Der wahre Heino' in den 80ern sogar ins Gefängnis ging. Von dieser Warte aus betrachtet stützt der Vorfall eine zentrale These des Philosophen Slavoj Žižek, dass nämlich ein buchstabengetreues Befolgen von Gesetzen bisweilen die schwersten Erschütterung in der Realität des Virtuellen zu erzeugen vermag.

Mit dem richtigen Handwerkszeug betrachtet lässt sich jenseits der Staubwolke eine 'parallaktische Lücke' erkennen, die einen aufschlussreichen Zugang zur facettenreichen Systematik von Skandalen ermöglicht. Einen solchen Blick möchte der Autor mit diesem Vortrag nahelegen, in dem wesentliche Aspekte und Funktionsmodelle seines Dissertationsprojektes zum Thema 'Musik und Ideologie' vorgestellt und am genannten Fallbeispiel veranschaulicht werden.

Christiane Wiesenfeldt (Weimar-Jena)

**Vom »Soundtrack des wiedervereinigten Deutschlands«  
zur »Demonstration glücklichen Irrsinns«:  
Deutschlands ambivalente Auseinandersetzung mit der Techno-Kultur**

Während Techno-Musik heute als mehr oder weniger künstlerisch ernstzunehmende Äußerung tanzwütiger, Drogen konsumierender Hedonisten gilt – wenn sie überhaupt zur Diskussion steht –, war die Situation vor nicht allzu langer Zeit in Deutschland eine völlig andere.

Über Umwege über die britischen Inseln von ehemals Detroit und Chicago aus nach Berlin und Frankfurt am Main gelangt, traf diese futuristische, technoide und vor allem ideologiefreie Kunst in Berlin um 1990 auf den idealen Nährboden. Als enthusiastische, vergnügungs- und tanzorientierte »Raving Society« drückte sie mehr als alle anderen Musikgenres zusammen jenes intensive Gemeinschaftsgefühl aus, von dem Deutschland in der Wendezeit durchdrungen war. Die Musik galt vielen gar als »Soundtrack des wiedervereinigten Deutschlands«. Der Kommerzialisierungsprozess, der die Szene in den Folgejahren erfasste und aus dem einstigen (durchaus avantgardistisch und künstlerisch ernstzunehmenden) Underground an die medienwirksame Oberfläche zog, konnte trotz aller Tendenz zur künstlerischen Verflachung und offensiven Vermarktung ihrer Protagonisten nicht verhindern, dass sich Deutschland noch bis zur Mitte der 1990er Jahre auch außenpolitisch mit dem neuen Phänomen identifizierte. Am 21. Juni 1995 etwa präsentierte das Goethe-Institut anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der United Nations Conference in San Francisco in den USA die Techno-Kultur sogar als deutschen Kulturexport: »It's the German contribution to the UN50 celebration by the German Consulate,« erklärte Institutsmitarbeiterin Martina Müller: »These techno DJs should function as ambassadors and bring a little bit of the techno spirit to the U.S.« Sowohl die Inanspruchnahme der Musikkultur als »deutsch« mutet hier skurril an, als auch die Botschafter-Funktion im vorliegenden Kontext: Die eingeladenen Künstler des »deutschen« Events (Joey Beltram, Jeff Mills, Mark Spoon, Marusha, Hardsequencer, Blake Baxter, Jon Williams, Markie Mark, Henrick Rosal, Robbie Hardkiss und Space-time Continuum) schlossen mit Jeff Mills nicht nur einen der Gründerväter der Techno-Musik aus Detroit ein, sondern funktionierten ihn zum »deutschen« Botschafter seiner eigenen Musik im eigenen Land um.

Nur wenig später nach dieser fast schon kulturimperialistischen Vereinnahmung der Techno-Musik als »deutsch« wandte sich das Blatt in die entgegengesetzte Richtung: Die bürgerliche Presse überbot sich angesichts der zu Massenveranstaltungen aufgestockten Tanzevents mit Abwertungen der gesamten Techno-Kultur in beinahe hysterischem Tonfall: Von »Paraden der Antiwerte« war die Rede, von »Mediengeilheit und Verherrlichung des reinen Scheins«, und DIE ZEIT fragte 1996: »Haben wir es mit einem Haufen Kranker zu tun, die sich in der Hauptstadt zu einer Demonstration glücklichen Irrsinns treffen? Die Antwort lautet kurz und schmerzlos: ja.«

Der Vortrag möchte nicht nur den medialen Abstieg der Techno-Musik vom »deutschen« Exportschlager zum »deutschen« Bürgerschreck nachzeichnen, sondern auch fragen, ob und inwiefern genuin musikalisch-ästhetische Kriterien – neben den soziologischen – für diesen bemerkenswerten Wandel verantwortlich zeichnen. Gelingen kann so ein Einblick in das politische und bürgerliche Verständnis von »deutscher« Kultur in der turbulenten Wendezeit der 1990er Jahre.